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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»
научных школ МГХПА им. С.Г.Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»;

«Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9

4/2020
Часть 3

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, 2020. – № 4. Часть 3 – 168 с.

По рекомендации ВАК Минобрнауки РФ включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, 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:

Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
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, 2020

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, 2020. – № 4. Part 3 – 168 p.

By recommendation of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation included into the list of reviewed scientific publications, in which the main scientific results of dissertations for the degree of candidate of science, for the degree of doctor of science have to be published

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:

Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
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, 2020

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

С.В. Курасов
S.V. Kurasov

Строгановские юбилеи: приоритеты художественно-промышленной школы и проектный подход
Stroganov Anniversaries: Priorities of the School of Industrial Art and Project Approach 8

А.А. Киринюк
A.A. Kirinuik

Музей в контексте проблем европейского восприятия времени. Определения, роль и структурно-функциональные особенности музея как культурной институции
Museum in the context of the problems of European perception of time. Definitions, role and structural and functional features of the museum as a cultural institution 15

А.В. Трощинская
A.V. Troschinskaya

Искусство керамики в коллекции Музея МГХПА им. С.Г.Строганова
The art of ceramics in the collection of the Museum S.G. Stroganova 26

В.Б. Кошаев, Р.Р. Мусина
V.B. Koshaev, R.R. Musina

Сохраняя традиции: к 100-летию Колледжа дизайна и декоративного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова
Preserving the traditions: to the 100th anniversary of the College of Design and Decorative Arts of the Moscow State Art and Design Academy S.G. Stroganova 34

И.В. Смекалов
I.V. Smekalov

Первая реформа художественного образования в России 1918 г. как проект универсальной творческой среды в сфере промышленного искусства
The first reform of art education in Russia in 1918 as a project of a universal creative environment in the field of industrial art 41

И.В. Смекалов
I.V. Smekalov

Русский авангард и проектное мышление: контекст истории и современности
Russian avant-garde and design thinking: the context of history and modernity 53

М.А. Бурганова, Цао Сюн
M.A. Burganova, Cao Xiong

Творческий метод и педагогическая концепция У Вэйшаня
Wu Weishan's creative method and pedagogical concept 67

Е.В. Жердев
E.V. Zherdev

Некоторые теоретические проблемы дизайн-деятельности: стиль, постмодернизм и альтернативные модели дизайна как методологии проектирования
Some theoretical problems of design-activity: style, postmodernism and alternative design models as a design methodology 74

Е.В. Жердев, С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев
E.V. Zherdev, S.V. Kurasov, A.N. Lavrentiev

Элементы современного теоретического дизайн-ландшафта: новые технологии, «исчезающий дизайн», целостность и проблемы устойчивого развития

	Elements of contemporary theoretical design-landscape: new technologies, «disappearing design», holism and problems of sustainability	91
Ф.Ю. Канокова *F.Yu. Kanokova*	Традиционный детский костюм ногайцев XVIII–XX вв. Traditional children's costume of the Nogais of the 18th – 20th centuries	102
В.А. Малолетков *V.A. Maloletkov*	Основные жанры в отечественной керамике XXI века *Main genres in Russian ceramics of the XXI century*	111
В.А. Малолетков *V.A. Maloletkov*	Новые технологии, синтез материалов и способы формообразования в отечественной керамике New technologies, synthesis of materials and methods of formation in domestic ceramics	120
В.А. Малолетков *V.A. Maloletkov*	Рождение творческого замысла *The birth of a creative idea*	129
В. В. Лаптев *V. V. Laptev*	Опыт передвижных изостатистических выставок: агитационное искусство *Experience of mobile isostatistical exhibitions: agitation art*	134
А.Н. Лаврентьев, Е.А. Лаврентьева *A.N. Lavrentiev, E.A. Лаврентьева*	Программа «Лаборатории по изучению живописи при ВГХТМ» — ранний документ организации пропедевтических курсов ВХУТЕМАСа	

The program of the «Laboratory for the Study of Painting at VGHTM» as an early document on the organization of propaedeutic courses at VKHUTEMAS 149

Документы из истории МГХПА им. С.Г.Строганова
Первая публикация
Лаборатория по изучению живописи при Государственных художественных мастерских. 1920
Documents from the history of Stroganov Academy (MGHPA)
First publication
Laboratory for the Study of Painting at the State Art Workshops. 1920 158

Приказ комитета по делам архитектуры при СНК СССР
от 23 февраля 1945 г.
Order of the Committee for Architecture Affairs under the Council of People›s Commissars of the USSR dated February 23, 1945 163

С.В. КУРАСОВ
Доктор искусствоведения, профессор. Ректор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

S.V. KURASOV
Doctor of arts, professor, rector of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: info@mghpu.ru

СТРОГАНОВСКИЕ ЮБИЛЕИ: ПРИОРИТЕТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ ШКОЛЫ И ПРОЕКТНЫЙ ПОДХОД

STROGANOV ANNIVERSARIES: PRIORITIES OF THE SCHOOL OF INDUSTRIAL ART AND PROJECT APPROACH

Статья посвящена юбилейным датам Строгановского училища: 195-летию со дня основания Строгановского училища, 100-летию ВХУТЕМАСа и 100-летию Колледжа дизайна и декоративного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова, а также роли этих учебных заведений в подготовке кадров для дизайна и художественной промышленности.

The article is devoted to the anniversary dates of the Stroganov School: the 195th anniversary of the founding of the Stroganov School, the 100th anniversary of the VKHUTEMAS and the 100th anniversary of the College of Design and Decorative Arts of the Stroganov Academy (MGHPA), as well as the role of these educational institutions in the training of personnel for the design and art industry.

Ключевые слова: МГХПА им С.Г.Строганова, художественно-промышленное образование, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, Колледж дизайна и декоративного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова.
Keywords: MGHPA named after S.G. Stroganov, art and industrial education, VKHUTEMAS-VKHUTEIN, College of Design and Decorative Arts of of the Stroganov Academy (MGHPA).

2020 год был юбилейным для МГХПА им С.Г.Строганова во многих отношениях. Во-первых, Строгановской школе исполнилось 195 лет.

31 октября 1825 года на Мясницкой, в доме номер 13 состоялось официальное открытие «школы рисования в отношении к искусствам и ремёслам» созданной меценатом и просветителем графом С.Г. Строгановым. Поставленная Строгановым задача школы, сохранила свою актуальность спустя почти два века: «доставление ремесленникам и торговым людям возможности улучшать свои изделия при содействии науки и искусства» [1]. Поставив рисунок во главу угла художественно-промышленного образования, Строганов, по сути, закрепил проектный подход в создании произведений декоративного искусства. Рисунок, чертеж стали основой, первым, зачастую решающим этапом в создании мебели, изделий из метала, украшений интерьера, орнаментов для текстильных изделий.

За почти 200-летнюю историю школа проявила себя как уникальный центр развития художественно-промышленного образования, центр стиля, точка роста искусств, наук, музейного собирательства, связанных с монументальным и декоративным искусством, реставрацией, искусством интерьера, текстиля и мебели.

2020 год, это одновременно и год столетия создания легендарного ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (1920–1930) одной из влиятельных мировых авангардных школ дизайна и архитектуры.

Для МГХПА им. С.Г. Строганова 100-летие ВХУТЕМАСа это особая дата. Как известно, ВХУТЕМАС был создан на основе Императорского Строгановского училища и МУЖВЗ и. Примечательно, что в это новаторское время, при всех новаторских установках ВХУТЕМАС воплотил всю сумму практического опыта и знаний, заложенных Императорским Строгановким училищем. Те же самые мастера и ведущие педагоги Строгановского училища стали инициаторами воссоздания Строгановского училища в 1945 году.

Совместно с Российской академией художеств, вузы-партнеры: Строгановка, Мархи и Московский Политех, РГУ им. А.Н. Косыгина и МГАХИ имени В.И. Сурикова отметили эту дату целой серией выставок, конференций, публикаций. Непосредственно в нашей Академии мы разместили документально-историческую выставку «Время Вхутемас», выставку современных проектов наших кафедр, продолжающих традиции Вхутемаса и выставку музейного характера на основе подлинных произведений революционной эпохи.

Московский ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Высшие художественно-технические мастерские — Высший художественно-технический институт) просуществовал всего 10 лет: 1920-1930. Институт окончили более 1400 дипломированных специалистов: архитекторов, живописцев, скульпторов, графиков. Выпускники производственных факультетов — текстильного, керамического, дерево- и металлообрабатывающего получали звание инженера-художника и художника-технолога, по сути, они были первыми дипломированными дизайнерами. За это время школа породила такое количество совершенно новых учебных программ, методик, что этого задела хватило и для возрождения художественно-промышленных специальностей в воссозданном в 1945 году Строгановском училище, и для работы исследователей всего мира, активно изучающих последние полвека опыт новаторских школ мирового значения: Московского ВХУТЕМАСа и Баухауза в Германии.

Под одной крышей вуза, возникшего из слияния Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества, здесь преподавали творцы архитектуры и дизайна 1920-х годов, живописцы, графики, скульпторы мирового масштаба. Назовем лишь малую толику известных всем имен мастеров XX века.: А. Веснин, И. Жолтовский, С. Коненков, П. Кузнецов, А. Лентулов, Эль Лисицкий, К.Мельников, П. Митурич, В. Мухина, А. Родченко, В. Фаворский, Р. Фальк, А.Щусев.

Выставка «ВРЕМЯ ВХУТЕМАС. К 100-летию создания школы» фиксирует в документальных фотографиях лишь некоторые моменты истории школы. Зарождение новых методик художественной педагогики и организацию основного отделения с вводными пропедевтическими курсами «Графика», «Цвет», «Объем», «Пространство» в 1920–1922 годах. Участие школы в Международной выставке 1925 года в Париже. Примеры комплексных курсовых работ студентов метало- и деревообрабатывающего факультетов, которые публиковались в открытой печати в 1920-е годы. Влияние конструктивизма на работы студентов полиграфического и текстильного факультетов. Облик студенчества тех лет, работу в мастерских.

По нескольким документам: запискам, приглашениям на защиты можно представить себе как без Интернета и телефонной связи происходило общение ректората с сотрудниками вуза и студентами.

Вся эта мозаика собирается в образ того времени, времени ВХУТЕМАСа.

Для Строгановке ВХУТЕМАС остаётся проектом новаторского художественно-промышленного образования XXI века. Поэтому мы ценим и собираем документы, раскрывающие новые факты Это наша непосредственная история, потому что ВХУТЕМАС, как известно был создан на базе двух московских школ — императорского Строгановского училища и Московского Училища Живописи, Ваяния и Зодчества. Здесь при всем новаторском характере учебных программ продолжали работать уникальные мастера и художники. И они же в победном 1945 году возрождали Строгановку уже как московское центральное художественно-промышленное училище. Воссоздание Строгановке и есть тот самый, третий юбилей года.

2020 год стал также годом столетия со дня основания Колледжа дизайна и декоративного искусства, являющегося структурным подразделением МГХПА им. С.Г. Строганова.

Основанный как Техникум кустарной промышленности в 1920 году, он занял свое место в системе художественно-промышленного образования страны. С 1931 года это Московский промышленно-художественный техникум имени М.И.Калинина, с 1938 — Московское художественно-промышленное училище, с 1990 — Московское художественное училище прикладного искусства (колледж). Смена названий отражала и новые приоритеты в деятельности как ответы на вызовы времени.

И освоенный ранее опыт кустарной промышленности, опыт мастеров только дополнялся новыми гранями. Век плодотворной деятельности колледжа показал стабильность основного приоритета, позволяющего говорить о сложении школы декоративного искусства и крепких традициях работы с такими материалами и технологиями как: резьба и художественная обработка дерева, камня и кости, вышивка и ковроткачество, кружевоплетение, роспись по дереву, металлу и папье-маше, ткачество. Расширение этого круга и добавление новых направлений, таких как иконопись — естественный процесс.

Впервые за многие годы в специальном издании, альбоме-монографии «МХПТ им. М.И. Калинина / КДДИ МГХПА им. С.Г.Строганова — 1920–2020. 100 лет с народным искусством» систематизирована история и деятельность училища.

Нынешний сборник, очередной номер «Вестника МГХПА им. С.Г. Строганова» — ещё одно издание, связанное с перечисленными юбилейными датами.

Статья А.В. Трощинской раскрывает одну из сторон деятельности строгановского училища — коллекционирование и использование музейных предметов в учебной деятельности.

Роль колледжа в сохранении традиций прикладного искусства затрагивает статья Кошаева и Мусиной.

Бурная эпоха авангарда и ее последствия в формировании проектного мировоззрения в современном искусстве и дизайне прослеживается в материалах И.В. Смекалова.

Продолжает эту тему проектности Культуры и искусства в широком смысле статьи, посвящённые проектной направленности дизайнерской деятельности, обзору характеристик современной проектной культуры.

Расширяющиеся научные контакты Строгановской академии с художественными университетами Китая имеют междисциплинарный характер и затрагивают такие области проектного и художественного творчества как: монументальная скульптура и живопись, графика, дизайн, проектирование среды и садово-парковое искусство. В этих условиях особую роль начинают играть художественные и научные традиции школ, позволяющие сохранять устойчивость развития, взаимно обогащать культуры. Пример одного из таких направлений — успешно проводящиеся научные исследования традиционной и современной скульптуры Китая на кафедре Монументально-декоративной скульптуры МГХПА им. С.Г. Строганова, о чем свидетельствует статья профессора, академика РАХ М.А. Бургановой и Цао Сюна, лектора Педагногического университета Внутренняя Монголия.

Впервые в этом сборнике публикуются архивные документы, относящиеся к юбилейным датам. Во-первых, план организации во ВХУТЕМАСе лаборатории по изучению живописи, включая и ее устав. Это важный документ, подписанный признанным творцом русского конструктивизма, одним из основателей школы дизайна в СССР А. Родченко, показывает истоки формирования знаменитого «объективного» подхода к художественному образованию, развитием которого стали в дальнейшем пропедевтические курсы. Этот документ даёт нам исторический контекст, обозначает момент поиска связей между искусства как полем художественного эксперимента и художественным образованием как методически организованным процессом.

Второй документ касается условий непосредственного воссоздания Строгановского училища. Здесь впервые приводится список имён участников этого процесса.

При подготовке выставки в МГХПА им. С.Г. Строганова к 75-летию Великой Победы среди документов ректора Строгановки в 1955–1967 годах, ученика Строгановского училища в 1910-е годы и одного из первых дипломированных дизайнеров, «инженеров-художников», выпускников школы А.М. Родченко во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе — Захара Николаевича Быкова — был обнаружен необычный документ: Приказ комитета по делам архитектуры при Совете народных комиссаров СССР от 23 февраля 1945 года. Еще идет Великая отечественная война, а правительство принимает решение о воссоздании Строгановского училища, инициатором которого и был З.Н. Быков.

«В целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановления разрушенных немецкими захватчиками городов и памятников искусства — Совет Народных Комиссаров Союза ССР 5.II-1945 г. В постановлении № 256 постановил воссоздать во втором полугодии в Москве — Московское центральное художественно-промышленное училище (бывш. Строгановское) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Комитету по делам архитектуры при СНК СССР и в гор. Ленинграде — Ленинградское художественно-промышленное училище (бывш. Школа Штиглица) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Управлению по Делам Архитектуры при СНК РСФСР» [2].

Реализация постановления возлагалась на Главное управление по Художественной промышленности (т. Быкова). В документе содержится и список членов инициативной группы, ответственных за разработку учебных программ. Под начало Быкова перешел из Главного управления учебных заведений А.А. Галактионов, также выпускник ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, инженер-художник, ученик А.М. Родченко работавший в это время в должности Начальника отдела школ отделочных работ. В качестве своей дипломной работы 1929 года Галактионов выполнил проект набора универсального выставочного оборудования, по сути, опередив многие разработки в этой области 1960-х годов. Автор был премирован заграничной командировкой.

В состав группы вошли также: архитектор Г.Б. Бархин; художник театра, преподававший еще в Императорском Строгановском училище и позднее во ВХУТЕМАСе Ф.Ф. Федоровский; выпускник Строгановки,

художник прикладного искусств П.П. Пашков; Академик, художник С.В. Герасимов; выпускник Строгановки, основатель целой области кинодекорационного искусства в России, художник театра и кино В.Е.Егоров; архитектор Д.П. Сухов; скульптор С.С. Алешин; художник- прикладного искусства, выпускник Строгановки и ВХУТЕМАСа, Главный художник ВСХВ в течение ряда лет Н.В. Филиппов; художник театра, график и плакатист, ученик Строгановского училища и ВХУТЕМАСа Н.П. Прусаков; художник прикладного искусства, выпускник и педагог Строгановского училища С.Н. Маркелов; основатель нового направления в искусствознании по декоративному искусству, выпускник и педагог Строгановского училища, профессор ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа по текстильному факультету Н.Н. Соболев. Все перечисленные художники и педагоги активно включились в дальнейшем в педагогическую деятельность в воссозданной Строгановке. Как и было записано в Постановлении.

Как видим, все они — и Быков, и Галактионов — художники и архитекторы, выпускники Строгановки и ВХУТЕМАСа. И этот документ есть не что иное, как ещё один проект в культуре XX–XXI века, проект, развивающий замысел С.Г. Строганова и связывающий воедино устремления многих поколений.

Примечания:

1. Императорское Строгановское центральное художественно-промышленное училище. 1912–1913 г. [Проспект]. — Москва, [1913]. — С. 14.

2. Приказ комитета по делам архитектуры при Совете народных комиссаров СССР от 23 февраля 1945 года. Машинопись. Музей МГХПА им. С.Г.Строганова.

А.А. КИРИНЮК
Доктор исторических наук, профессор, советник при ректорате МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: kirinyuk@mghpu.ru

A.A. KIRINUIK
Doctor of history, professor, rectorat adviser of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: kirinyuk@mghpu.ru

МУЗЕЙ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ЕВРОПЕЙСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ВРЕМЕНИ. ОПРЕДЕЛЕНИЯ, РОЛЬ И СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЕЯ КАК КУЛЬТУРНОЙ ИНСТИТУЦИИ

MUSEUM IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF EUROPEAN PERCEPTION OF TIME. DEFINITIONS, ROLE AND STRUCTURAL AND FUNCTIONAL FEATURES OF THE MUSEUM AS A CULTURAL INSTITUTION

Статья посвящена анализу современных музееведческих концепций в контексте проблем европейского восприятия времени. Формулируется перечень актуальных направлений исследования роли музейных институций в современной культуре.

The article is devoted to the analysis of modern museological concepts in the context of the problems of the European perception of time. A list of topical areas of research on the role of museum institutions in contemporary culture is formulated.

Ключевые слова: музей, музееведение, дефиниции и функции музея в современной культуре
Keywords: museum, museology, definitions and functions of a museum in contemporary culture

Во всем мире количество музеев и интерес к ним из года в год растет. Некоторые авторы отмечают это явление как триумф музейно-

го дела. Вдохновляет многих музейщиков и факт, промелькнувший в прессе о том, что в ФРГ за год посетителей музеев было больше, чем посетивших футбольные матчи. И в России в последние годы случился музейный бум. Мы это видим собственными глазами: на крупнейшие выставки выстраиваются очереди, билеты раскупаются заранее, да и количество выставок и музеев постоянно растет. В 2012 г. в мире на первом месте по количеству музеев были США — около 4,9 тыс. музеев, в Германии — примерно 4,8 тыс. музеев, а в России были официально зарегистрированы 2553 музея [1]. В 2019 г. в нашей стране официально зарегистрировано уже 2809 музеев [2], обобщенными данными о том, сколько всего музеев в России: ведомственных, общественных, муниципальных, частных, к сожалению, никто не располагает. По неофициальным данным существует около 5 тысяч музеев. Количество музеев растет, строятся новые здания, громадные музейные хранилища, общее число посетителей всех российских музеев тоже стремительно увеличивается: в 2012 г. посетителей было около 90,0 млн. чел., а в 2019 г. — боле 150 млн. чел. [3]. Объем музейных фондов

Количество музеев увеличивается, разнообразятся типы музейных экспозиций, количество посетителей из года в год растет, а музейные фонды постоянно ширятся. Какие могут быть проблемы? Единственная забота это — придумывать новые темы выставок и создавать новые экспозиционные площади, чтобы привлечь все новых и новых посетителей.

Однако, в деятельности музея, как социально-культурного института в настоящее время накопилось достаточно много сущностных противоречий и проблем, отсутствует ясность в отношении многих принципиальных вопросов в его работе. В музейной среде идет активный поиск новых форм работы, музейные работники предлагают новые музейные концепции, иногда очень спорные, но дискуссии зачастую идут только о функциях музея, форме подачи материала, новых технологиях, используемых при создании экспозиций. На наш взгляд этого недостаточно. Одной из важных проблем выступает переосмысление места музея, как социально-культурного института в системе современной европейской культуры. От уточнения сущности феномена музея и его предназначения во многом зависит и успешность его деятельности.

Попытки осмыслить непростую ситуацию в музейном деле стимулируют развитие нескольких исследовательских направлений в

области музееведения. Дать определение музею, которое бы всех устраивало непросто, что в значительной степени объясняется сложностью и многоликостью самого феномена, который объединяет не только различные функции, но и состоит из различных структурных частей. Как пример, термином «музей» еще в XVII в. называли только коллекции предметов, а со 2-й половины XVII в. все чаще стали называть и собрание предметов, и само помещение, где они находились. В XIX в. в это понятие вошла научно-исследовательская часть, а в XX в. были присоединены просвещенческая и пропагандистская организационные структуры. Во-вторых, теоретические вопросы, связанные с существованием музея в культуре, рассматриваются под различными углами зрения. В-третьих, разнообразие целей и задач, ради которых создается дефиниция также влияют на существование множества определений такого социокультурного явления, как музей. М.С. Каган насчитал более 50 определений этого понятия.

На наш взгляд, можно выделить следующие направления исследования, каждое из которых опирается на отдельные базовые черты музея, как социокультурного явления:

— структурно-функциональное направление;

— институциональное направление;

— культурологическое направление.

Одним из основных направлений в исследовании музея выступает структурно-функциональный подход, когда исследователи дают определение музею через функции, которые он выполняет или его структуру, рассматривая музей как учреждение. В ряде работ, посвященных анализу деятельности музея, он понимается как научно-исследовательское и культурно-просветительское учреждение. Например, Большой энциклопедический словарь определяет музеи как «научно-исследовательские и научно-просветительские учреждения, осуществляющие комплектование, хранение, изучение и популяризацию памятников естественной истории, материальной и духовной культуры» [5]. Вот еще определение музея через его функции: музеи «…учреждения, осуществляющие отбор, научные исследования и хранение памятников культуры и искусства. Деятельность музея направлена на удовлетворение образовательных и творческих интересов личности, связанных с изучением и освоением культурного наследия» [6]. Еще пример — определение, данное в Федеральном законе «О музейном фонде Российской

Федерации и музеях в Российской Федерации» здесь музей определен, как «некоммерческое учреждение культуры, созданное собственником для хранения, изучения и публичного представления музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации, а также для достижения иных целей, определенных настоящим Федеральным законом» [7].

Из этих примеров видно, что в целях более глубокого исследования в дефиниции музея акцентируется внимание на каком-либо одном или нескольких видах его деятельности или функциях. Закон определил юридический статус музея. Справочники, связанные с педагогической деятельностью, упор делают на воспитательной функции музея и т.д. Но в любом случае используется подход, исследующий его функции. В этих случаях идет поиск путей более эффективной работы музея как учреждения. Подход весьма продуктивный, но его слабость заключается в том, что он не концептуален, т.е. «в данном случае нет попытки осмыслить все разнообразие функций музея через какое-либо базовое понятие» [8].

Это приводит к тому, что структурно-функциональные подходы к определению музея отражают сегодняшнюю ситуацию и не могут ее прогнозировать. Определение музея становится подвижным и меняется вместе с появлением или исчезновением его функций. Вот небольшие примеры: в свое время в советских музеях появилась новая функция — идеологическая. Была установка от власти на превращение музеев в политико-просветительные учреждения – сделали. Была установка на создание историко-революционных и ленинских музеев — сделали. Эта функция исчезла вместе с распадом СССР, а вместе с ее исчезновением значительно сократилось финансирование музейных учреждений. Ситуация абсолютно прогнозируемая, но до сих пор сотрудники музеев надеются на увеличение бюджетов от государства. Другой пример, определение, которое дано музею в уставе Международного совета музеев (ИКОМ) в редакции 1995 г. гласит: «Музей — постоянное некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, хранением, использованием, популяризацией и экспонированием свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей». Эта формулировка, при сохранении сущности понятия музея, несколько изменена

в принятом ИКОМ в 2010 году Кодексе музейной этики: «Музей — это некоммерческое учреждение на постоянной основе, действующее на благо общества и его прогресса, открытое для публики, которое приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует и экспонирует — в целях обучения, образования и развлечения — материальные и нематериальные свидетельства человека и окружающей среды» [9]. Необходимо обратить внимание, что в определении появилась новая функция в деятельности музея «развлечение», т.е. досуговый центр, которая отсутствовала в редакции 1995 г. Таким образом структурно-функциональное направление исследований решает в основном тактические задачи развития музея.

Вторым направлением можно назвать изучение социальных функций музея, желание понять место музея в обществе и оценить его роль в социальном развитии. Это институциональный подход. Его сторонники исследуют музей, как социальный институт, который реализует определенные социальные функции. В нашей стране эта проблема впервые была поставлена в 70-80 гг. XX века А.М. Разгоном, Д.А. Равикович и Ю.П. Пищулиным, Е.Г. Венсловой, В.Ю. Дукельским и др. Зарубежные исследователи Т.Бенетто, Е. Хупер-Гринхилл также занимались этой проблематикой. В 80-е годы состоялись дискуссии, в которых были определены ряд социальных функций музея: документирования, то есть сбора и изучения предметов, сохранения наследия и его интерпретацию, научных исследований, удовлетворение общественного интереса к памятникам природы и культуры, рекреационная, и эстетическая функция. Музей так же может пониматься как «память культуры», информационная система, социально-эстетический феномен, а, так же инструмент формирования мировоззрения и системы ценностей, через свою воспитательную деятельность. И.В. Бестужев-Лада вообще рассматривал музей как социальный институт, примыкающий к системе народного образования.

В последующее время эти функции переосмысливались, дополнялись. В настоящее время как результат этих дискуссий можно привести определение данное в Словаре музейных терминов: «Музей (от лат. museum — храм муз) — социокультурный институт современного общества, осуществляющий с определенными принципами собирания, хранения, изучения, демонстрации движимых и недвижимых памятников историко-культурного наследия с целью их сохранения и формирования общего духовного достояния в виде ценностей, идей,

коллективного опыта, социальной памяти, научных знаний. Выступает средством социализации, воспитания, образования, познания личностного и группового самоопределения, общения и взаимодействия людей. Современный музей, как правило, существует в форме некоммерческой организации культуры, ставящей своей целью служение обществу и открытой для широкой публики» [10]. Надо отметить, что среди исследователей нет единого мнения как по поводу того, какие из функций музея следует считать основными, так и по поводу количества самих функций. Западные музееведы в вопросе о социальных функциях музея также не достигли согласия. Большинство придерживается мнения, что основными являются: хранение и просвещение. В ряде случаев расширяют социальный функционал музея, что в последнее время свойственно и нашим исследователям.

Институциональный подход привнес в осмысление музея как социально-культурного феномена большой вклад и продолжает быть эффективным инструментом исследования. Однако существует еще целый ряд вопросов, которые требуют дополнительных исследований музееведов, работающих в этом направлении.

К таким проблемам, на наш взгляд можно отнести следующие:

— Музей, как социальный институт существует в ряду других социальных институтов, выполняющих подобные функции — сбора, хранения, изучения исторической информации (например, архивы, библиотеки). Необходимо определить, что отличает музей от других институтов. Пока ответа на этот вопрос в рамках институционального подхода не дается;

— Среди исследователей нет единого мнения, по поводу того, какую из функций музея следует считать основной, решение этого вопроса позволит достичь согласия представителей различных направлений в музееведении, которые в настоящее время опираются на различные концептуальные модели с разным набором функций музея, это, в свою очередь, позволит определить место музея в социальной структуре и уточнить его миссию;

— При институциональном подходе, когда музей позиционируется как социальный институт возникают системные вопросы. Во-первых, неоднозначно воспринимается положение о том, что музей должен служить обществу и способствовать его развитию. Общество неоднородно, интересы социальных и профессиональных групп зачастую

не совпадают, кто определит критерии? Что важнее соответствовать запросам широкой публики или требованиям ученных, проводящих исследования на основе музейных коллекций? Во-вторых, среди важнейших функций музея исследователи отмечают такие, как отбор, сохранение и репрезентация природных и культурных объектов, осознаваемых обществом как ценность. Возникает сложнейшая проблема комплектования музейных фондов, критериев отбора, и, кстати создания экспозиции. Проблема, которая требует всестороннего осмысления.

Ряд философских и культурологических концепций повлияли на развитие музееведческой мысли 1980–2000 -х гг. Исследователи, полагающие, что рассматривать музей вне культурного контекста непродуктивно, ведут поиск теоретических основ процессов, которые реализуются музеем, как феноменом культуры. Это культурологическое направление исследований. Оно получило широкое распространение и в настоящее время существует множество направлений, в рамках которых теоретические вопросы, связанные с существованием музея в культуре, рассматриваются под различными углами зрения.

В данной статье мы будем рассматривать лишь те из них, что имеют непосредственное отношение к теме нашего исследования. В середине 1990-х гг. М.С. Каганом было введено в научный оборот понятие «культурная форма». В его понимании это модель культуры, повторяется в каждой культурной ситуации в виде своеобразной оболочки, которая «опредмечивает» и «распредмечивает» деятельность человека в исторической динамике. Он доказывал подобие культурной формы структуре самой культуры [11]. Известные авторитеты в области теоретической музеелогии Т.П. Калугина, А.А. Сундиева, О.С. Сапанжа, З.А. Бонами и др. продолжили исследование музея, как культурной формы, ввели ее в понятийно-терминологический аппарат, а его основной функцией было определено хранение и передача внегенетического опыта культуры. В результате возник еще один термин «социальная память». В 2009 году журнал «Музей» опубликовал материалы дискуссии об актуальных терминологических проблемах современного музееведения, по ее результатам было сформулировано, что «Музей (лат. museum, от греч. Museion — храм муз), культурная форма, выработанная человечеством для сохранения, актуализации, трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия. В процессе генезиса и исторической эволюции музей реализуется как открытое для

публики некоммерческое учреждение, осуществляющее свои социальные функции на благо общества. Являясь институтом социальной памяти, музей отбирает, хранит, исследует, экспонирует и интерпретирует источники знаний о развитии природы и общества — музейные предметы, их коллекции и другие виды движимого, недвижимого и нематериального культурного наследия» [12].

Еще одним направлением развития идей М.С. Кагана стало изучение музея как системы. Он предложил применить системный подход исследования музея как целостного культурно-социального феномена [13]. Развитие этой идеи приходится на новое столетие. Ряд исследований предлагают рассматривать музей как информационную, социокультурную, научно-образовательную, коммуникативную систему. Особо стоит отметить исследования, посвященные изучению места музея в современной культуре желание определить его место в системе культуры, определить точки соприкосновения музея и современной культуры, выявить его специфические черты в сравнении с иными значимыми институтами культуры. Отметим, что при системном и даже при междисциплинарном подходе, который в последнее время получил широкое распространение, остаются неясными эпистемологические основания тех или иных форм музея и механизмы его функционирования, так как эти вопросы не могут быть решены если рассматривать музей как самостоятельный институт, вне контекста культуры в целом. На наш взгляд, рассматривая музей, как составную часть социокультурной среды того или иного исторического периода, необходимо изучать не только возможности его влияния на процесс культурного развития, но исследовать взаимодействие и взаимосвязи культуры с музеем, то есть проанализировать обратную связь и влияние культуры на развитие музейных форм, и его функций.

Музей как социальный институт, выполняющий множество социокультурных функций, изобретение европейской цивилизации. Об этом свидетельствует и сам термин «мусейон» (от др. греч. μουσεῖον — храм муз), который в изначальном употреблении обозначал один из традиционных типов греческого святилища и использовался в одном ряду с Герайоном (др. греч. Храм Геры) и прочими. Однако в древнегреческом языке «мусейон» имел еще одно значение «собрание». Например, этим термином могли обозначать хоровод муз. Уже у Афинея (V, 1871) [14] термин приобретает более современное значение. «Мусеем

Эллады» он образно именует Афины, в которых находилось огромное количество статуй, культовых и исторических памятников.

Еще одним свидетельством, подтверждающим, что музей порождение европейской цивилизации, является тот факт, что по всему миру это культурное явление в той форме, которая присуща европейскому пониманию музея распространилось именно из Европы. Музеи до 18 века существовали и развивались только в Европе, а затем, вместе с распространением европейской цивилизации по миру европейская модель музейной деятельности начинает возникать на других континентах. Несколько примеров организации музеев в других частях света подтверждают, что они связаны с культурными представлениями европейцев. Первые музеи в Северной Америке были основаны выходцами из Европы: в Чаплстоне в 1773 г. местным библиотечным сообществом, а в 1782 г. в Филадельфии был открыт музей швейцарским художником Пьером Э. Семитьером. С 1786 г. еще одна коллекция в Филадельфии, которая пользовалась большой популярностью, была создана Ч. Уилстоном Пилом. Соединенные Штаты — это калька с европейской модели культуры, в этой стране идею организации музеев подхватили с энтузиазмом и активно развивали. В других странах и на других континентах судьба музеев была более сложной, так как не всегда ложилась на местные культурные традиции. В Азии европейцев встретил мир древнейших цивилизаций — высокая культура сложившиеся традиции и культурные ценности. На Востоке значимость культуры была осознана гораздо раньше, чем в Европе и коллекции появились задолго до появления первых музеев в Европе. Предмузейные собрания в Китае известны с III в. до н.э. В арабском мире традиция собирательства иллюстрированных рукописей и картин появилась, не позже, чем в XIII в. Но они носили иные культурные функции, чем европейские музеи.

Первый музей в европейском понимании этого слова на азиатском континенте появился в Индии. Вместе с проникновением европейских культурных представлений в Индии началось развитие музейной деятельности. В 1784 году английский востоковед У. Джонсон основал в Калькутте Азиатское общество «Бенгалия». Предположительно в 1796 году был основан индийский музей Калькутты. Второй из старейших музеев Индии — музей в Мадрасе (1851 год). Затем музеи в Матхуре, Сарнате, Агре, Бомбее. Появление музеев в Турции также было связано с влиянием европейской цивилизации. Внутриполитический и эконо-

мический кризис, давление западных стран вынудили турецкие власти прибегнуть к радикальным преобразованиям, которые известны как танзимат (это целая система проевропейских программ и реформ). Точка отсчета музейной деятельности в Турции — 1846 г. в это время по распоряжению Мушира Ахмате Фед Хи Паши в церкви св. Ирины разместилась коллекция старинного оружия. В 1874 году был открыт первый общедоступный музей в Турции. В Австралии в 1827 г. в Сиднее при содействии английского священника А. Макклея был учрежден (он и сейчас самый крупный в стране) Австралийский музей. Его основу составили естественно-научные коллекции философского общества «Австралия». И художественная галерея на этом континенте была открыта с помощью Великобритании в середине 19 века. В Африке музеи тоже появляются на свет благодаря европейской экспансии. Первый из них был создан в 1825 г. зоологом Э. Смитом в Кейптауне. В остальных регионах Африки было просто не до музеев. Они начали появляться только с 1901 года. Основная цель их существования — знакомство европейцев с миром и культурой Африки. Поэтому предметы экспонировались в соответствии с европейской шкалой ценностей. Зачастую они появлялись в музеях путем насильственного изъятия у владельцев. До сих пор коренное население воспринимает музеи как пережитки колониального строя и избегает их.

Из этих фактов видно, что музей всегда существовал, как социально-культурный институт европейской культуры. Зародившись в эпоху Возрождения музеи прошли долгий путь становления и трансформаций, функционал, которым постепенно наполнялась их деятельность также неразрывно связан с европейской моделью культуры. Музей испытывал ее воздействие и зависел от философских идей, различных взглядов, концепций и представлений, существовавших в европейском обществе того или иного периода.

Список литературы:

1. Статистика культуры 2016. Ежегодное справочной издание о состоянии культуры Российской Федерации в цифрах. — М., 2017. — С. 42–44.

2. Портал открытых данных Министерства культуры РФ. — URL: http://opendata.mkrf.ru/item/statistics

3. Рост культуры в цифрах и фактах РИА Новости. . — URL: https://ria.ru/20200125/1563824771.html

4. Там же.

5. Большой энциклопедический словарь. М., 2005. — С. 701.

6. Российская педагогическая энциклопедия. — URL: http://niv.ru/doc/dictionary/pedagogical-encyclopedia/articles/169/muzei.htm

7. ФЗ № 54-ФЗ от 26.05.1996 (ред. От 27.12.2018) «О музейном фонде Российской Федерации и музеях Российской Федерации», ст. 3.

8. *Пшеничная С.В.* Концептуальная модель в современной отечественной музеелогии / С. Пшеничная. — URL: http://www.isaac.spb.ru/digest/nnm9/pshen

9. Кодекс музейной этики ИКОМ. М., 2010, ст. 3

10. Словарь музейных терминов: сб. научных трудов / ГМСИР — Москва, 2010. — С. 107.

11. *Каган М.С.* Философия культуры. СПб,.1996, 416 с.

12. Музей. 2009. — № 5. — С. 55–56.

13. *Каган М.С.* Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. — № 4. — С. 45–60.

14. *Анифей.* Пир мудрецов. Кн. V, IV. М., 2003.

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель Музея Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of arts, Professor, Chief Curator of the Museum of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ИСКУССТВО КЕРАМИКИ В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

THE ART OF CERAMICS IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM S.G. STROGANOVA

В статье рассматривается история формирования керамической коллекции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова, отметившего в 2014 году 150-летний юбилей.

The article examines the history of the formation of the ceramic collection of the Museum of Decorative, Applied and Industrial Art of the Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov, who celebrated the 150th anniversary in 2014.

Ключевые слова: художественный фарфор, Императорский фарфоровый завод, декоративно-прикладное искусство, Музей МГХПА им. С.Г. Строганова, художественное образование.
Keywords: porcelain art, Imperial porcelain factory, decorative arts, Museum of Moscow State Stroganov Academy, art education.

История существования Художественно-промышленного музея тесно связана со Строгановским училищем, основанным в 1825 году графом С. Г. Строгановым, как «Школа рисования в отношении к искусству и ремеслам».

В 1860 году произошли кардинальные изменения в жизни 2-й рисовальной школы графа С.Г. Строганова, которая при объединении с 1-й Рисовальной школой при Мещанском отделении, была преобразована в Строгановское училище технического рисования, введен новый устав и началась подготовка «рисовальщиков и орнаментщиков для мануфактуры и мастерских». В 1861 году директором обновленного Строгановского училища назначили Виктора Ивановича Бутовского — историка по образованию и экономиста по профессии, имевшего связи с промышленными кругами России и Запада. Еще одним значительным обстоятельством для лучшего развития училища было то, что родной брат В.И. Бутовского, А.И. Бутовский возглавлял Департамент мануфактур и торговли при Министерстве Финансов (в ведении которого находилось училище). Виктор Иванович Бутовский внес большой вклад в художественно-промышленное образование и в возрождение национального и древнерусского искусства, именно с его именем связан один из значительных периодов в истории развития Строгановского училища.

Художественно-промышленный Музей Строгановского училища был основан в 1864 году в царствование императора Александра II «на счет сумм, собранных по добровольной подписке ревнителей отечественной мануфактурной промышленности» [1]. Спустя четыре года, в апреле 1868 года музей открылся для занятий и посещений.

Примечательно, что одним из первых поступлений художественного фарфора в музей стал дар государя императора Александра II. Именно благодаря его покровительству музейное собрание пополнилось новыми экспонатами. Без сомнения это событие повлияло на то, что с 1899 года Художественно-промышленный Музеум (как его называли тогда) стал носить имя императора Александра II.

Поистине «царский» дар включал 140 фарфоровых предметов русского и западноевропейского производства XVIII–XIX веков, выделенных «из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира» [2]. Именно под таким грифом эти экспонаты перечислены в «Указателе художественно-промышленного Музеума при Строгановском Центральном училище технического рисования», изданного в 1881 году в Москве (далее — Указатель). Так как к тому времени первоначальное здание музея, располагавшееся на Мясницкой улице, дом 24, было сломано для строительства нового помещения, вся экспозиция размещалась в четырех комнатах «за неимением достаточного места для

выставки их в ожидании сооружения специального здания», предметы из царского дара экспонировались в двух отдельных шкафах. Они были представлены в зале, посвященном русской и иностранной старине.

О предметах из царского дара мы можем судить по сохранившемуся в архиве нашего музея фотоальбому, в котором зафиксирована старая экспозиция. С его помощью можно существенно уточнить состав императорского дара, а благодаря Указателю 1881 года соотнести предметы с изображениями [3]. Изделия Императорского фарфорового завода определить легче, так как маркировка, как известно, связана с конкретным царствованием и позволяет уточнить время производства изделия.

На основании Указателя и фотоальбома мы можем говорить о предметах из нескольких известных европейских фарфоровых ансамблей, выполненных для русского двора, а также дополнениях к ним, изготовленных в России на Императорском фарфоровом заводе в разное время [4]. Прежде всего, это Охотничий сервиз, первоначально, как известно, изготовленный в Мейсене в 1766–1768 гг. и, по преданию, подаренный Екатериной II первому владельцу Гатчинского дворца — Григорию Орлову. Из двенадцати предметов, некогда находившихся в Музеуме Строгановского училища, девять изделий были дополнениями («доделками»), изготовленными Императорским фарфоровым заводом в разное время: в царствование Екатерины II — 5, Николая I — 2 и Александра II — 2. Интересно, что одно из блюд Охотничьего сервиза воспроизведено на учебной работе — акварельном обмере учащейся III класса Императорского Строгановского училища К.В. Прохоровой, ныне хранящемся в музее Строгановской академии. Акварель довольно точно передает и характер росписи, и цвет фарфорового блюда, и, что немало важно, его размер (диаметр 42 см) — это учебное задание, как и сегодня, предполагает точное соблюдение масштаба. Такие задания и сегодня выполняют студенты-керамисты МГХПА. Изображенный предмет, по всей видимости, соответствует упомянутому в указателе «Большому круглому блюду», изготовленному ИФЗ в царствование Екатерины II [5].

В Художественно-промышленном Музеуме Строгановского училища некогда экспонировались оригинальные фарфоровые изделия, а также доделки ИФЗ, принадлежащие Кобальтовому сервизу, выполненному в 1785–1786 годах в Вене при посредничестве австрийского посланника графа Л. Кобенцля для преподнесения наследнику русского престола великому князю Павлу Петровичу. Сервиз долгое время нахо-

дился в Гатчине, в Приоратском дворце [6]. Всего же в музее Строгановского училища находилось 15 предметов Кобальтового сервиза, из них оригинальных венских — 11, один образец времени Екатерины II («Ставка на масло, с поддоном, круглая») и три — Николая I.

Когда-то здесь экспонировались 7 образцов севрского фарфора XVIII века с «бирюзовым фоном, с позолотой и живописью цветов по белому фону». В России предметы с таким же крытьем оказались в составе загадочного «Зеленого сервиза», изготовленного в Севре в 1756 году и преподнесенного в 1758 году Людовиком XV королю Дании и Норвегии Фредерику V. В Музеуме Строгановского училища когда-то хранились две большие суповые чаши на ножках из Севрского сервиза (о чем свидетельствует еще один обмер ученика СУ 1900-х гг.), а также дополнение к нему — выполненный ИФЗ «салатник круглый» без указания марки.

Благодаря императорскому дару в музее Строгановского училища был представлен и Берлинский завод, в частности образцы Столового сервиза 1778 года, изготовленного по заказу Фридриха II для великого князя Павла Петровича. Все предметы были декорированы государственным российским гербом и гербом герцогства Голштейн-Готторп по белому фону. Всего в музее находилось оригинальных берлинских — 6 предметов, и по одному образцу «подделок Императорского завода» времени Николая I и Александра II. В 1884 году части этого сервиза хранились как в кладовых Зимнего дворца, так и в гатчинских сервизных кладовых [7], так что они могли поступить к нам в музей из двух источников.

В составе царского дара были представлены не только доделки к крупным европейским сервизам, но и собственно сервизы, выполненные непосредственно ИФЗ. Например, обозначенный в указателе как «с позолотою и розовыми цветами» сервиз. Всего фарфора с таким декором отмечено 6 образцов. Из них без марок (вероятно, Александр I) — 4, Николай I — 2. Известно, что часть этого фарфорового ансамбля ныне представлена в ГМЗ «Павловск» и является повторением оригинального сервиза частной парижской мануфактуры Наст.

Важно отметить, что почти все перечисленные ансамбли в какое-то время находились либо в Гатчинском дворце, входя в его историческое убранство, либо в Сервизной кладовой Зимнего дворца, откуда они, скорее всего, и поступили в Художественно-промышленный Музеум Строгановского училища.

К сожалению, после революции, при реорганизации Строгановского училища в Свободные государственные художественные мастерские (затем — ВХУТЕМАС) Художественно-промышленный музей был по распоряжению Главмузея ликвидирован, а его коллекции распределены по разным музеям страны: в Государственный Исторический музей, Третьяковскую галерею, Государственный музей Восточных культур, Музей керамики, Музей народов СССР, Оружейную палату, в Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Тогда же затерялись и следы «фарфорового» дара императора Александра II. Но это, как сейчас любят говорить, уже совсем другая история, связанная, прежде всего с организацией в 1919 году в Кусково Государственного музея керамики и формированием этого крупнейшего в нашей стране музейного собрания.

Таким образом, в послереволюционный период, в 1920-х годах Строгановский музей был расформирован и надолго закрыт. Только в 1945 году после воссоздания Строгановского училища было принято решение о возрождении музея. Часть экспонатов, принадлежавшая Строгановке, была возвращена упомянутыми крупными московскими музеями (например, непосредственно в 1945 г. из ГИМа поступила тарелка из Корбиевского сервиза, ИФЗ), другая — передана из музейных фондов страны. В настоящее время мы можем с определенностью говорить только об одном сохранившемся у нас фарфоровом предмете из царского дара — тарелке ИФЗ с маркой времени императора Александра II с букетом цветов и прорезным бортом [8]. Этот образец вернулся в Музей в 1946 году из ГМК после воссоздания Строгановского училища в составе 48 других фарфоровых изделий, русских и зарубежных.

Примечательно, что в нашем музее сохранились документы поступления музейных предметов — акты передачи из ГИМа, ГМК и ГМИИ середины – конца 1940-х гг., — в том числе, подписанные выдающимся специалистом историком художественного фарфора С.Н. Тройницким, который в тот период, пережив ссылку в Уфу, обосновался в Москве. Он работал во время Великой Отечественной войны Государственном музее керамики в Кусково, а после ее завершения в 1945 г. стал главным хранителем ГМИИ им. А.С. Пушкина. Следует, к слову, отметить, что несмотря на распоряжение Совета народных комиссаров о возврате в воссозданный музей МВХПУ (быв. Строгановского) предметов, некогда в нем представленных, сотрудники крупных московских музеев и Музея

керамики, понимая художественную и историческую значимость фарфора из царского дара, не вернули их в воссозданный музей, ограничившись выдачей более распространенных изделий с цветочным декором, преимущественно так называемого «ординарного» характера (из Вседневного сервиза). Эти вещи представлены у нас сегодня в экспозиции: суповая чаша, молочник, соусник и чайник (с маркой «Е II»), тарелка глубокая с пейзажем в зеркале, цветочными букетами в золоченых картушах с рельефом «Дюлонг» (марка «П I») и тарелка с прорезным бортом и мелкими букетиками (марка «А I»).

При общей направленности возвращать в воссозданный музей училища малоценные предметы, или вещи с утратами, склеенные и т.д., послевоенный период отмечен, тем не менее, примерами поступления редких и уникальных изделий. Преимущественно, это были случаи, когда музеи передавали непрофильные для себя вещи. Так, из Государственного музея Восточных культур в 1948 году поступили дворцовая ваза ИФЗ с росписью в японском стиле «имари» и интересная, редкая фигура «Китаянка» ГФЗ 1920-х гг. Из Академии строительства и архитектуры СССР в конце 1959 года также поступил ряд предметов, в том числе уникальная ваза с черным крытьем и с нанесенной золотом маркой правления Александра III в золотом венке (что свидетельствует об уникальности и единственном экземпляре предмета). За год до этого, в 1958 году в основной фонд были зачислены фарфоровые фигуры, исполненные на ИФЗ по моделям К.А. Сомова: «Влюбленные» 1906 г. и «Дама, снимающая маску» 1908 г.

После воссоздания музея на протяжении всего XX столетия и вплоть до сего дня фонды Художественно-промышленного музея пополняются дарами педагогов и воспитанников училища. Это стало доброй традицией. Так, в 1949 году в музей в дар от преподавателя И.В. Аверинцева поступила чашка ГФЗ 1921 года с абстрактной росписью по рисунку В. Кандинского. В 1960 году в музей была передана уникальная коллекция керамики и фарфора бывшего выпускника Императорского Строгановского училища, художника-керамиста, реставратора и исследователя русской архитектурной керамики А.В. Филиппова. В 2017 году при поддержке фонда Потанина удалось осуществить масштабный проект — издать коллективную монографию «Керамическая установка», посвященную судьбе и творчеству А.В. Филиппова (М., 2017) [9]. Частично предметы, некогда составлявшие его семейное собрание керамики и фарфора, переданные

в наш музей его вдовой и насчитывающие около 300 единиц, были опубликованы, но, увы, далеко не все вещи, которые иллюстрировали широчайший круг его профессиональных интересов как художника-керамиста, исследователя и реставратора: это работы в керамике М.А. Врубеля, А.Я. Головина, изделия Абрамцевской мастерской и артели «Мурава», древнерусские изразцы. Среди наиболее интересных образцов коллекции можно выделить, ранний советский фарфор ГФЗ начала 1920-х годов: тарелки, расписанные А. Щекатихиной-Потоцкой и братьями Вычегжаниными. Однако не опубликованными оказались образцы русского фарфора, среди которых изделия ИФЗ: кольцо для салфеток, тарелка из сервиза «с листьями капусты» и чашка (оба предмета с марками «Н І»).

Спустя год после поступления в музейное собрание коллекции А.В. Филиппова, в 1961 году в музей поступило блюдо, исполненное М. Лебедевой в начале 1920-х гг., прекрасно дополнившее подборку музейного агитфарфора.

На сегодняшний день фарфор ИФЗ–ГФЗ в нашем собрании насчитывает около трех десятков предметов. Он востребован в учебном процессе, это уникальная возможность для наших учащихся ежедневно контактировать с шедеврами отечественного декоративно-прикладного искусства. Экспозиция музея является базой для учебной работы студентов, аспирантов и преподавателей вуза. Наряду с учебным назначением (а здесь почти ежедневно идут практические занятия с музейными предметами), в музее ведется большая научно-исследовательская и реставрационная работа, а также обширная работа по популяризации искусства, музей открыт для сотрудничества, готов к участию в совместных выставочных проектах.

Примечания:

1. Историческая записка о Строгановском Центральном училище технического рисования и при нем музее с Высочайше утвержденным Положением и Уставом. 1892 г. С. 11. (Музей МГХПА. КП-7316). Здесь же говорится, что назначение музея стостоит в «воспособлении учрежденному в Москве Строгановскому Училищу Технического Рисования по образованию рисовальщиков и орнаментовщиков для мануфактур и мастерств и вообще в содействии развитию самобытных художественных способностей между промышленниками» (С. 10).

2. Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском Центральном училище технического рисования. — Москва, 1881. С. 66–78.

3. Музей МГХПА. КП-2939. Экспозиция, зафиксированная в фотоальбоме, не совпадает с расстановкой предметов, внесенных в Указатель. Это связано, скорее всего, с тем, что фотографии относятся предположительно ко времени около 1892 года, когда музей переезжал в новое здание по адресу Рождественка, 11 (на последних фотографиях запечатлены полупустые комнаты). Однако полной уверенности в указанной датировке нет, в связи с отсутствием дополнительных документов. Однако известно, что только в дореволюционный период экспозиция музея менялась как минимум три раза из-за переездов в новые помещения.

4. Подробнее см.: Трощинская А.В. О малоизвестном «фарфоровом» даре императора Александра II из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира Музеуму Строгановского училища // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПУ. — 2009. — № 1. Ч. 1.

5. Судя по фотоальбому, в музейной экспозиции русские и западноевропейские предметы из одного и того же сервиза были расставлены в разных витринах. Особенно это заметно на фотографии, где большая «Чаша суповая с крышкой, круглая, большая, с ручкой на крышке из двух фигур… Саксонской работы» из Охотничьего сервиза стоит в отдельном шкафу от русских «доделок» к тому же сервизу. На другой старой фотографии хорошо заметно, что овальная супница с ручками в виде кабаньих голов, производства ИФЗ времени Екатерины II имеет характерную особенность — на ее крышке утрачено навершие в виде сидящей детской фигурки.

6. Первое документальное свидетельство тому — «Реестр синего золоченого фарфорового сервиза, которого нужно иметь на 24 персоны, с показанием, сколько пополнить соразмерно числу персон», относящийся к 1849 году (Цит. по: Казакевич Н. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. — Санкт-Петербург, 2003. С. 154).

7. *Казакевич Н.* Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. — Санкт-Петербург, 2003. С. 147.

8. Музей МГХПА. КП-1699.

9. Керамическая установка. По материалам архива и коллекций А.В. Филиппова. — Москва: Эксмо, 2017. 472 с.

В.Б. КОШАЕВ
Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: tvr.goda5@gmail.com

V.B. KOSHAEV
Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: koshaev@gmail.com

R.R. MUSINA
Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: tvr.goda5@gmail.com

СОХРАНЯЯ ТРАДИЦИИ: К 100-ЛЕТИЮ КОЛЛЕДЖА ДИЗАЙНА И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

PRESERVING THE TRADITIONS: TO THE 100TH ANNIVERSARY OF THE COLLEGE OF DESIGN AND DECORATIVE ARTS OF THE MOSCOW STATE ART AND DESIGN ACADEMY S.G. STROGANOVA

Статья посвящена 100-летию колледжа дизайна и декоративного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова, роли этого учебного заведения в подготовке художников и мастеров прикладного искусства.

The article is dedicated to the 100th anniversary of the College of Design and Decorative Arts of the M. SG Stroganov, the role of this educational institution in the training of artists and masters of applied art.

Ключевые слова: прикладное и народное искусство, декоративное искусство, колледж дизайна и декоративного искусства.
Keywords: applied and folk art, decorative arts, college of design and decorative arts.

Искусство — язык жизни, азбука чувственного бытия в красоте истины, художественный текст, в котором записана духовная история страны. Язык прикладного и народного искусства — это азбука огромного художественно-исторического феномена — сознания народа, и с помощью этой азбуки переписываются в каждом новом поколении выпускников учебного заведения духовные истины национальной памяти. И значение Техникума кустарной промышленности, а теперь Колледжа дизайна и декоративного искусства как структурного подразделения сегодняшней Строгановской Академии не просто громадно. В определенной степени Колледж поднял знамя упраздненного в ходе реформ художественного образования в 1918–1920 гг. Строгановского училища и оказался звеном, сохраняющим и воспроизводящим, особенно в начале, в методах обучения законы художественно-промышленного и декоративного искусства. Это и стало новой основой, через которую раскрывается национальные традиции культуры, эстетика в образах текстиля, керамики, дерева, металла и т.д. И пластические языки уже в новых условиях предметно-промышленной эстетики стали служить опорой наступающего этапа художественной жизни.

В истории Колледжа зафиксирована не просто история жанров и направлений декоративного искусства, имена мастеров живописи и рисунка, ткачества, керамики, резьбы, работы учащихся и выпускников. В этой истории — жизнь учебного заведения в контексте жизни и истории самой страны, трудных лет начала СССР, испытаний войной, необходимости находить ресурсы в условиях реформирования экономики.

Наиболее важным представляется то, что соединение проблем образования за прошедшие сто лет в отечественной культуре и искусстве показали не только общую художественную картину времени, но прежде всего глубинные, внутренне присущие отечественной традиции особенности. Народное искусство двух эпох, до революции и после, есть культурный парадокс, когда с одной стороны новый общественный строй требует индустриального осуществления жизни и культуры, но с другой не может ее претворить в жизнь без сохранения, как отмечено,

ценностных ориентиров, присущих самому культурному типу российской цивилизации с ее многонациональным и межрелигиозным укладом жизни и особенностями труда, основанного в девятнадцатом веке на ручных мануфактурах, работе промысловых центров, приближенных к торговым путям и ярмаркам.

Начавшийся в России в конце XVIII века процесс формирования новых экономических отношений привел в середине XIX века к социальной дифференциации и необходимости реформ, что потребовало расширения знакомства с крестьянским бытом и формирования экспедиций. Это было особенно важно в послереформенный период (1861), когда активизировались в XIX веке связи прикладного искусства с задачами развития экономики Российской империи, в основе чего лежала идея, во-первых сбора материала и создания Кустарного музея, а также внимание к промысловым центрам и создание устойчивой экономической отрасли.

Парадокс состоит в том, что многовековой и преимущественно ручной тип прикладного искусства занимает российскую мыслящую интеллигенцию и класс предпринимателей, научных и общественных организаций начиная со второй половины XIX века, а затем и государства. Поэтому созданный в 1920 году Техникум кустарной промышленности, сегодня это очевидно, занял место в системе художественного образования в стране на стыке предстоящего авангардного обновления, на базе новой идеологической модели молодого советского государства.

Первоначальная модель образования, основанная на принципах свободы и равноправия художественных систем (не случайно первая реформа художественного образования связана с созданием повсеместно по всей России системы СГХМ — Свободных государственных художественных мастерских) и принципа лабораторного овладения секретами мастерства и технологий после в 1920 году трансформируется в систему художественно-технических мастерских, где художественное производство, прикладное искусство и подготовка художников для промышленности начинают занимать ведущее место.

СГХМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН в Москве, также УНОВИС в Витебске, а с другой, как показали прошедшие сто лет, программы сохранения наработанного к этому времени с конца восемнадцатого века опыта понимания природы творчества и национальной эстетики, которая соответствовала целям организации Художественной промышленности в СССР.

У каждого учебного заведения своя судьба. Не многим удается служить своему предназначению достойно и долго. Одному из таких заведений — Колледжу дизайна и декоративного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова, возникшему как «Техникум кустарной промышленности», исполнилось сто лет. Его вековой путь отмечен сложением специфики подготовки специалистов для системы художественных промыслов, был наполнен объективными сложностями, которые на каждом этапе истории страны ему преподносило время, но это был славный путь профессиональной реализации однажды поставленных перед ним государственных задач.

Техникум кустарной промышленности стал первым разнопрофильным учебным заведением советской страны в ряду других, созданных для подготовки творческих кадров для системы художественных промыслов. В сложных процессах перестройки российского общества в первые годы советской власти эта традиционная сфера материально-духовной деятельности, укорененная в массах российского общества, могла исчезнуть навсегда. Передача мастерства и художественной традиции веками держалась на патриархальных принципах кустарной деятельности — от отца к сыну, от мастера — к ученику. Нарушение этой устойчивой ремесленной связки могло привести к утрате каналов передачи национальной культурной традиции последующим поколениям, а также к коллапсу товарного рынка, что было реальной проблемой ситуации тех лет. Кустарная ремесленная деятельность традиционно обеспечивала запросы местных рынков, а с остановкой крупной промышленности, которая продолжительное время подмывала основы этого сектора, жизненно необходимо было вернуться к использованию ее потенциала.

Уже в первые годы советская власть взяла на себя заботу о поддержании этой системы, верно видя ее основу в подготовке профильных специалистов и сложении оптимальной формы организации труда на коллективном начале, отвечавшем основному принципу нового государства. Была поставлена задача «обобществить» кустаря-индивидуала, используя уже опробованную ранее форму организации — артель — в виде свободного объединения мастеров на принципах профессиональной деятельности, которая продержалась в системе Промко- операции до середины XX века, не отвлекая на себя дополнительных бюджетных средств. Так, выводя, как тогда ее называли, кустарную промышленность из статей расходов казны, государство, как могло, поддерживало подготовку кадров

для нее, понимая, что образование — дело государственной важности, залог качества и активности всех сфер трудовой деятельности. Подготовка промысловых кадров была передана в руки специалистов, имевших ранее опыт работы в системе земской поддержки местных промыслов и художественной промышленности, выдающихся деятелей культуры и искусства — Н.Н. Соболева, Н.В.Глобы, А.А. Вольтера, Н.Д. Бартрама, Б.Н. Ланге, Е.Г. Теляковского, С.П. Евангулова и др.

Техникум кустарной промышленности был образован в 1920 году в Москве и в своем названии зафиксировал назначенные ему задачи и функции. Первоначально подготовка велась по шести направлениям: металл, обработка кожи, деревообработка, женские рукоделия, минеральное и игрушка. Как вид учебного заведения, техникум на тот момент был передовым, и оставался таковым на весь советский период. Он предполагал получение учащимися комплексных знаний, где с не меньшим вниманием к основному профилю подготовки давались технические знания.

Кроме того техникум стал в авангарде среднего образования, так как явился звеном скрепления ремесленной практики и науки. Все дальнейшие переименования учебного заведения, которых было немало, а также присвоенное ему в 1931 году имя М.И. Калинина, свидетельствовали о росте его престижа, о встраивании его программ в насущные проблемы времени. Достигнутые успехи подтверждались и получением Гран-при на Всемирных выставках в Париже в 1925 и 1937 годах.

Техникум, а затем училище все годы своей деятельности был известен качеством подготовки учащихся. Он собирал абитуриентов со всей страны, здесь был высок проходной балл. Эту славу обеспечивал коллектив преподавателй, который, конечно, сменялся на протяжении долгого времени, но традиция высокой педагогической требовательности была отличительным знаком этого учебного заведения. Оно тесно сотрудничало с предприятиями народных художественных промыслов, готовя им специалистов, отправляя на практику и исполнение дипломных проектов своих учащихся; с наукой — регулярно пополняя лаборатории НИИ художественной промышленности лучшими выпускниками, формировавшими направления работы промыслов, а также выпустило в творческую среду большое число ярких художников. Был широко известен особый творческий климат в учебном и внеаудиторном процессе, крепкие связи с деятелями культуры страны, театрами столицы, нала-

женные инициативным участием педагогического коллектива. Это было необходимым для формирования каждой личности, приходящей в его стены еще в подростковом возрасте. Училище выстояло в тяжелые годы перестройки, испытало включение новых направлений подготовки, но его роль в сохранении традиционного искусства уже вошла в историю.

Важным событием юбилейного 2020 года стала подготовка издания, впервые представляющего вековую историю Колледжа «100 лет с народным искусством». Авторы-составители — руководитель проекта Д.Ю.Чумоватов, а также Л.Я.Таежная, О.А.Осипова, Е.Ю.Баснина — насытили издание суждениями и высказываниями видных деятелей отечественной культуры. Но самое интересное состоит в том, что авторы, соединив проблемы XX века в области культуры и художественных событий, раскрыв образовательные особенности и показав общую картину времени, выявили глубинные, внутренне присущие отечественной традиции особенности. Важно, что авторами устанавливается оценка культуры, которая для России всегда выливается соответствием ценностным установкам в искусстве.

Издание может служить самым разным задачам — от создания учебного курса по изучению искусства XX – начала XXI века и до знакомства с художественным творчеством студентов и педагогов Техникума-Колледжа.

Таким образом, книга иллюстрирует то, как в условиях самых разных обстоятельств истории, объемлющей не только столетний период самого учебного заведения, но восходящий к замыслам тех, кто проявлял попечение об историческом предопределении художественной традиции, происходит трудная работа по укреплению институции. Свежий воздух творчества, размышления о сокровенном, смыслоориентированное понимание момента культуры показывает как возможна оценка того, что происходило на переходе к индустриальной эпохе нетривиального в бытовом, духовного в повседневном. А само двадцатое столетие предопределило удивительные черты творчества многих преподавателей и выпускников учебного заведения МХПТ им. М.И. Калинина/КДДИ МГХПА им. С.Г. Строганова.

Список литературы

1. *Бибикова, И.М.* Декоративно-прикладное искусство (1917–1965) / И.М. Бибикова, И.В. Рязанцев // Всеобщая история искусств: В шести томах / Академия

художеств СССР, Институт теории и истории изобразительных искусств. Т. 6., кн. 2. Искусство 20 века / под общей редакцией Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. — Москва: Искусство, 1966. — 763 с.: ил. — URL: http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st010.shtml (дата обращения 19.06.2020).

2. *Воронов, В.С.* О крестьянском искусстве: избр. труды / В. С. Воронов; вступит. статья: Т. Разина. — Москва: Советский художник, 1972. — 350 с.: ил. — URL: https://www.booksite.ru/fulltext/voro/nov/index.htm (дата обращения 11.11.2020).

3. *Жолтовский И.В.* О кустарной художественной промышленности // Известия ВЦИК. — 1922. — № 127. — С. 3.

4. *Крамаренко, Л. Г.* Декоративное искусство России XX века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореферат дис… д-ра искусствоведения (17.00.04) / Крамаренко Людмила Георгиевна; МГХПА им. С.Г. Строганова. — Москва, 2005. — 60 с. — URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01002852592.pdf (дата обращения 09.07.2020). Народно-художественные промыслы 1917–1932. — Москва, 1986.

5. *Макаров, К.А.* Советское декоративное искусство / К.А. Макаров — Москва: Советский художник, 1974. — 332 с.: ил.

6. *Мусина Р.Р.* Научно-исследовательский институт художественной промышленности в системе науки и практики художественных промыслов // Москва: Ассоциация «Народные художественные промыслы России». 2017. С. 7–34.

7. *Мусина Р.Р.* Теория и практика отечественной художественной промышленности: явление неравное себе // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 2. — Ч. 2. — С. 29–40.

8. О мерах содействия кустарной промышленности. 1919.04.26 // Исторические материалы: сайт. — URL: http://istmat.info/node/35847 (дата обращения 20.04.2020).

И.В. СМЕКАЛОВ
Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ГТГ
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

I.V. SMEKALOV
Doctor of arts, Senior researcher of the State Tretyakov Gallery
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

ПЕРВАЯ РЕФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ 1918 Г. КАК ПРОЕКТ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ СРЕДЫ В СФЕРЕ ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА

THE FIRST REFORM OF ART EDUCATION IN RUSSIA IN 1918 AS A PROJECT OF A UNIVERSAL CREATIVE ENVIRONMENT IN THE FIELD OF INDUSTRIAL ART

Автор рассматривает Свободные государственные художественные мастерские (ГСХМ, иначе СГХМ, СХМ, СВОМАС) как систему, сеть, представленную художественными и художественно-промышленными коллективами в столице и регионах и как особую уникальную именно для России историческую форму искусства авангарда. Комментируются обстоятельства проникновения авангарда в провинцию, география ГСХМ и особенности региональных мастерских.

The author considers the Free State Art Workshops (GSKhM, otherwise SGKhM, SKhM, SVOMAS) as a system, a network represented by art and art-industrial groups in the capital and regions and as a special historical form of avant-garde art that is unique for Russia. The circumstances of the penetration of the avant-garde into the province, the geography of the State Agricultural Academy and the peculiarities of regional workshops are commented.

Ключевые слова: первая рефоорма художественного образования в России 1918 г., СГХМ, художественный авангард, художественно-промышленное образование.

Key words: the first reform of art education in Russia in 1918, State Art Museum, art avant-garde, art-industrial education.

Масштабная авангардистская реформа художественного образования 1918–1920 гг., совершавшаяся столетие назад, объяснена далеко не в полной мере. Если период ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (1920–1930) давно и заслуженно привлёк внимание специалистов, то предшествующий его созданию период ГСХМ (Государственных свободных художественных мастерсиких) до сих пор остаётся в тени. Изучены лишь несколько столичных коллективов (В.И. Костин, Л.А. Жадова, С.О. Хан-Магомедов, А.Н. Лаврентьев и другие). О провинциальных мастерских говорится вскользь. Задачу планомерного постижения архитектурно-художественного образования в России ставит перед собой коллектив Музея МАРХИ (руководитель — Л.И. Иванова-Веэн). Однако здесь «на виду» прежде всего оказываются пути формирования ГСХМ, их состав, а не художественные и педагогические идеи.

Особенности начального этапа авангардистской реформы образования (1918–1920), связанные со сложным взаимодействием столичных и провинциальных ГСХМ, постоянным экспериментированием, доминированием идеи самоорганизации и отсутствием готовых учебных программ, до сих пор мешают увидеть в кажущихся случайными, анархичными группировкамси своеобразную логичную систему, альтернативную академическому образованию. Между тем ГСХМ в своём развитии успели испытать различные формы работы — от авторских («индивидуальных») мастерских до обезличенного «коллективного» творчества и специализированных художественно-промышленных школ. Причём уже после реформирования столичных ГСХМ во ВХУТЕМАС (осень 1920 года) мастерские в провинции продолжали действовать (до 1922 года). Беспримерная попытка создать разветвлённую сеть авангардистских высших учебных учреждений по всей России, в том числе за тысячи километров от столиц, — уникальна. Специфический опыт провинциальных ГСХМ, развивающийся во времени, заслуживает пристального внимания, и первый этап юбилейных научных исследований отечественных аванагрждных школ дизайна и архитектуры был посвящен именно этому. (См. «Свободные государственные художественные местерские. Из столицы — в регионы». — Москва: МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018.)

Можно утверждать, что своеобразие значительного периода развития авангарда (1918–1922) реализовалось именно в глубинке России. Высокий уровень творчества мастеров-новаторов, передовые идеи, во многом определившие эстетику XX столетия, не позволяют называть их организации провинциальными. Скорее, следует говорить о региональных центрах авангарда. Причём региональность здесь не географическое понятие, не «топография». Абрис работы другой — выявление специфических черт искусства, развивавшегося в условиях провинции.

Региональные центры авангарда раскрываются как особая форма художественной практики начала 20-х годов, как стереометрическое целое, как система, образующаяся из разнонаправленных векторов, как сложное сочетание творческих идей на фоне общей художественной ситуации в стране, всей истории создания, становления и развития ГСХМ, выставок, конференций, диспутов, лекций.

Как свидетельствуют материалы и документы инициатором реформы художественного образования и музейного дела, предполагавшая движение авангарда «в массы», за пределы столиц, в провинцию стала коллегия Отдела Изо Наркомпроса. Уже к середине 1919 года были сформулированы опорные точки первого этапа реформы: организация по всей стране мастерских нового типа, создание Музея живописной культуры и Выставочного бюро. Новые учебные учреждения были совершенно не похожи на своих упразднённых «правильных» предшественников — Петроградскую академию художеств (после реформы — СГХМ), Строгановское художественно-промышленное училище (1-е ГСХМ) и Училище живописи, ваяния и зодчества (2-е ГСХМ). Ведущей в преподавании стала идея «максимума свободы для художника». Наряду с учреждениями «чисто художественного характера» приоритетной задачей для руководства Наркомпроса стало создание «мастерских ремесла».

Борьба велась вовсе не с великим искусством прошлых эпох, а с их «мёртвым трафаретом» — академизмом. Поэтому в качестве образцов авангардисты обратились к опыту цеховых средневековых и ренессансных мастерских. Они следовали традиционному и, заметим, сверхэффективному пути личностного общения по типу «мастер-ученик».

Как и в средние века, в мастерских авангардистов не только учились, но прежде всего творили. Всякое школярство, как пережиток академизма, отвергалось. Начало реформы в столице и в регионах раз-

деляло менее года, но большинство мастеров (инструкторов) — миссионеров Наркомпроса оказались старшими учениками столичных ГСХМ.

Анализируюя обстоятельства массового «исхода» авангардистов, их принято связывать в основном с суровыми условиями жизни в Москве и Петрограде. Этот фактор, несомненно, имел место, но с его помощью нельзя объяснить масштабов явления. В глубинке условия были немногим лучше: бушевала Гражданская война, губернии переходили из рук в руки. Террор, разруха, голод, эпидемии, ужасы долгих путешествий по железной дороге — вот постоянный фон событий. Следовательно, такое движение не может быть понято без учёта позиции самих художников.

Массовость эксперимента по модернистскому преображению огромных территорий не знает аналогов. Только в одном из округов (Урал и Поволжье) мастерские действовали в Казани, Уфе, Пензе, Саратове, Самаре, Оренбурге, Екатеринбурге, Перми, Челябинске. Под началом учителей-«инструкторов» работали десятки учеников-«подмастерьев».

Причины относительной независимости ГСХМ от местных властей объясняются тем, что художник, назначенный уполномоченным по созданию ГСХМ, обычно становился заведующим отделом ИЗО Губоно и при этом подчинялся напрямую центральному Наркомпросу. В условиях провинции уполномоченный сам определял направленность работы и предлагал имена мастеров — живописцев, графиков, скульпторов, декораторов. Руководящий совет ГСХМ состоял из преподавателей и подмастерьев. Урегулированием многочисленных конфликтов занимались «особоуполномоченные», в чьём ведении находилось несколько коллективов. Например, «особоуполномоченный» скульптор Е.В. Равдель (в дальнейшем первый ректор московского ВХУТЕМАСа) присутствует сразу в Пензе, Перми, Екатеринбурге, Оренбурге.

Задача Музейной секции (иначе — Музейного бюро, МузБюрИзо) и Всероссийского Центрального выставочного бюро (ВЦВБ) — систематизация произведений авангардистов и формирование соответствующих коллекций для провинциальных городов и методических фондов ГСХМ. Комплектовали эти собрания вовсе не искусствоведы (им отказывалось в доверии), а сами авангардисты: «…Дело приобретения произведений современного искусства — исключительная компетенция художников» [1]. Представители регионов участвовали в отборе.

Процесс «циркуляции» авангардистских произведений по стране был запущен и успешно действовал. Так, на заседании Музей-

ного бюро в Москве (17 января 1920) были отобраны картины для шести (!) центров. По запросу особоуполномоченного Е. Равделя «отдано 79 произведений русских художников для пополнения музеев городов Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста и Перми» [2]. В списке «Организованных Музейным бюро провинциальных музеев отдела ИЗО Наркомпроса» указано, что 30 января 1920 года создан музей в Пензе, а 10 мая 1920 года — в Екатеринбурге [3].

I Всероссийская конференция учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП (2–9 июня 1920 года) [4] во многом определила историю региональных центров авангарда. Конференция в целом и особенно стенограммы выступлений представителей регионов ещё не оказывались в центре внимания исследователей. Протоколы заседаний конференции, впервые в полном объёме расшифрованные автором настоящего исследования, в отличие от других документов, часто приукрашивающих факты, могут рассматриваться как надёжный инструмент анализа истории ГСХМ.

Данные протоколов позволяют не только осветить само мероприятие — центральное, во многом переломное событие реформы, но и полнее охарактеризовать положение дел перед конференцией (конец 1919 — начало 1920-го) и после её проведения (конец 1920 – 1921).

К лету 1920 года, когда период становления ГСХМ уже остался позади, в качестве уполномоченных выступали художники: Пётр Саввич Уткин (живописец, Саратов); Алексей Михайлович Рухлядев (архитектор, Казань); Ефим Владимирович Равдель (скульптор, Пенза); Васильев [5] (Самара); Николай Николаевич Купреянов (гравёр и рисовальщик, Кострома); Владимир Феликсович Франкетти (живописец, Нижний Новгород); Беатриса Юрьевна Сандомирская (скульптор, Оренбург); Пётр Иванович Субботин-Пермяк (живописец, Пермь); Владимир Александрович Эйферт (живописец, Астрахань), Савинский [6] (Вятка), Анна Фёдоровна Боева (живописец, Екатеринбург); Ф.Н. Захаров (живописец Тверь); Алексей Николаевич Арженников (живописец, Тамбов); Марк Захарович Шагал (живописец, Витебск); Георгий Тихонович Крутиков (архитектор, Воронеж); Сергей Арсеньевич Матвеев (декоратор, Ярославль); Николай Павлович Дмитриевский (график, Вологда) и другие [7].

Состав делегаций от провинции. Конференция собрала представителей более чем тридцати художественных коллективов. Каждая де-

легация состояла из уполномоченного (руководителя), двух педагогов и четырёх подмастерьев. Согласно докладу мандатной комиссии, на первое заседание прибыло 192 делегата, из них 117 учащихся, 31 руководитель и 9 уполномоченных. Некоторые делегации опоздали к открытию. Многие присутствовали на заседаниях «без права голоса». Только в составе «экскурсии» Витебских мастерских было около 70 человек. К началу конференции была приурочена Всероссийская выставка работ учащихся ГСХМ на Рождественке, 11 (живопись, рисунки, скульптура, плакаты, макеты, пространственные установки и эскизы декораций), подготовлена специальная экспозиция в Музее живописной культуры на Волхонке.

В первые дни (2–3 июня) прозвучали доклады заведующего отделом ИЗО НКП Д.П. Штеренберга («Итоги и очередные задачи педагогической деятельности ИЗО»); критика О.М. Брика («Искусство и Коммунизм»), а также выступления директора ИНХУКа В.В. Кандинского («Об Институте художественной культуры»); уполномоченного по Московским 1-м ГСХМ А.В. Лентулова («Современное искусство в школе») и специалиста по кустарным промыслам И.В. Аверинцева («Управление мастерскими»). Делегатам стало ясно, что окрепшее государство стремится контролировать действия художников, что этап неподконтрольных мастерских завершён. Отчётливо обозначилась оппозиция новым установкам Наркомпроса о принципах преподавания, о производственном («пролетарском промышленном») искусстве.

В течение последующих двух дней (4–5 июня) доминировали именно производственники (критики Д.Е. Аркин, Н.С. Моргунов, О.М. Брик; керамист А.В. Филиппов; заведующий гранильной фабрикой С.А. Транцеев).

Выступления и реплики уполномоченных, инструкторов и подмастерьев из провинции раскрывают их роль в эволюции авангарда. В прениях заметны: К.С. Малевич, Л.М. Лисицкий, Н.О. Коган, И.Т. Гаврис (Витебск), П.Е. Соколов, К.В. Мацкевич, С.Я. Сенькин (Екатеринбург); А.М. Лавинский, В.Н. Прокофьев, И.М. Овчинников, В.М. Юстицкий (Саратов), Гласов (Рязань); Каратыгин (Иваново-Вознесенск); Капралов (Воронеж); Штурман (Пенза); Гаврилов (Казань); Левицкий (Уфа); подмастерье Старков (Пермь) и другие. Отметим многочисленные выступления «особоуполномоченного округа» (Поволжье и Урал) Е.В. Равделя, и П.Е. Соколова, энергичного миссионера ГСХМ (Воронеж, 1919; Пермь, 1920; Екатеринбург, лето 1920; Пенза, начало 1921).

Анализ протоколов дискуссий объясняет причины недовольства неподконтрольным искусством, царящим в государственных учреждениях. Требовалось выработать некий «объективный метод», противоположный «случайностям» обучения. Ростки нового метода видели в создании лабораторий по различным видам пластических искусств и освоении технологий и материалов, базовых принципов композиции.

Производственное искусство. Ещё одной важнейшей, по мнению Наркомпроса, задачей, стоящей перед ГСХМ, становилось производственное искусство. Отстаивалось мнение о том, что «все специально-художественные учебные заведения должны в основу своей программы положить художественно-производственное образование» (Д. Аркин) [8]. Выступления в прениях делегатов провинции (П. Соколов и др.), осознающих степень послевоенных разрушений производственной базы мастерских, оказались неожиданно жёсткими.

Программный доклад А.И. Иванова «Проблема художественного образования» и его обсуждение. Заключительный этап конференции (7–8 июня) был посвящён выработке единых программных требований. Руководитель школьного подотдела изоотдела Наркомпроса живописец А.И. Иванов, постулируя, что «новое искусство является осью художественного образования», призывал создавать экспериментальные «лаборатории», не ограничиваясь живописью, графикой и скульптурой. В качестве образца для провинциальных мастерских в центре создавался новый вуз — ВХУТЕМАС, «укреплённый» представителями провинции. Их «посланник» Равдель, поддержавший Иванова и видящий успех начинания не столько в сильной производственной основе, сколько в «стройном плане обучения», стал первым ректором ВХУТЕМАСа. В провинции ВХУТЕМАСы предполагалось учреждать на базе ГСХМ, промышленных предприятий и кустарных мастерских.

Если ГСХМ Москвы и Петрограда после конференции были расформированы, то в провинции деятельность ГСХМ, с учётом их реформирования, продолжалась ещё два года (до 1922 включительно). Ранее неподконтрольные мастерские перешли от Наркомпроса «под крыло» Губоно, что лишило авангардистов свободы маневра. Уполномоченные и инструкторы переставали восприниматься «на местах» как посланцы центральной власти.

В попытке удержаться в рамках, актуальных для пролетарского государства, «индивидуальные» мастерские начали объединяться в «еди-

ные аудитории» и «мастерские коллективного творчества». Движение от индивидуализма к коллективизму, от декларированной творческой независимости к приоритетному развитию художественно-промышленного образования определялось реформой государственного управления (изменениями структуры Наркомпроса) и переподчинением мастерских Главному управлению профессионального образования (ГЛАВПРОФОБРу).

В разделе 6.4 «Творческое наследие авангардистов Екатеринбурга: символизм, кубизм, конструктивизм, неопримитивизм. Будущие проекционисты и ОСТовцы» комментируются многообразные эксперименты авангардистов Урала. Если у поляка К. Мацкевича или Н. Циковского выявлены лишь считаные ранние работы, то об А. Лабасе, М. Плаксине, Н. Лакове известно достаточно много. Их творческие связи, возникшие на Урале, уже через пару лет значимо «отозвались» на выставках столичных объединений.

Пётр Соколов и Анна Боева. Несмотря на авторитет, которым, судя по документальным источникам, обладали в художественной жизни начала 20-х годов Анна Боева и Пётр Соколов, их наследие остаётся неисследованным. Между тем оба функционера ГСХМ были прежде всего практиками-художниками. Оба имели основательную художественную подготовку в МУЖВЗ и затем во 2-х ГСХМ.

Ранних (1920-х годов) произведений Боевой обнаружить не удалось. Мы знаем лишь её сравнительно поздние живописные пейзажи и гравюры.

Значительное собрание живописи и графики Соколова находится в Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус). Самые ранние его вещи — это кубистские: «Автопортрет» (1921); «Двойной портрет» (1921). Серии абстрактивистских рисунков, названных в каталогах «Композициями из геометрических фигур» (1923), сочетают в себе элементы различных стилей, от кубизма до супрематизма. Рисунки, смонтированные на больших листах и снабжённые порядковыми номерами, вероятно, являются эскизами учебных постановок для подмастерьев. Из воспоминаний очевидцев преподавания Соколова и Боевой в провинциальных ГСХМ известно об их «динамических» натюрмортах, составленных из деревянных, металлических и гипсовых форм, раскачиваемых в пространстве.

Сергей Сенькин. Наиболее радикально был настроен Сергей Сенькин, начавший экспериментировать с супрематизмом ещё в 1918

году. Обстоятельства работы Сенькина в Екатеринбурге — наименее изученный эпизод. К этому времени относятся вытянутые по горизонтали, сложносочинённые эскизы росписей вагонов агитпоезда — важная часть службы военных декораторов: «Только книгой победишь — врага, голод, разруху» (1919–1920); «Просвещение – основа свободы» (1919–1920) [9]. Временем пребывания на Урале, в составе 3-й армии, датируется и супрематическая «Композиция» (1920. Екатеринбургский музей изобразительных искусств), и «Конструкция» (1920. РГАЛИ).

Александр Лабас. Показательна эволюция Александра Лабаса, произведения которого, например «Натюрморт» (1920. Екатеринбургский музей изобразительных искусств), ещё сохраняют «родовые» признаки обучения у русских сезаннистов. Одновременно в них заметно влияние кубизма. Об этом свидетельствуют и продуманная, предельно ограниченная цветовая гамма с акцентированным синим, и кубистское «смещение» форм, и шрифтовая тема. Начав как сезаннист и кубист, Лабас затем стал разрабатывать варианты абстрактных геометризованных композиций, акцентируя в них динамическое начало. Примером такого рода опытов является «Цветовая композиция» (1920–1921. Частная коллекция).

Николай Лаков. В свои екатеринбургские годы Николай Лаков в основном работал в области агитационного, монументально-декоративного искусства. Ранние вещи художника выявить не удалось. После демобилизации (1923) он продолжил образование во ВХУТЕМАСе, позднее участвовал в выставках «Бытия». С Лабасом художника всю жизнь связывала творческая дружба. Известны их общие монументально-декоративные проекты (1950-е).

Михаил Плаксин. Михаил Плаксин на Урале работал как плакатист и декоратор и возглавлял художественно-техническую лабораторию. Как и Лабас с Лаковым, Плаксин после возвращения с Урала учился во ВХУТЕМАСе и сблизился с группой «Электроорганизм» («Метод»). Эстетика группы выражена в самых известных работах Плаксина: «Спектр газа» (1920 е. ГТГ); «Планетарное» (1922. Музей современного искусства — коллекция Г. Костаки. Салоники, Греция).

Конечно, нельзя утверждать, что именно на Урале был найден пластический строй, возобладавший у Лабаса и Плаксина середины 20-х годов. Несомненно лишь постоянство дружеских и творческих взаимоотношений, возникших во время совместной службы в 3-й армии и работы в ГСХМ.

В разделе 7.3 «Структура регионального центра авангарда» весь период работы художников-новаторов в провинции рассматривается как некое объёмное целое. В качестве инструмента для анализа такой целостности обособляется ряд формальных констант, общих для различных региональных центров, связывающих в той или иной степени эти центры, способствующих убедительной реконструкции событий на огромных пространствах России.

Предлагаемая модель-концепция структуры регионального центра авангарда, соответствующая практике и исторической логике работы художников, систематизирует факты истории их коллективов и группировок.

I. Индивидуальные мастерские. На первом этапе инициатива художников привела к созданию внутри ГСХМ «индивидуальных» мастерских, где мастера (инструкторы), избираемые только из числа командированных Наркомпросом, утверждали собственный творческий метод. Кружки подмастерьев, объединившиеся вокруг лидера, стали «точками роста» региональных центров авангарда.

II. Коллективизм. На втором этапе (1920–1921) возобладала противоположная индивидуализму идея коллективных форм работы. Для Наркомпроса это был прообраз будущих «фабрик искусства». В «единых аудиториях» преподаватели должны были действовать сообща. Мастерские на местах были переподчинены Губоно и потеряли свою независимость.

III. Художественно-промышленное образование. На третьем этапе (1921–1922) окрепшее государство уже контролировало весь процесс работы. На смену анархической самоорганизации, пришли дисциплина, планирование, учёт и единые программы по образцу ВХУТЕМАСа. Внутри губернских управлений профессионального образования (Губпрофобров) учреждались подотделы художественно-промышленного образования. Их ведению подлежали «специальные профессионально-художественные образовательные учреждения всех видов искусств, подготовляющие профессиональных работников <…> в области художественной и художественно-промышленной» [10].

На этом этапе станковисты (живописцы, графики, скульпторы), включённые в систему новых учреждений, с трудом добивались авангардистской направленности образования, и чаще она лишь декларировалось. Условия игры, вся культурная политика власти уже кардинально изменились.

В разделе 7.4 «Выводы. Искусство авангарда как предтеча современного проектного мышления» комментируются примеры проектного мышления в искусстве — спроектированный либо перепроектированный мир авангардиста, где живопись — удобная площадка для предъявления манифеста, радикальное и свободное поле для экспериментов. И в индивидуализации, и в деиндивидуализации искусства региональных центров, и в «больших» направлениях, и в творчестве одиночек («внестилевых» мастеров), в равной степени проявляются жизнестроительские и утопические пространственно-временные, космистские, метафизические, игровые черты поэтики эпохи.

Примечания:

1. «Декларации отдела изобразительных искусств и художественной промышленности по вопросу о принципах музееведения». 7 февраля 1919.

2. Протокол № 34 заседания Музейной комиссии от 17 января 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 76; Список картин № 8 для музеев Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста, Перми (карандашом подписано вверху ПЕНЗА) // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 15; Отчеты о работе музейного бюро // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 54.

3. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 3.

4. ГАРФ. Фонд А-2306 (Нар. ком. просв. РСФСР). Оп. 23. Д. 116. Протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП.

5. Личность уполномоченного Васильева опознать не удалось.

6. Личность уполномоченного Савинского установить не удалось.

7. Опубликовано в сб.: Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы. Под редакцией И.Л. Маца. — М.-Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. С. 155.

8. ГАРФ. Фонд А-2306. Оп. 23. Д. 116 (Протоколы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП). Л. 55.

9. Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932. В 2-х т. Т. 2: Таблицы / Под ред. В.П. Толстого; авт.-сост. И.М. Бибикова, Н.И. Бабурина, Т.И. Володина. — М.: Изд. дом «Искусство», 2002.

10. ГАОО. Фонд 453, оп. 1, д. 1, л. 13.

Список литературы:

1. Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы — в регионы. — Москва: МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018. 144 с.: ил

2. *Смекалов И.В.* Опыты пластического выражения космического пространства в искусстве оренбургского филиала УНОВИСа (1920) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2013. — № 4. — С. 250–259.

3. *Смекалов И.В.* Региональные центры авангарда на Всероссийской конференции учащих и учащихся (июнь 1920) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2014. — № 2. — С. 166–179.

4. *Смекалов И.В.* Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918–1920-е). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2017.

И.В. СМЕКАЛОВ
Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ГТГ
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

I.V. SMEKALOV
Doctor of arts, Senior researcher of the State Tretyakov Gallery
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

РУССКИЙ АВАНГАРД И ПРОЕКТНОЕ МЫШЛЕНИЕ: КОНТЕКСТ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

RUSSIAN AVANT-GARDE AND DESIGN THINKING: THE CONTEXT OF HISTORY AND MODERNITY

Статья раскрывает основные характеристики художественной жизни региональных центров русского авангарда в связи с зарождение проектного мышления в искусстве.

The article reveals the main characteristics of the artistic life of the regional centers of the Russian avant-garde in connection with the emergence of design thinking in art.

Ключевые слова: русский авангард, региональные центры, проектное мышление, лабораторное творчество.
Keywords: Russian avant-garde, regional centers, project thinking, laboratory creativity.

История художественного авангарда в России исследуется уже более полувека. Однако, изучение художественных процессов, связанных с авангардным движением, еще только разворачивается. И именно художественная среда провинции позволяет точнее зафиксировать некоторые принципиальные моменты этой эпохи, связанные, например, с генезисом проектного мышления в искусстве и дизайне начала XX века.

В контексте того, как воспринимали деятельность авангарда в столице и в регионах современники-искусствоведы, интересно рассмотреть сочинение Якова Тугендхольда, одного из непосредственных участников событий [1]. В статье «Живопись революционного десяти-

летия» (1917–1927) существенной частью достижений искусства большевистской эпохи признается начало пути, «когда перед нашим искусством, еще вчера келейным и комнатным, взвиласъ гордая и смелая мечта преобразовать самый лик жизни, прыгнуть в будущее, в царство Коммуны» [2].

Показательно, что Тугендхольд не вычленяет какую-либо одну сторону преобразований, а рассматривает составляющие авангардистской реформы как целое, именно так, как она задумывалась и осуществлялась. Среди успехов реформаторов отмечаются:

— деятельность отдела ИЗО Наркомпроса в целом («начало планомерного государственного регулирования искусства — вместо прежней либеральной анархии и борьбы интересов») [3],

— централизованная поддержка художников («планомерное государственное поощрение искусства, государственных выставок и государственных заказов»), особенно деятельность Всероссийской закупочной комиссии («к сожалению, просуществовав три года, Всероссийская закупочная комиссия была упразднена, уступив место былой «свободе» спроса и предложения, едва ли полезной для художников, еще и поныне вздыхающих о временах военного коммунизма»);

— централизованная организация выставок и музеев, в том числе в регионах («вплоть до глухой провинции»);

— реформа ГСХМ-ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа («громадное значение имело и радикальное обновление всего художественного образования»).

Период ГСХМ характеризуется как кризис («бурный период внутренней борьбы, крайне тяжело отразившийся на нормальной школьной работе»). Однако неизбежность кризиса признается и даже оправдывается («…пережив этот болезненный кризис, изжив эту анархию, наша высшая школа вышла из него обновленной»).

Вершиной и смыслом педагогической реформы критик считает «новую систему преподавания, в основе которой поставлено ударение на художественно-техническом мастерстве». Горячо поддерживается движение художников от станковых форм к реальному производству («обоснованное и производственно-целевое направление работы»). Проникновение искусства в производство, в быт названо «чрезвычайно плодотворной идеей».

Заметим, что время, предшествующее ВХУТЕМАСу, то есть период, когда развивались региональные школы, по Тугендхольду, цели-

ком соответствует кризису в специальном образовании. Но станковисты левого направления признаются инициаторами реформы и всех решительных изменений во взглядах на искусство, произошедших в стране. Именно им, в частности, отводится заслуга появления и все крайности отстаивания производственного искусства: «Во имя производства левые художники готовы были поставить к стенке и самое искусство». Но, с другой стороны, «…вопреки призывам бросить кисти и взяться за производство вещей, первые годы после революции отмечены у нас развитием станкового искусства, и при том отвлеченного, беспредметного — чисто формальным экспериментаторством».

Тугендхольд хорошо понимает диалектическую природу мышления новаторов-станковистов: «Супрематическиие холсты и контрелъефы были для художников величинами самодовлеющими. Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, т.е. отвлеченное станковое искусство, до степени хорошо сделанных вещей». При этом в соответствии с победившими к 1927 году представлениями формальные концепции беспредметников характеризуются как «новая маска все того же самодовлеющего эстетизма», «фактуро-формальный эстетизм».

Предпочитая трактовать опыт «левых» художников лишь как «замкнутую кухню лабораторных опытов», оставшуюся в прошлом, Тугендхольд приветствует новую школу, уже не готовящую исключительно «свободных художников». Для него важно, что «художественное производство перешло в область специального школьного преподавания и школьной практики. Производственные факультеты (архитектурный, полиграфический, текстильный, скульптурно-керамический, обработки дерева и металла) заняли в нашей высшей художественной школе равноправное место с факультетом живописным, с «чистым искусством». Вот подлинное завоевание Октября, чуждое большинству западных стран, и залог расцвета художественной культуры нашей страны».

Итак, в 1927 году ценность реформы в ее главных составляющих еще признается, однако в ней уже не осталось места региональному компоненту. Деятельности художников в регионах как бы и не было.

Увы, в лучшем случае активность авангарда в провинции была вознаграждена безразличием критики и государства, в худшем — прямыми преследованиями. Учебные учреждения и новаторские музеи исчезли, разработанные с беспримерным тщанием и любовью художественные проекты оказались невостребованными, а затем и прочно забытыми.

Самооценка авангардистов. Несмотря на провал многих надежд, деятельность авангарда в регионах нельзя рассматривать как поражение. Показательно, что сами художники в творческом смысле не чувствовали себя проигравшими неудачниками. Наоборот, скорее их интересовало, насколько сильно они в российской провинции опередили искусство Европы. И выводы были весьма определенными. Лазарь Лисицкий говорил о работе Уновиса в Витебске: «…мы продвинулись на века» [4]. Представители других региональных коллективов вполне могли повторить это вслед за великим художником. Иван Кудряшов, имея в виду ситуацию лета 1921 года, формулировал: «в Германии больше, чем где-либо, проявляется жизнь. Во Франции и Италии дальше не ушли работ 1915 года. <…> Репродукции, журналы и книги ничего нового не дают, и не современные задачи, а оставленные нами» [5].

Ведущие черты поэтики авангарда в регионах. Интегрированное искусство как особый тип художественной практики. В условиях почти патриархального уклада провинции авангардисты ощущали себя частью движения, сделавшего Россию лидером мирового искусства. Их самооценка соответствовала действительности.

Реализуя философскую и профессиональную (пластическую, пространственную, колористическую и т. д.) идеи авангарда, художники исповедовали радикализм идей, внутреннюю свободу действий, коллективизм, декларации научности и лабораторного творчества.

Пафос экспериментаторства и декларированная программа преображения мира обернулись замечательными примерами особого типа творческой практики — художественного исследования, нашедшего свое воплощение в регионах. Такой проект характеризуется выраженным комплексным подходом (творчество — педагогика — музеи — выставки): через интегрированное искусство, через создание системы ГСХМ, через составление музейных коллекций и проведение выставок.

Радикализм идей и внутренняя свобода. Художников-исследователей погруженных в свои эксперименты, интересовало все — от итоговой формулы искусства (идеальной живописи, архитектуры) до модели футуристического общества (идеального мироустройства). Они в полном смысле слова были футуристами — посланцами будущего. Дух свободного творчества, столь характерный для авангарда в целом, в провинции сохранился и даже развился. Трактовки «руководящих» установок у региональных миссионеров обретали подчеркнуто личностный

характер (например, в случае Ивана Кудряшова) и зачастую оказывались не менее радикальны, чем у единоверцев в столицах (здесь показателен пример конструктивистов-самарцев).

Даже самое искреннее желание участвовать в политической жизни оборачивалось у художников стремлением трактовать политику как возможность отстаивать собственные творческие принципы. Даже заимствуя большевистскую терминологию, они зачастую наполняли ее собственными смыслами, новым содержанием. Можно утверждать, что, не считая дежурной риторики, региональный вариант реализации футуристических идей оставался свободен от социальных деклараций и клятв.

«В самоосмыслении художников авангарда их эстетический радикализм обретал тождество радикальности социальных перемен, что влекло за собой уверенность в праве на легитимизацию своих сочинений» (Т.В. Горячева) [6].

Поэтическая и философская составляющие деятельности авангарда в регионах. Авангард в регионах непредставим без поэтической и философской подоплек. Возможно, одной из побуждающих идей работы в провинции было осмысление ее гигантской территории как некоей «абсолютной пустоты», которую надлежало заполнить. Для авангардистов это был тот самый космос, который они воспевали, достижения которого так сильно желали и который предполагали преобразить.

Коллективизм. В этой связи коллективистские настроения трактовались художниками как растворение индивидуального начала в мировой космической воле. Утопический коллективизм рассматривался как вершина творческого самосовершенствования. Социальная риторика, столь созвучная установкам власти, здесь была далеко не главным побуждающим мотивом.

Поэтически-возвышенный характер обретали коллективистские инициативы в разных региональных центрах (достаточно сравнить соответствующие ситуации в Оренбурге и Самаре).

Поэтизация науки и знания. Столь же возвышенной, философски обоснованной представлялась авангардистам и поэтизация науки как образца исследовательской деятельности. Отсюда «повальное увлечение научностью» (Тугендхольд), научно-инженерная терминология беспредметников, наукообразные эксперименты с пространственно-временными отношениями, цветом и светом.

Приведем фрагмент трактата Сергея Калмыкова, посвященного выражению в искусстве четвертого измерения — пространства-времени и изобретенного художником особого («математического») вида живописи: «Раньше математика, механика, физика и философия обходились без помощи живописи. Но теперь это недопустимо! Точно так же ни принципы современной логики, ни современного искусства не допускают, чтобы живописец или художник мог теперь обходиться без помощи математики, механики, физики и философии! Стремления художников обойтись без помощи этих наук, за счет интуиции, и всякие их ссылки в подкрепление этого стремления на интуицию — недействительны и в счет не принимаются» [7].

Искусство авангарда должно было стать вровень с научным знанием, едва ли не выше науки. Справедливая оценка художественного произведения, по мысли художников авангарда, не предполагала субъективных факторов. Образ научного знания стал олицетворением объективности, точности, совершенства.

Приоритет лабораторного творчества. Лабораторный (итоговый, высший для авангардиста) тип творчества-исследования мыслился художниками как развитие на путях рационализма и аналитики. К результатам их лабораторных поисков относятся личностные разновидности беспредметного аналитического искусства, варианты геометрического минимализма, различные проявления «абстрактно-технических», «отвлеченноинженерных» исканий. Эта, по Тугендхольду, «гипертрофия аналитичности и рационализма», подчеркнутый «фетишизм материи и техники» были весьма характерны для искусства и специального образования провинции (пример - «лаборатория» Михаила Плаксина в екатеринбургских ГСХМ).

Осознанный «на местах» и поддержанный сверху приоритет лабораторного творчества к середине 1920 года определил новый всплеск интереса художников к теоретическому обоснованию своего искусства. Теоретические трактаты, педагогические программы, философские рассуждения были призваны обосновать планируемые в провинции преобразования исключительного масштаба. Среди характерных примеров — рассылка по провинции теоретических публикаций Малевича и витебского Уновиса (1920–1921), теоретическое сочинение оренбуржца Сергея Калмыкова «Основы абстрактной композиции» (1922–1926), трактат уполномоченного ГСХМ в Перми, Кудымкаре и Кунгуре Петра

Субботина- Пермяка [8], названный, в подражание сочинению Малевича, «Приемы и системы нового искусства» (1921).

Приведем характерный фрагмент сочинения Субботина-Пермяка:

«Программа. Дробления, интуитивные линии, тени, расположения, оси, сдвиги, стремления, движения, вращения, врезывания, преломления. Динамизм, кубистическое и призматическое представления. Свойства материалов: объем тел, тяжести их, вес, легкость, притяжения, свойства, блеск». <…> «Пришла пора все рассмотреть, изучить, анализировать, сделать выводы. Найти методы философии, творческого ума, творческой мысли. Найти законы нового искусства, найти логику внутренних построений, новых композиций» [9]. Отдельная тема — фрагментарно сохранившиеся педагогические программы авангардистов (например, написанная Самуилом Адливанкиным конструктивистская программа Бузулукской мастерской коллективного творчества или сезаннистская программа С. Богданова для ГСХМ в Оренбурге).

Декларированная научность, объективность определяла общую программу движения витебских и оренбургских супрематистов, ее самодовлеющий станковизм и одновременно утилитарно-технические предпочтения. «Объективно-научный», социально ориентированный, функциональный «инженеризм» привел художников конструктивистского направления не столько к «отказу от искусства», сколько к новому, подчеркнуто рационалистическому образу искусства. Не менее самодостаточным был научный подход у художников, провозгласивших себя проекционистами. Они утверждали, что «искусство есть наука объективной системы организации материалов». Все построения проекционистов не могут быть объяснены без учета подобных теоретических выкладок. Даже примитивистские эксперименты бывших самарских конструктивистов, объединившихся в группу НОЖ, казалось бы, предполагающие отказ от аналитического искусства и выход в некое «левоизобразительное» начало, тоже потребовали «научного» обоснования новой концепции.

Всех «левых» художников, независимо от избранного направления, объединял интерес к форме произведения: «Наше искусство — наша форма. Наше искусство — искусство формы» (Н.Н. Пунин).

Перелом. В конце 20-х годов многие авангардисты решительно изменили взгляды на искусство, а порой и полностью отказались от своих прежних убеждений. Известны факты уничтожения художниками

своих ранних работ (Владимир Храковский, Петр Соколов, Анна Боева, Беатриса Сандомирская и другие).

Большинство авторов уже никогда не возвратились к идее авангарда. Самуил Адливанкин, некоторое время тяготевший к ЛЕФу, в конце 20-х годов оказался в АХРР. Выдающийся живописный дар, при всех изменениях манеры, оставался отличительной чертой этого художника. К АХРРу примкнул в результате и Николай Попов. Особенно крутой поворот совершил бывший самарский супрематист Георгий Ряжский. Став одним из лидеров АХРРа, а затем Союза художников, он прославился своими образцовыми соцреалистическими портретами-картинами «Делегатка», «Работница», стал гонителем «формалистов».

Бывшие екатеринбуржцы, Александр Лабас и Михаил Плаксин пережив в середине двадцатых всплеск выставочной активности, достигнув необыкновенных высот в станковой живописи, затем были вынуждены, как в юности, сосредоточиться почти исключительно на оформительских проектах, а станковое творчество развивать втайне.

Лишь немногие сохраняли уверенность в значимости своего предыдущего опыта. Например, Иван Кудряшов, не сойдясь с конструктивистами и супрематистами в вопросе оценки будущего станковой картины, стал в 1925 году одним из организаторов Общества станковистов (ОСТ). Надежда Тимофеева поддерживала Кудряшова [10]. К концу 20-х годов оба художника были вынуждены прекратить занятия искусством, но никогда не изменили своей убежденности в значимости беспредметного искусства [11].

Творческое осмысление наследия авангардистов. Проблемы и достижения. Но художественные эксперименты столь высокого уровня, которого достиг русский авангард, не могли пройти бесследно для искусства. Показательно, что этот опыт был усвоен и адаптирован применительно к специфике разных специализаций. Однако преемственность оказалась не самой прямой. Объединяющим началом стали не столько те или иные конкретные приемы авангарда, сколько его выдающиеся проектные установки. В данном случае изобразительное искусство рассматривается как особая форма проектного мышления, где художественность выступает как «первообраз проектности» (В.Ф. Сидоренко) [12].

Проектный характер своей работы подчеркивали сами авангардисты. Причем они не ограничивались живописным станковизмом и умозрительными утопиями, а практически подготавливали переход от

«проектов, начертанных на холсте» (выражение Малевича) к организации реального пространства. Их интересы простирались на область архитектуры и градостроительства, декоративно-прикладное искусство, оформительскую практику. Несмотря на долгое замалчивание, авангардистская идея в живописи как некий поведенческий знак, образ духовной свободы и безграничных возможностей «языкотворчества» не переставала так или иначе влиять на художников. Но если сезаннистская и неопримитивистская тенденции живописи, хотя бы в адаптированной форме, оставались значимыми составляющими профессии и напоминали о себе даже в советском официозе, то многие другие формы авангарда в силу понятных причин были отвергнуты, забыты. В проектных областях (в архитектуре, дизайне масштабных выставок, в прикладном искусстве) авангардисты смогли продолжить работу, широко применяли свой опыт, но уже не декларировали своих связей с авангардом.

Начав после долгого перерыва изучение и восстановление истории «Великой утопии», искусствоведение предпочитало ограничивать столь масштабное явление лишь несколькими именами «первого ряда». Вслед за искусствоведами мастера-практики (художники, дизайнеры, архитекторы) воспринимали авангард скорее как образ-схему, давно завершенный (замкнутый) творческий цикл. Эти же представления, транслированные в студенческую среду, редко перерастали в преемственность на уровне интерпретации опыта, творческих стратегий, этики профессии. Особенно незначительными представляются как раз связи на уровне формы.

Так что же именно, помимо общих деклараций, сохранено современными авторами различных специализаций из опыта предшественников? Пусть не впрямую, пусть опосредованно? Какие факторы позволяют рассматривать искусство авангарда как предтечу современного проектного мышления?

Художники. Живой опыт авангарда, до поры оставаясь достоянием лишь подпольного («другого») искусства, стал основой для их собственного искусства. Например, Лидия Мастеркова с огромным уважением отзывалась об Иване Кудряшове, Зеноне Комиссаренко, Петре Соколове. Владимир Немухин всегда считал Соколова своим первым и главным учителем, хотя к моменту их встречи (1950-е) старый мастер основательно пересмотрел свои взгляды на ценности прошлого. Впрочем, и Мастеркова, и Немухин согласно подчеркивали, что художникам

их круга и направления был важен сам характер мышления авангардистов, а вовсе не пассивное использование приемов и форм, близких «классическому» авангарду.

Для большинства «проблемных» живописцев второй половины XX столетия обращение к опыту авангарда на деле предполагало подчеркнутое дистанцирование, противопоставление ему себя и своего искусства. Например, геометричные пространственные построения в композициях Эдуарда Штейнберга, подсказанные не в последнюю очередь живописью Эль Лисицкого, обосновывались как «возврат к супрематизму», но парадоксально объяснялись вовсе не идеей «сильной» проектности, а, наоборот, необходимостью создать зримый образ времени-памяти, «перебросить мост от авангарда к иконописи» и т. д.

Для одного из самых глубоких аналитиков современной живописи Владимира Вейсберга тоже несомненна преемственность с супрематизмом, по крайней мере, на уровне теоретических рассуждений. Декларированный образец — «белое на белом» Малевича. Но образный строй даже самых аскетичных условно-абстрактных натюрмортов Вейсберга, по-своему возрождающих идею живописного абсолюта, тоже очень далек от «космической» отрешенности супрематизма. Дистанция всячески подчеркнута открытой эмоциональностью, утонченным лиризмом картин Вейсберга. Проектные установки московских концептуалистов 60-70-х годов (Илья Кабаков, Виктор Пивоваров, Франциско Инфанте и другие), несомненно, перекликаются с метафизическими и утопическими концепциями авангардистов 20-х годов. Искусство для тех и других — удобная площадка для предъявления манифеста, радикальное и свободное поле для экспериментов. Однако общее направление концептуализма связывается уже с социальными, общественно значимыми, а не с «узкопрофессиональными» пространственными и пластическими принципами авангарда.

О вариантах расхождения, о развилках траекторий движения современных художников и их предшественников интересно рассуждают сами концептуалисты. В своей знаменитой тотальной инсталляции «Альтернативная история искусств» Кабаков дает остроумную версию развития русского экспериментального искусства, если бы оно не было насильственно пресечено «сверху». В большом выставочном проекте «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» (2013) зримо раскрывается убедительный образ параллельного движения двух

сменивших друг друга художественных концепций — модернистской и постмодернистской.

Опыт авангардистов воспринимается современными художниками как школа постижения целостности художественного процесса, не разделяемого уже на «низкое» и «высокое», «главное» и «второстепенное» начала, как методическая модель развития профессионала, как пример аналитического подхода к проблемам искусства, утверждение многовариантного развития его главных ценностей.

Реконструкторы. Глубокий анализ искусства авангарда был предпринят реконструкторами проектов лабораторного конструктивизма. Главное здесь — обостренное внимание к форме художественного произведения и принципам художественной культуры.

Одним из самых вдумчивых интерпретаторов искусства авангарда стал Вячеслав Колейчук, возглавивший художников — представителей так называемого «кинетического искусства» из группы «Движение» (1965–1967). На протяжении нескольких десятилетий Колейчук создает собственные пространственные объекты и реконструирует исторически значимые памятники «классического» авангарда. Важной составляющей постоянной экспозиции Третьяковской галереи стали «Реконструкция выставки ОБМОХУ 1921 года» (В.Ф. Колейчук и мастерская), «Памятник 3-му Коммунистическому Интернационалу», серия контррельефов Владимира Татлина (Д.Н. Димаков и мастерская) и реконструкция «Рабочего клуба» Александра Родченко (А.Н. Лаврентьев и мастерская). Указанные реконструкции следует рассматривать не как пример аутентичных воспроизведений классических образов, а как способ на практике объяснить, расшифровать строй мышления великих предшественников. Их опыт здесь тоже не столько предмет копирования приемов искусства или умение «вписаться в стиль», но стремление реконструкторов комплексно решать пространственные задачи, транслировать ценности авангарда в современность. Искусство авангарда выступает в этих реконструкциях как эстетический идеал современного художника.

Наследие авангарда здесь раскрывается как визуальное отражение личности творца, как воплощение индивидуального видения (восприятия) реальности, как инструмент индивидуализации проектирования, как программа, на основе которой выстраивается сценарий (направление), общий ход реконструкции.

Дизайнеры и архитекторы. Установки авангарда, как «эстетический и прагматический фундамент», «архив и лексикон форм» художественного проектирования (Г.В. Вершинин), «прорастали» и в различных формах проектного мышления, определяя этико-эстетические правила профессии [13].

Существует тонкий концептуальный аспект сопряжений традиции и современности, в соответствии с которым авангард выступает как своего рода метафора современного дизайна. Возможно, поэтому адаптировать наследие авангарда в художественно-проектные методики оказалось особенно важно дизайнерам, совмещающим творчество и педагогику. Здесь главное - привнесение в профессиональное проектирование фактора художественности. В этой связи отметим многолетнюю практику таких коллективов, как Сенежская студия под руководством Евгения Розенблюма (1970–1980), или опыты средового искусства ныне действующей школы- лаборатории (МАРХИ) и практическое творчество и теоретические труды ее руководителя Александра Ермолаева.

Важнейшие темы искусства авангарда — «мотивы, стимулы, смыслы, природа того, что заставляет творца осуществлять труд работы над материалом, формой, пространством» — раскрываются А.П. Ермолаевым как осмысление логики проектирования. Опыты пространства, последовательно выстраиваемого авангардистами, сближаются с рациональным дизайнерским (проектным) пониманием пространства. Художественное творчество, связанное с категориями пространства, формы, цвета, ритма, «поднимается в области безусловного, нетленного, абсолютного», формирует «модели структурированной материи» [14]. «Способность искусства отразить в микрокосме одной вещи — живописного холста, например, весь макрокосм» выступает «как реальность материальной практики».

В этой связи интересно рассуждение о морфологической связанности искусства живописи и проектирования «целостной среды» (К.М. Кантор) [15]. Свое вдохновение широко мыслящие современные проектировщики, не ограничивающие себя задачами специальности, усматривают в опытах авангардистов по индивидуализации и деиндивидуализации искусства, в «жизнестроительских», игровых чертах их поэтики.

Примеры удачных трактовок искусства авангарда можно продолжать, но признание этих достижений не отменяет ощущения, что

творческие предпочтения современных мастеров носят избирательный, во многом вкусовой характер. В полной мере опыт интегрированного искусства и педагогические установки русского художественного авангарда еще не востребованы. Они должны найти свое достойное продолжение в художественном и дизайн-образовании, в том числе и в современных региональных вузах.

Примечания:

1. Тугендхольд Яков Александрович (1882-1928) - художественный критик. В 1918 году — инструктор Наркомпроса (подотдел музеев и охраны памятников), а затем (1919–1922) заведующий отделом искусства Крымского Наробраза.

2. *Тугендхольд Я.А.* Живопись революционного десятилетия (1918–1927) // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. — Москва: Советский художник, 1987. — С. 228–233.

3. Здесь удачным, по мнению Я.А. Тугендхольда, организационным действиям Штеренберга противопоставлена ситуация периода Февральской революции.

4. Из письма Л.М. Лисицкого П.Д. Этингеру 4 апреля 1920. Цит. по изд. В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 20–50-х годов / сост. И. Карасик. — СПб.: Palace Editions, 2000. — С. 52.

5. См. переписку И. Кудряшова с Н. Тимофеевой (письмо от 31 мая 1921 года) и Л. Лисицким (записка 1925 года) в приложении II настоящего исследования.

6. *Горячева Т.В.* Утопии в искусстве русского авангарда: футуризм и супрематизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. — Москва: ИМЛИ РАН, 2010. — Т. 2. — С. 116.

7. ЦГАРК. Ф. № р-1758 (отдел литературы и искусства. Личный фонд Калмыкова), оп. 1, д. 87, л. 100–100 об. Изучение Четырехмерного мира с точки зрения живописца (1920).

8. Субботин-Пермяк Петр Иванович (1886–1923) — живописец, поборник развития народных промыслов.

9. ГАРФ. Ф. А-2306, оп. 23, д. 205, л. 2, 3. Субботин-Пермяк П.И. Приемы и системы нового искусства (1921).

10. О встречах с Кудряшовым и Тимофеевой вспоминали коллекционер Г.Д. Костаки, представители московского нонконформизма (Л.А. Мастеркова, В.Н. Немухин), искусствоведы (А.Б. Наков, В.И. Ракитин).

11. Сохранившиеся фрагменты переписки и воспоминания Тимофеевой раскрывают, в частности, многие важные страницы истории оренбургских

ГСХМ. Необходимо отметить вклад Тимофеевой в сохранение архива Кудряшова. Именно она передала его рисунки и акварели, рукописи нескольким музеям.

12. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. — Москва: ВНИИТЭ, 2007. — 135 с.

13. *Вершинин Г.В.* Искусство и дизайн: «опасные связи»? // Проблемы дизайна-3 / под ред. В.Л. Глазычева. — Москва: Архитектура-С, 2005. — С. 260–263.

14. *Ермолаев А.П.* Очерки о реальности профессии архитектор-дизайнер. — Москва: Архитектура-С, 2004. — С. 14–15.

15. *Кантор К.М.* Искусство как исток и модель экологически обоснованного дизайна // Дизайн: сб. науч. тр. / ред. Н.В. Воронов. — Москва: НИИ Российской академии художеств, 1996. — Вып. 4. — С. 22.

М.А. БУРГАНОВА
Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

ЦАО СЮН
Аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова, лектор Педагогического университета Внутренней Монголии
e-mail: caoxiong2000@163.com

M.A. BURGANOVA
Doctor of Arts, Professor, Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dom.text@gmail.com

CAO XIONG
Stroganov Academy (MGHPA) (Doctor candidate), Inner Mongolia Normal University (Lecturer)
e-mail: caoxiong2000@163.com

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ У ВЭЙШАНЯ

WU WEISHAN'S CREATIVE METHOD AND PEDAGOGICAL CONCEPT

В статье исследуется творческий метод, ставший основой педагогической практики выдающегося китайского скульптора У Вэйшаня. В процессе создания скульптуры и педагогической практики У Вэйшаня чувствуется и новаторство, и преемственность по отношению к китайской традиционной художественной культуре, это побудило У Вэйшаня высказать некоторые идеи по улучшению преподавания искусства. Он выступает за то, что традиционная культура должна быть неотъемлемой частью изучения скульптуры, необходимо изучать народное искусство и традиционную каллиграфию, поскольку это позволяет студентам приблизиться к природе, понять китайскую традиционную естественную философию и применить этот опыт в соз-

дании скульптуры, сосредоточившись на формировании духовного наполнения скульптуры.

In the process of sculpture and teaching practice, Wu Weishan felt both innovation and continuity with Chinese traditional art culture, which prompted Wu Weishan to come up with some ideas for improving art teaching. He advocates that traditional culture should be an integral part of the study of sculpture, it is necessary to study folk art and traditional calligraphy, as it allows students to get closer to nature, understand Chinese traditional natural philosophy and apply this experience in creating sculpture, focusing on the formation of the spiritual content of sculpture.

Ключевые слова: Творческий метод, Педагогическая концепция, Китайская скульптура, У Вэйшань.
Keywords: Creative Method, Pedagogical Concept, Chinese Sculpture, Wu Weishan.

Можно без преувеличения сказать, что художественное образование в Китае в XX в. стало воплощением соединения в области культуры, искусства и образования особенностей и традиций Востока и Запада. Именно на этой платформе выстроена модель обучения искусству скульптуры. Считается, что методика образования выстроена Департаментом скульптуры таким образом, что в процессе обучения уделяется равное внимание академическим дисциплинам, делающим большой акцент на реалистическое искусство; знаниям современного искусства и развитию концептуального мышления; практическим навыкам и технологиям в работе со скульптурными материалами. Именно эта образовательная концепция лежит в основе педагогического метода У Вэйшаня, который не только глубоко воспринял знания, предоставляемые классическим академическим образованием, но также освоил методы народной скульптуры. Он демонстрирует всестороннее понимание китайской традиционной культуры, не ограниченное только лишь познаниями в области скульптуры. Он неустанно изучает масляную живопись, гохуа, каллиграфию, историю и теорию искусства и психологию. В то же время он поддерживает связь с мастерами в различных областях искусства и культуры – тем самым он всё больше и больше расширяет свой кругозор.

Всё это является основой для творчества и формирования образовательной концепции У Вэйшаня. В процессе практики У Вэйшаня чувствуется и новаторство, и преемственность по отношению к китайской традиционной художественной культуре, это побудило У Вэйшаня высказать некоторые идеи по улучшению преподавания искусства.

Прежде всего, стоит отметить, что у У Вэйшаня есть особый взгляд на реформирование системы образования, который он высказал в своём интервью 2014 года: «Для создания современной системы обучения скульптуре в Китае необходимо в первую очередь исходить из системы культурных ценностей. Проблема преемственности в культуре должна стать центральной в системе ценностей молодого поколения» [1]. В беседах и в своих произведениях он не раз упоминал, что большую часть древней китайской скульптуры составляют работы ремесленников. Современные скульпторы, в основном, - выпускники академий художеств, они интеллектуалы, представляющие основное течение общественной мысли. В преподавании, с одной стороны, следует уделять внимание творчеству народных мастеров, с другой стороны, следует изучить возможности высшего художественного образования в развитии скульптуры. Кроме того, стоит обратить внимание на зарождение образов и распространение природных форм в китайской культуре. Одна из основных философских концепций данной культуры состоит в том, что человек и Небом, высшим природное начало, неотделимы, они едины и одно есть часть другого. Изучения культурной системы содержащей подобное положение в искусствоведении требует от студентов мыслить свой дух и тело как часть всего земного, глубокого понимать не только «формы природы», но и дух традиционной культуры, основание этой системы. У Вэйшань считает [1], что сегодня академиям изящных искусств в Китае необходимо внести три значительных изменения в систему преподавания скульптуры.

Первое изменение — сделать возможной передачу объективного материального мира в форме искусства, преодолеть ограничения устоявшихся форм и фактически — создать самобытное и развитое китайское искусство с богатым языком духовного символизма, более развитое чем традиционное.

Второе — нужно адаптировать классические формы китайской культуры и их идейное наполнение под нужды современности, с акцентом на особенности стилей идеи древней китайской скульптуры. Третье

изменение в системе преподавания скульптуры связано с культурным взаимовлиянием Запада и Китая, их культурным взаимопроникновением и смешением. Художественный стиль формируется под влиянием множества факторов, таких, как территория, этническая принадлежность автора, контекст исторической эпохи; и китайскому, и западному стилю присущи свои характерные особенности, неизменными и постоянными остаются такие понятия как истина, добро и красота, всегда необходимо придерживаться этих универсальных ценностей. Существуют различные способы созерцания мира, различные средства выразительности поэтому в процессе учебы необходимо изучать все выразительные приемы, способные вызвать эмоциональный отклик у зрителя, как из искусства Запада, так и из искусства Востока.

Сегодня в программу художественного образования нужно также включить изучение того, как современные мировоззрения и культурные ценности соединяются с передающимися несколько тысяч лет из поколения в поколение культурными идеалами, необходимо пересмотреть и переосмыслить заново эти идеалы, исследовать то, чему раньше мы не уделяли должное внимание, в том числе и богатое культурное наследие древней китайской цивилизации. Эта идея У Вэйшаня выходит за рамки плана развития преподавания скульптурного искусства в высшей школе, он распространяет ее на области философии и культуры. Речь здесь идет не о разрушении основ традиционной культуры и классического китайского скульптурного искусства, но об их переосмыслении в новой современной эпохе. Это наоборот — призыв исследовать традиционную китайскую скульптуру и культуру в целом.

У Вэйшань в своей преподавательской деятельности подчеркивает важность умения работы с обобщенными, архетипическими образами [2]. В древней китайской скульптуре при создании архетипа в обыденную форму природного объекта вкладывалось особое интеллектуальное содержание, необычное рассказывалось через заурядное, общение творца со зрителем шло посредством определённого языка образов.

В то же время скульптор, творящий в восточном стиле, по мнению У Вэйшаня, должен владеть средствами выразительности древней китайской скульптуры, к примеру, уметь направить внимание зрителя к важнейшим деталям с помощью таких приёмов, как детальная передача складок одежды, рисунка кожи, акцента на выражении лица и душевном состоянии персонажа.

Однако, по мнению У Вэйшаня [3], подобные экзерсисы в деталях не должны нести ущерб развитию базовых навыков скульптора: скульптор обязан уметь качественно моделировать, создавать реалистическую скульптуру, поскольку с большой долей вероятности на начальном этапе ему придется зарабатывать на жизнь именно этим.

Некоторые студенты в основном после занятий или в свободное от занятий время практикуются в создании скульптур человеческого тела, не уделяя должного внимания теории скульптурного изображения и изучению изобразительных концепций, что в последствии приводит к тому, что они способны создать лишь «скульптуру», но не могут продемонстрировать в ней жизнь, не могут выразить в ней чувство. За подобным, по мнению У Вэйшаня, стоит несерьезное отношение к искусству и практике, а не только неумение эффективно применять изобразительные средства для реалистичного воплощения.

Если обобщить все вышесказанное в виде кратких праткических рекомендаций, то У Вэйшань предлагает следующее:

1. В процессе обучения необходимо уделять внимание изучению основ западного реалистического изображения и основ древнекитайского скульптурного изображения, а также в равной мере изучать способы передачи душевного настроения в скульптуре, передачи красоты формы и изобразительные средства.

2. Необходимо внедрять современные художественные концепции, опираться на понимание истории, культуры и системы ценностей, и оценивать проблемы древнекитайской скульптуры с новой точки зрения.

3.Следует нанимать преподавателей с богатым опытом в области исследования древнекитайской скульптуры для передачи ими педагогических навыков и творческого опыта студентам.

Традиционная китайская эстетика определенно должна стать основной учебной дисциплиной. С самого начала необходимо вводить преподавание сравнительной западной философии (особенно — метафизики) и восточной философии и эстетики, поскольку западный подход лучше приспособлен к работе с материальной формой. Во-вторых, китайская каллиграфия и живопись также должны быть обязательными дисциплинами, в особенности каллиграфия, которая дополняется живописью се-и в качестве обязательного предмета. Китайская каллиграфия обладает отдельной эстетической ценностью как направление в искусстве. Формы и традиционный символический язык универсальны в каллиграфии,

как важнейшей основе китайского изобразительного искусства. Каждый её стиль и период развития обладают законченной системой символизма, она сродни буддийской школе в китайском изобразительном искусстве, это своего рода «философия изображения». В-третьих, на занятиях по эскизу нельзя использовать исключительно западные скульптуры, необходимо также рисовать с натуры произведения традиционной китайской скульптуры. Поскольку все классические произведения — это воплощение духа древних людей, проекция человеческой природы непосредственно в материал, она может стать новым источником для создания живого и полностью самобытного китайского искусства.

Кроме того, необходимо изучать скульптуры, расположенные перед дорогами, ведущими к древним мавзолеям, буддийские скульптуры, интегрированные в архитектуру, декоративную резьбу по дереву, интегрированную в архитектуру и др., изучать их особые культурные взаимоотношения, пропорциональное и перспективное соотношения и техники лепки, а также то, как скульптура вписывается в окружающую среду, архитектуру и культурные особенности города. Таким образом, речь идет о целеполагании скульптуры и того, как скульптура в конечном итоге служит обществу и городской культуре. У Вэйшань считает [4], что создание скульптуры — это поиск способа выразить свой интеллектуальные и культурные ценности через материальную форму, а поскольку скульптура создается под воздействием места и эпохи, это позволяет большому количеству людей ощутить дух её эпохи.

Творческие и педагогические концепции У Вэйшаня заключается в том, что впитав в себя прекрасные традиции как Китая, так и Запада, он нарушает границы между ними и объединяет их, чтобы пересмотреть настоящее и взглянуть в будущее с позиций более инклюзивной культуры. Сочетание образной скульптуры У Вэйшаня, основанной на его собственных убеждениях и китайском культурном духе, и традиционной китайской культуры, которая стоит перед лицом многообразия современной художественной культуры, имеет историческое значение для анализа скульптурных образов и изучения национального китайского художественного языка.

Список литературы:

1. *Burganova, M.A.* 2020. Interview with the executive diector of the Moscow Museum of Modern Art, vice president o the Russian Academy of Arts Vasily Tsereteli

// Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 16, no. 2, pp. 10–18. DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-3-10-20

2. *Голосова Е.В.* Философская основа китайской садовой эстетики // Вестник московского государственного университета леса — Лесной вестник. — 2007. — №1. — С. 137–140.

3. *Гудимова С.А.* Основы древней китайской эстетики // Культурология. — 2017. — № 2. — С. 57–73.

4. *Ли Бэй.* У Вэйшань: Глубина души художника должна иметь тень традиционной культуры // Гуанмин Ван. 20.10.2014. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://interview.gmw.cn/2014-10/20/content_13589550.htm (Дата обращения 19.12.2018).

5. *Сторожев А.В.* Истоки академизма. Методика преподавания дисциплины «академическая скульптура» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 1. — С. 201–213.

6. *Тин Ч.* Синтез культуры востока и традиций запада в «Фортепианном концерте на китайские темы и ритмы» g-dur Аарона Авшаломова // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 1. — С. 48–63.

7. У Вэйшань: Я создаю скульптуру Лао-цзы. [Электронный ресурс] // личный блог У Вэйшаня: сайт. — URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_16477eb2f0102w7dw.html (Дата обращения: 18.07.2016).

8. *У Вэйшань.* Поэтическая природа скульптуры — Говоря о формировании духа персонажей // Национальное искусство. — 2001. — № 2. — С. 159.

9. *У Вэйшань.* Поэтическая природа скульптуры — Говоря о формировании духа персонажей // Национальное искусство. 2001. — № 2. — С. 161.

10. *У Вэйшань.* Скульптор говорит. — Пекин: Китайская социальная пресса, — 2002. — № 5. — С. 56.

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

E.V. ZHERDEV
Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙН-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: СТИЛЬ, ПОСТМОДЕРНИЗМ И АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ МОДЕЛИ ДИЗАЙНА КАК МЕТОДОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ [1]

SOME THEORETICAL PROBLEMS OF DESIGN-ACTIVITY: STYLE, POSTMODERNISM AND ALTERNATIVE DESIGN MODELS AS A DESIGN METHODOLOGY [1]

В статье продолжается обзор различных подходов и теоретических описаний дизайнерской деятельности, критериев ее оценки, характерных для второй половины XX века, связанных с проблемами постмодернистской эстетики проектного творчества, семиотики, экологии, сценарного моделирования, трактовок понятия «стиль» и «визуальный язык».

The article continues the review of various approaches and theoretical descriptions of design activity, criteria for its assessment, characteristic of the second half of the twentieth century, associated with the problems of postmodern aesthetics of design creativity, semiotics, ecology, scenario modeling, interpretations of the concept of «style» and «visual language».

Ключевые слова: постмодернизм, теория дизайна, семантика дизайна.
Keywords: postmodernism, design theory, design semantics.

Как видим, для эволюции теории отечественного дизайна взаимоотношения понятий утилитарность, эстетика, конструкция имели решающее значение. Принцип конструирования определил как метод проектирования в отечественном дизайне середины XX века, так и дал название самой профессии.

Как показал опыт, кроме утилитарной функции, удобства и эстетики, основными факторами формообразования являются материал, технология и форма. Все эти универсальные компоненты являются базовой основой теории и практики дизайна.

Еще в древности человек, изготавливая свои орудия труда из камня, изобретал различные, доступные для того времени технологии, чтобы создать полезную и по возможности эстетически выразительную форму. Искусство технологии обработки материала было связано с необходимостью создания инструмента, компенсирующего ограниченные возможности человеческих рук.

Появление ткачества, гончарного круга, колеса дало мощный толчок развитию техники. Их совокупное воздействие на жизнь людей было так велико, что можно без всякого преувеличения сказать, что они сдвинули историю с мертвой точки и заставили ее мчаться в несколько раз быстрее. Появление литья обеспечило не только изготовление и тиражирование утилитарных изделий, но и изготовление уникальных медных, бронзовых, чугунных высоко художественных культурных образцов.

Исследуя проблему эстетики промышленных изделий Г. Земпер связывал законы формообразования, проявляющиеся в симметрии, пропорциональности и тектонике с функциями, материалами и способами их обработки. Обращение к принципам правдивости и целесообразности сочеталось в теории Земпера с пониманием художественного начала как символической «одежды» конструкций и материалов. Взгляды Земпера повлияли на многие концепции архитектуры, художественной промышленности и дизайна конца XIX – начала XX веков. Они способствовали выработке нового направления, предназначенного для массового механизированного производства товаров широкого спроса. Их он выводил их из анализа образцовых изделий прошлого, черпая свои примеры в основном из эпохи Возрождения. Земпер говорил о том, что в изделии совмещены такие аспекты как материал, назначение, мастерство исполнителя. И что изделие должно быть целесообразным, для того, чтобы быть красивым.

На основе изучения искусства прошлого, выстраивая ряды сменявших друг друга форм, Земпер хотел эмпирически получить это знание, чтобы, анализируя его, выработать общий, теоретический метод изучения эстетической основы форм. «Практическая эстетика» Земпера открывала возможность на основе анализа истории искусств не только понять специфику уже существующих форм, но и предвидеть их будущее развитие. Считая одним из критериев красоты технической вещи стиль, Земпер разработал теорию стиля. По Земперу, стиль — это возведение на высшую ступень художественной значимости, выражение основной идеи произведения искусства и всех воздействующих при ее воплощении внешних и внутренних факторов [2]. Таким образом, в теорию дизайна Земпер добавляет, наряду с функцией, удобством, эстетикой, материалом, технологией и формой, еще такой важный компонент формообразования как стиль.

В концептуальной трактовке Земпера стиль рассматривался скорее как индивидуальная манера исполнения мастера, чем исторически значимый художественный период искусства, когда вырабатывается цельная художественная система, обладающая внутренним (содержательным) и внешним (формальным) единством. Например, в эпоху Возрождения резко возрастает значение индивидуального стиля в творчестве Микеланджело, Тициана, Леонардо да Винчи, Рафаэля и др. Их стили имеют не меньшее значение, чем стиль, господствовавший в их эпоху, поскольку высшее проявление стиля никак не исчерпывается его общей характеристикой. Вместе с тем каждый новый исторический стиль теряет какую-то часть своей всеобщности по сравнению с более ранним стилем. Первоначальная цельность стиля подвергается размыванию, дроблению. Уже стиль эпохи эллинизма несравненно более многолик по сравнению с древнеегипетским искусством или греческой архаикой. Еще более резкая разница отделяет стиль средних веков от стиля нового времени, когда многие крупные мастера не могут быть вмещены в рамки какого-либо стиля. Нарастают и противоречия внутри стиля (классицизирующие тенденции в барокко, романтические — в классицизме и т.д.), что усиливает зыбкость, подвижность стилистических границ. В XIX веке яркость индивидуальных стилей и стилевых направлений имеет свою оборотную сторону — распад крупных стилистических общностей. Возникшее во 2-й половине XIX – начала XX веков тяготение к новому синтезу искусств и к формированию на новой основе целостно-

го стиля проявляется в архитектуре, дизайне и декоративном искусстве стиля «модерн».

Расцвет индивидуальных стилей утвердил множественность стилистических решений как одну из главных закономерностей развития художественной культуры. В свою очередь, модернизм с его обилием разнородных течений внес хаотичность в стилистическую картину современного искусства. В модернизме сформировались такие стилистические течения и направления характерные для дизайна как функционализм (возник в начале 1920-х гг.), конструктивизм (возник в начале 1920-х гг.), интернациональный стиль (возник в 1930-х гг.) биоморфизм (возник в 1935 г.), антидизайн (возник в 1960-х гг.), минимализм (возник в 1967 г.), хай-тек (возник в начале 1970-х г.г.), постмодернизм (возник в конце 1970-х гг.). Дизайн, в котором акцентировано внимание на стилеобразование, называют «стильным дизайном».

В 1960-х годах зарождается новое направление в искусстве как реакция на дизайнерский рационализм и функционализм под названием «постмодернизм». В период постмодернизма дизайн стал отвергать классический логоцентризм и осваивать художественный язык культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем, в которых при отсутствии организующего центра происходит игра означающих и означаемых явлений, совершаются непредугадываемые текстовые события. В постмодернизме началось объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов, художественных приемов, различных исторических традиций, национальных особенностей, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур. Дизайнеры стали прибегать к аллегорическому языку классики, барокко, к символике древних культур, создавая на этой основе индивидуальную мифологию, соотнесенную с личными воспоминаниями автора. Произведения дизайнеров стали наполняться уникальными отсылками к разным историческим эпохам и субкультурам современности. В период постмодернизма форма объекта дизайна организуется как поле взаимодействия различных стилевых и языковых единиц. Языковые системы путем наложения образуют пересекающиеся сетки, в пространстве которых происходит свободное движение смыслов, их перетекание, ассоциативные сцепления. В этой игре знаков отсутствует единый смысловой центр, организующая идея. Принцип свободного комбинирования цитат, коллажа и культурных смыслов открывает и противоположный

путь: дизайнер придумывает некую гипотетическую культуру (футуродизайн) и по заданным правилам продуцирует ее образы. Постмодернизм в дизайне выражается не только во внешних признаках (множественная стилистика, цитатность), но и в утверждении иного стиля мышления. Благочинное развитие дизайна предшествующего этапа взорвалось эпатирующим переложением новой эстетики на язык предметного искусства. Пластические и колористические образы отныне лежали в иной системе; они все больше уходили в семиотику. С актуализацией семиотической значимости раскрывается природа языка дизайна.

Семиотика (от греч. «semion» (знак, признак) и «logike» (приемы и способы рассуждения) — наука о знаках, которая изучает природу общих свойств знаков и знаково-символических систем, а также естественных и искусственных языков. Семиотика выделяет три основных аспекта изучения знака и знаковых систем (то есть совокупности знаков, устроенной определенным образом): 1) синтактика, изучающая внутренние свойства систем знаков безотносительно к интерпретации (правила построения знаков в рамках знаковой системы); 2) семантика, рассматривающая отношение знаков к обозначаемому (содержание знаков) или, что то же самое, соотношения между знаками и их интерпретациями, независимо от того, кто служит «адресатом» (интерпретатором); прагматика, исследующая связь знаков с «адресатом», то есть проблемы интерпретации знаков теми, кто их использует, их полезности и ценности для интерпретатора. Таким образом, если семантика и особенно синтактика имеют дело лишь с частью семиологических проблем, то прагматика, нуждающаяся в «помощи» со стороны конкретных наук (например, психологии, психолингвистики, социальной психологии), изучает всю относящуюся к семиотике проблематику в целом. Задачей синтактики является описание запаса правильно построенных текстов (составных знаков) для различных классов знаковых систем. В общем случае задача синтактики состоит в формулировке такой теории (списка синтаксических отношений и перечня постулатов), что класс текстов данной знаковой системы есть класс всех моделей этой теории. В этом случае постулаты теории исчерпывающим образом описывают запас допустимых текстов. В частности, для языков программирования синтактика разработана настолько хорошо, что имеются способы машинной проверки правильности построения программ. В случае естественного языка формальное описание синтактики получено лишь фрагментарно.

Семиотика (семиология) изучает характерные особенности отношений «знак — означение». Термин «знак» понимается в широком смысле как некоторый объект (вообще говоря, произвольной природы), которому при определенных условиях (образующих в совокупности знаковую ситуацию) сопоставлено некоторое значение, способное быть конкретным физическим предметом (явлением, процессом, ситуацией) или абстрактным понятием. Семиотика находит свои объекты повсюду - в языке, математике, искусстве, художественной литературе, в архитектуре, в планировании квартир, в организации семьи, в процессах подсознательного, в общении животных, в жизни растений. Но везде ее непосредственным предметом является знаковая система. Каковы бы ни были знаковые системы — действуют ли они в обществе, в природе или человеке (его организме, мышлении, психике), — они предмет семиотики. Естественно, что в силу этой особенности в семиотике кооперируются и сотрудничают ученые разных специальностей — лингвисты, историки, литераторы, искусствоведы, культурологи, социологи, психиатры, математики и др. Это дает основание говорить о семиотике дизайна [3].

В контексте семиотики дизайна итальянский дизайнер Э. Соттсасс и его коллеги с помощью философии экзистенциализма, в которой классическая рационалистическая позиция подверглась серьезной критике, выдвинули гипотезу выхода из голого функционализма с целью не только приспособить вещи к миру человека через утилитарную эргономику и потребительскую составляющую, но и увидеть в вещах часть жизни человека, его эмоций, его культуры. Прорыв в философию вещи, в роль и значение предметного окружения человека Соттсасс предпринял одним из первых дизайнеров XX века. Его вещи, помимо внешнего выражения функциональности, приобретали теперь значения вещей-символов. Сложное мировоззренческое построение трансформировалось у него в дизайнерскую сверхзадачу — вернуть вещам их естественную простоту и значимость. Именно поэтому он обращается к далеким историческим образцам и выполняет целый ряд работ, проявляя интерес к древней культуре. В древних вещах Соттсасс постигает образный и символический язык, совершенство художественной формы. Ему удается извлечь ценностное зерно доклассического художественного ремесла и ввести его в контекст современной культуры. Вещи для него — часть человеческих взаимоотношений, представляющих сложные коммуникативные процессы.

В 1960-х годах в Италии стали формироваться дизайнерские группы под девизом «радикальный дизайн». В 1962 году в итальянском журнале «Домус» была опубликована статья Этторе Соттсасса, в которой он изложил основные положения итальянского «радикализма». Начав со ставшей уже традиционной для итальянского дизайна критики узкоутилитарного понимания его задач, Соттсасс настойчиво проводит мысль, что дизайн имеет дело не с орудийностью, инструментальностью вещи как таковой, а с психологической и культурной атмосферой, в которую эти орудия погружены. Дизайн, по его мнению, возникает тогда и только тогда, когда творится связь, устанавливается отношение между инструментом и культурной атмосферой. Он писал, что в культурном взаимодйствии границы всех вещей, действий и субъектов бесконечно размыты и переплетены и фактически не поддаются объективизации или автономному рассмотрению. Инструменты и вещи, считает Соттсасс, существуют не только для того, чтобы ими пользоваться, но и для того, чтобы жить с их помощью, и единственное основание для существования дизайна состоит в его способности сообщить вещам и орудиям то сакральное содержание, благодаря которому люди могут выйти за пределы автоматизма и погрузиться в область обряда, т.е. жизни.

Мысль Соттсасса стала распространяться в кругах дизайнеров. После Соттсасса этот вопрос поднимает Томас Мальдонадо. В своих статьях он излагает откровенно культурологический взгляд на проблемы дизайна, отказываясь от своей ранней узкоинженерной его трактовки. Он отказывается от функционализма и обращается к изучению риторических фигур, придерживаясь более широкого семиотического взгляда.

Радикальное мышление Соттсасса, Мальдонадо и др. породило такие понятия как «антидизайн», «метадизайн», «комментирующее проектирование» и «антиутопия» как формы изживания тотального дизайна. Проектный радикализм стал базироваться на трех нигилистических лозунгах — антипрофессионализм, антидизайн и контркультура, под каждым из которых в течение 60-х – первой половины 70-х годов разворачивается альтернативный проектный поиск.

В постмодернизме радикальное мышление изменяет формулу функционалистов «функция определяет форму» на формулу «форма определяет функцию», « форма следует эмоции ». Для визуальной культуры постмодернизма характерно стремление к отходу от рационального проектирования и выявлению эмоциональной природы проектного

решения, в котором все больше ценится способность к импровизации, даже к юмору в дизайне. В этом моменте зарождается отрицание не только функциализма, но и модернизма как взаимосвязанных явлений. Наступает постмодернистское мышление в дизайне, когда первостепенным становится не определение утилитарной функций формы, а определение художественной формы, культурологической функции.

Вещь в постмодернизме приобретает семиотический, знаковый характер и становится своеобразным текстом. Прочтение текстов обусловливает познание смыслового художественного содержания, которое заключает в себе художественную информацию в качестве знака, побуждающего реципиента к диалогу. В диалоге выявляется когнитивная функция языка дизайна, позволяющая реципиенту познать мир в его целостности. С этой точки зрения дизайн, выполняя когнитивную функцию, вступает в коммуникативный акт. В постмодернизме образуется интертекстуальная значимость языка.

Например, известно кресло «Джо» итальянских дизайнеров Де Паса, Д.Д.Урбино, П.Ломацци (1970 г.), выполненное в виде бейсбольной перчатки. В названии кресла и в его ассоциативном образе узнается герой 1960-х годов, знаменитый бейсбольный игрок Джо Димаджио, который был какое-то время мужем американской киноактрисы Мэрилин Монро. В свою очередь, герой рассказа Э. Хемингуэйя «Старик и море» в трудную минуту вспоминал Джо Димаджио как мужественного человека. В характере пластического решения кресла и в названии угадывается тенденция рекламы того времени, когда для повышения престижа и популярности тривиальных вещей и товаров стали привлекать в рекламных целях имена знаменитых людей: спортсменов, кинозвезд, манекенщиц, политиков и т.д. Это и есть текст. Но его надо воспринимать в переносном смысле. Это, скорее, знак, провокация в расчете на знания культуры реципиентом, а текст может разворачиваться внутри человека.

Семиотика дизайна создает контекст коммуникации — это процесс передачи некоего содержания адресату в рамках когнитивной структуры. Передаваемое содержание кодируется при этом сигналом, из которого адресат может извлечь определенную информацию, опираясь на систему знаний, которыми он владеет. В рамках такой схемы можно говорить как о количестве информации, которую сигнал несет о передаваемом содержании, так и о количестве информации, которую данный адресат способен извлечь из данного сигнала. При этом акт коммуника-

ции направлен на понимание смысла. Понимание есть восприятие идеи. Понимающий становится восприемником идеи, давая ей новую жизнь в собственной структуре сознания. Задача понимания вынуждает адресата обращаться к собственным творческим способностям, к воображению и фантазии, чтобы познать смысл, порожденный сигнальным текстом. В решении этих задач активную роль играет коммуникативный дизайн.

Начало третьего тысячелетия, как и вторая половина XX века, характеризуется постмодернистским разнообразием стилевого формообразования. Многие стилевые направления, которые были актуальными в прошлом веке, успешно развиваются и сегодня. Нет сомнений, что эта тенденция будет продолжаться и в будущем. Особенно это касается таких стилевых течений как органический дизайн, биоморфизм, минимализм, хай-тек, деконструктивизм, артдизайн и др.

Органический дизайн основан на концепции органической архитектуры, впервые предложенной Фрэнком Ллойдом Райтом и Чарльзом Ренни Макинтошем в конце XIX века. Ее главный постулат утверждал, что отдельные элементы, например, предметы мебели должны визуально и функционально вписываться как в интерьер, так и в общую концепцию здания. Более того, по их мнению, само здание также должно соотносится с местностью, где оно построено через структуру, материалы или цвета. Для органического дизайна характерны плавные, эргономичные формы. Органический дизайн был актуальным и в творчестве Чарльза Имза и Эро Сааринена.

Биоморфизм включает в себя такие понятия как флороморфизм, зооморфизм, антропоморфизм. Для биоморфизма характерно использование природных форм. Этот стиль, широко использовавший естественные очертания, мотивы растительных форм, впервые возник в начале 20 века и воплотился в творчестве многих дизайнеров ар нуво. Однако по-настоящему оценить его достоинства стало возможным с изобретением новых технологий и материалов, в частности, пластика. Биоморфизм подразумевает цельные объекты главных, естественных форм, выполненные из высокотехнологичных материалов, — это может быть лестница, напоминающая спираль ДНК, или целое здание в форме скелета доисторического животного. Например, к области биоморфизма относится творчество Л. Колани. В формообразовании автомобилей, летательных аппаратов он отталкивается от изучения форм рыб, птиц, растений.

Минимализм (англ. minimal, лат minimus- наименьший) — направление в дизайне, исходящее из необходимости использования минимум формообразующих средств, то есть простых форм. В архитектуре минимализм выражается в сокращении выразительных средств, в широком использовании незаконченных пространств, абсолютной простоте и чистоте линий. Нередко произведения минималистов в дизайне и архитектуре представляют собой композиции геометрических объектов и очертаний.

Среди дизайнеров-минималистов можно выделить Джона Паусона (р. 1949). Его концепции строятся на свойствах пространства, света и материалов, он отвергает манерность в стилистике объектов. Можно также отметить работы Карима Рашида.

Хай-тек известен как промышленный стиль, как результат высоких технологий. В дизайне этот стиль заимствован из архитектуры, характерен для эпохи посмодернизма. Хай-тек отличается внешней простотой и элегантностью, использованием промышленных материалов, изготовленных с помощью новейших технологий. Хай-тек возник в 1970-хх годах и актуален для дальнейшего формотворчества. Его суть заключается чаще всего в том, что, например, ковровые и резиновые напольные покрытия из госпиталей и фабрик перекочевывают в офисы, равно как и индустриальные осветительные приборы.

Пионерами хай-тека являются британские архитекторы, в частности, Норман Фостер, Ричард Роджер и др., включающие индустриальные элементы в дизайн. Классическими примерами архитектуры хай-тека являются Центр Жор Помпиду в Париже, построенной Р. Роджерсом и Р. Пионо, а также здания Банков Гонконга и Шанхая по проектам Н. Фостера.

Работая над проектом Центра Ж. Помпиду, Роджерс и Пиано решили расположить все коммуникации с наружной стороны стеклянного фасада, превратив их в элементы дизайна, таким образом лестницы, кабели и стальные каркасы оказались на всеобщем обозрении.

К хай-теку близким является стилевое направления «хай-тач» как проектная концепция тактильной, полисенсорной культуры. Сегодня переход к электронной технологии предполагает иное отношение к сенсорике и иное ее использование, а именно — взгляд на сенсорику как на форму нашего знания, способного поставить нам необходимую и богатую информацию.

Из признания фундаментального значения сенсорного канала для адекватного восприятия нового мира и родилась концепция культуры «хай-тач», где проблема сенсорики становится специальным предметом проектного интереса.

В 1980-х годах появился стиль деконструктивизм. Для этого стиля характерны ломаные формы и перекрывающиеся поверхности — по контрасту с логикой и порядком, свойственными модерну. Концепция деконструктивизма была предложена французским философом Жаком Дерридой в конце 1960-х годов. Деконструктивизм проявился в создании динамических «летящих» структур. Например, «Танцующий дом» в Праге архитектора Ф. Гери — посвящен голливудским танцорам Джинджер и Фреду и представляет собой два дома: один олицетворяет женщину с «развевающейся юбкой», другой — уверенно ведущего в танце — мужчину. В 1988 году Филипп Джонсон провел в нью-йоркском Музее современного искусства выставку, на которой проиллюстрировал этот стиль работами семи архитекторов, в числе которых были Питер Эйзенман, Заха Хадид, Фрэнк Гери и Бернар Чуми. Среди дизайнерских работ можно выделить стереопроигрыватель Р. Арада (Англия,1984 г.), форма которого напоминает кусок разломанной арматуры.

В семидесятые годы прошлого столетия начал формироваться метод экологического подхода в дизайне в ответ на возникновение всемирного экологического движения. Идейной платформой экологического подхода является максимальная экономия ресурсов и материалов, учет долговечности изделия. В этом контексте все более отчетливо осознается, что для решения экологической проблемы необходима, прежде всего, выработка целостного представления о функционировании окружающей человека природы и адекватности создаваемой им искусственной среды, а также определение в них места самого человека.

Экология (от греч. aikos — дом, жилище, родина и logos — понятие, учение) рассматривает взаимоотношение человека или сообщества людей с природным окружением как важнейшее условие их взаимосвязанности бытия. Развитие экологического мышления ставит человечество перед необходимостью выдвижения новых культурных ценностей в отношениях к Земле как уникальной экосистеме, являющейся в собирательном смысле его домом. Поэтому одним из важнейших аспектов развития дизайна становится понимание того, что гармонизация предметного мира «второй природы» является составной частью единого

процесса современного культурного процесса, направленного на возрождение духовного потенциала общества.

Экология как наука формировалась из многих научных направлений, включая такие, как популяционная экология, экология сообществ, биогеоценология, экология растений, экология животных, экология человека и другие. В начале XX века ставится задача по комплексному изучению совокупности растений, животных и человека. В 50-х годах формируется общая экология. Основой для её формирования послужили достижения гидробиологии, прежде всего продуктивно — энергетического направления, осмысление большого фактического материала, накопленного экологией животных и экологией растений, формулировка понятий экосистемы и биогеоценоза, широкое внедрение математических методов, системного подхода и представления об уровнях организации живой материи. В 60–70 х годах наблюдается бурный рост экологических исследований во всем мире. Причина его, во-первых, — в зрелости самой экологии как науки, четком определении объектов и методов исследования; во- вторых, в актуальности проблем повышения продуктивности экосистем и охране окружающей среды, необычайно возросшей в ходе научно-технической революции.

Экологи с помощью системного подхода анализируют природную среду как сложную, дифференцированную систему, различные компоненты которой находятся в динамическом равновесии, рассматривают биосферу Земли как экологическую нишу человечества, связывая окружающую среду и деятельность человека в единую систему «природа — общество», раскрывают воздействие человека на равновесие природных экологических систем, ставят вопрос об управлении и рационализации взаимоотношений человека и природы. Становление и развитие человечества как новой преобразующей природу силы выразилось в возникновении новых форм обмена веществом и энергией между обществом и природой, во всё возрастающем биогеохимическом и ином воздействии человека на биосферу. В понятии ноосферы подчеркивается необходимость разумной, отвечающей потребностям развивающегося человечества, организации взаимодействия общества и природы в противоположность стихийному, хищническому отношению к ней, приводящему к ухудшению окружающей среды. Однако характер отношения общества к природе определяется не только научно — техническим прогрессом, но и социальным уровнем.

Предмет и статус социальной экологии является объектом дискуссий: она определяется либо как системное понимание окружающей среды, либо как наука о социальных механизмах взаимосвязи человеческого общества с окружающей средой, либо как наука, делающая акцент на человеке как биологическом виде. Тем не менее экология существенно изменила научное мышление не только естественников, но и гуманитариев, выработав новые теоретические подходы и методологические ориентации у представителей различных наук, способствовав формированию нового экологического мышления. В этом контексте огромное значение приобретает искусствоведение, где художественная образность становится замыслом о более человечном образе жизни. Огромная роль при этом отводится поэтическим тропам (метафоре, метонимии, символу, аллегории, синониму и омониму), способных в значительной мере усилить жизнеспособность мировоззренческой идеи в развитии экологической культуры человека.

В настоящее время экологическое восприятие стремится к ощущению гармонии между техникой и природой. В этом плане становятся актуальными проблемы коэволюции (согласованности) биосистем и технического прогресса. Согласно принципу коэволюции, человечество для того, чтобы обеспечить свое будущее, должно не только изменять биосферу, приспосабливая ее к своим потребностям, но и изменяться само, приспосабливаясь к объективным требованиям природы.

В XXI веке экологическое мышление находит свое выражение в различных выдвигаемых вариантах переориентации технологии и производства. Одни из них связаны с настроениями экологического пессимизма. Другие выдвигают проекты радикальной перестройки технологии, избавления ее от просчетов, приведших к загрязнению окружающей среды. В этом плане важную роль играет дизайн. Экологическое мышление сформировало такое направлении в культуре как экологический дизайн. Актуальность этого направления подтверждается тем, что 2017 год был объявлен в нашей стране годом экологии.

В XXI веке актуальной становится проблема национальной идентификации продуктов дизайна в промышленности, которая обостряется как реакция на тенденцию глобализма в этой сфере. Известно, что даже в странах с высоким уровнем развития товарного национализма продукция глобальных корпораций находит успешный сбыт по причине ее относительной дешевизны и качества. Кроме того, огромные

прибыли глобальных корпораций позволяют вкладывать гигантские средства в рекламу, внушающую потребителям, что это именно те товары и услуги, которые им нужны.

Глобальное производство и сбыт формируют глобального потребителя — «гражданина мира», который во всех странах ищет и находит одно и то же, наслаждается одним и тем же. В то же время, глобализм, ведущий к нивелированию самобытности культур в различных странах, становится объектом критики защитников национальных культурных традиций. Сегодня перед дизайном стоит задача по поиску консенсуса по этой проблеме. Необходимо провести классификацию отечественной промышленной продукции и выявить объекты, которые априори могут быть выполнены в национальном духе. Такими объектами могут быть, например, одежда, интерьеры, среда, продукция графического искусства, детские игрушки, отдельные объекты техники — приборы ночного видения, оружие, бинокли, авиационная и космическая техники, робототехника и др. Проблема национальной идентификации сформировала направление — этнодизайн.

Будущее дизайна тесно связано с такими методами формообразования, как метод ассоциации, метод вживания в роль, метод мозговой атаки, метод сценарного моделирования, метод синектики [4] и др.

Метод ассоциации — способ формирования проектной идеи на основе сравнения далёких друг от друга явлений, предметов, качеств. Ассоциации различаются по сходству, контрасту и смежности. Ассоциативные образы, взятые из фонда памяти человека или машины, связываются, сопоставляются между собой в соответствии с задачами и логикой проектируемой системы. Целевая взаимосвязь обратных различных объектов делает метод ассоциации основой продуктивной проектно-преобразовательной деятельности, приводит к открытию новых отношений в проектируемой модели.

Метод «вживания в роль» (эмпатия) — осмысление задач проектирования с учётом прогнозируемой реакции потребителя. Строя модель потребителя, автор проекта должен понимать результат проектирования не просто как программирование духовно-практического поведения людей, но как двухстороннюю коммуникацию изделия или среды с равноправным адресатом художественного сообщения. Возможны два основных направления взаимодействия потребителя с окружением и объектом дизайна, которые формируются в процессе активного воспри-

ятия, выбора и оценки вещи. Первое обеспечивает человеку сохранение и, возможно, закрепление уже выработанного им индивидуального стиля деятельности в предметной среде и её эмоционального отражения. Второе обеспечивает изменение в стиле индивидуальной деятельности в среде и формирование новых типов эмоционального и эстетического к ней отношения. Как правило, второе направление определяет более высокий уровень, созидательный порядок психологических структур деятельности, чем первое. Дизайнер, создавая новые вещи, закрепляет на новом уровне традиционные или строит новые формы организации предметной среды. Фактически происходят два процесса: преобразование мира дизайнером и изменение мира потребителем. Поэтому продуктивный диалог между дизайнером и потребителем происходит только при общности их направления.

Метод «мозговая атака» (от англ. brein storming) — метод стимуляции активности и продуктивности творческой деятельности за счёт её освобождения от ограничений, свойственных тривиальным условиям и рутинным приёмам работы. Как известно, в обычной ситуации стереотипы принятия решений, боязнь неудачи, страх показаться смешным тормозят возникновение всякого рода новаторских идей. Снятие «тормозящих факторов» при «мозговой атаке» — осуществляется путём работы в группе (коллективе), каждый член которой высказывается на заданную тему и выдвигает идеи, не оценивая их как истинные или ложные, какими бы «дикими» они ни казались, не подвергая их аналитическому разбору, побуждая друг друга к поиску разного рода ассоциаций, вариантов усовершенствования. Затем все высказанные идеи анализируются и из них выбирают содержащие наиболее удачные решения. Быстрота — важнейший фактор «мозговой атаки», позволяющий в короткие сроки накопить массив предложений, достаточный для рассмотрения в качестве основы для дальнейшего поиска.

Метод структурного моделирования — свободная (непредубеждённая) компоновка первичных модульных элементов в разнообразные по конфигурации и связям системы и структурные комплексы. Метод структурного моделирования используется при поисках и разработке гибких, открытых для развития систем, обладающих композиционной способностью «присоединяемости». Метод гармонично увязывает требования унификации при индустриальном производстве с возможностью индивидуализации отдельных композиционных решений

и является гибким средством организации разнообразных предметно-пространственных образований.

Метод сценарного моделирования — литературно-графическая форма раскрытия существа проектируемого объекта. Сценарий должен отражать будущее состояние системы, логическую последовательность её формирования, развёртывание шаг за шагом отдельных ситуаций (мизансцен). При этом в одних случаях значение имеет фактор времени и связь событий, составляющих интерес объекта; в других — качественное описание возможных вариантов обстановки и состояния среды; в третьих — параметры вероятной картины, полученной в результате прогнозирования, и т.д. Метод сценарного моделирования обычно применяется: а) до построения «дерева целей» для выявления возможных будущих состояний системы, чтобы правильно и точно сформулировать отдельные цели и подцели; б) при разработке плана и программы для демонстрации отдельных проектных шагов, с помощью которых достигаются цели; в) для эффективного выполнения решения, включённого в программу.

Метод «синектики» — проектная деятельность, сознательно использующая разного рода механизмы творчества, в основном различные типы аналогий и ассоциаций, для целенаправленного ориентирования спонтанной активности мозга и нервной системы. Творческая активность в методе «синектики» вызывается внутренними причинами или пробуждениями, основанными на необходимости самодвижения и самовыражения мысли или идеи, и возникает без внешних воздействий, самопроизвольно.

Все рассмотренные выше методы являются характерными инструментами инновационного дизайна, поиска решений с случае беспрототипного проектирования, позволяющие выйти на создание целостного объекта, в котором синтезируются приемы формо- и смыслообразования, моделирование социокультурной ситуации и функциональные процессы, столь востребованный в современной культуре принцип «эмпатии».

Примечания

1. Публикация продолжает статью: Курасов С.В, Жердев Е.В., Лаврентьев А.Н. Размышления о современной теоретической платформе дизайна. Определения дизайна. Проблемы техники и эстетика, формы и функции // Декора-

тивное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 1. — Ч. 2. — С. 10–26.

2. *Земпер Г.* Практическая эстетика. — М.: Искусство, 1970.

3. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012.

4. Метод синектики комментирует в послесловии к изданию «Эксперимент в дизайне» Э.П.Григорьев: «Послесловие. 20 лет спустя» // Лаврентьев А.Н. Эксперимент в дизайне: Учеб. пособие / Сост. Александр Лаврентьев. — М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. — С. 238. Речь идет о стимулировании творческого процесс за счет одновременного воздействия различных ассоциативных полей и поиска визуальных аналогий.

Библиография

1. *Минервин Г.Б.* Архитектоника промышленных форм: Системный анализ формообразования в художественном конструировании. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М., 1975. — С. 6.

2. *Воронов Н.В.* Суть дизайна. 56 тезисов русской версии понимания дизайна. — М.: Изд-во «ГрантЪ», 2002, — 23 с.

3. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология. Учебное пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015. — 544 с.

4. *Воронов Н.В.* Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 1. — М.: «Союз дизайнеров России», 2001. — 424 с.

5. Искусство в производстве. Сборники Художественно-Производственного Совета Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. Издатель: Художественно-Производственный Совет Отдела Изо Наркомпроса. — Москва, 1921.

6. *Тарабукин, Николай.* От мольберта к машине. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 72 с.

7. *Минервин Г.Б., Мунипов В.М.* О красоте машин и вещей. Книга для учащихся ст. классов. — М., «Просвещение», 1975. — 152 с.

8. *Земпер Г.* Практическая эстетика. — М.: Искусство, 1970. — 320 с.

9. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

С.В. КУРАСОВ
Доктор искусствоведения, профессор. Ректор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

E.V. ZHERDEV
Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zerdev-design@yandex.ru

S.V. KURASOV
Doctor of arts, professor, rector of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: info@mghpu.ru

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of arts, professor, vice-rector of scientific research and International contacts of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

ЭЛЕМЕНТЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ДИЗАЙН-ЛАНДШАФТА: НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, «ИСЧЕЗАЮЩИЙ ДИЗАЙН», ЦЕЛОСТНОСТЬ И ПРОБЛЕМЫ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ [1]

ELEMENTS OF CONTEMPORARY THEORETICAL DESIGN-LANDSCAPE: NEW TECHNOLOGIES, «DISAPPEARING DESIGN», HOLISM AND PROBLEMS OF SUSTAINABILITY [1]

Авторы группируют проблемы теории современного дизайна вокруг ряда происходящих в культуре, науке и социуме процессов в сфере технологий, моделей потребления, футурологических тенденций, когнитивных процессов с целью обозначить целостный характер современной теоретической платформы дизайна.

The authors group the problems of the theory of modern design around a number of processes occurring in culture, science and society in the field of technology, consumption patterns, futurological trends, cognitive processes in order to outline the holistic nature of the modern theoretical design platform.

Ключевые слова: дизайн, теореия дизайна, цифровые технологии, холизм, футурология дизайна
Keywords: design, design theory, digital technologies, holism, design futurology.

Современный дизайн немыслим без цифровых компьютерных технологий. Цифровое (компьютерное, виртуальное) искусство является самой значимой революцией в истории художественных техник. Цифровые технологии все увереннее захватывают умы дизайнеров, архитекторов, живописцев, скульпторов, графиков, художников-прикладников и теоретиков искусства. Цифровое искусство существенно расширяет художественные возможности. В настоящее время можно без особого труда комбинировать статичные изображения с анимированными, дорабатывать традиционные виды изобразительного искусства и дизайна цифровыми средствами, брать цветовые сочетания из видео, прототипировать проекты. Возможности компьютерно-цифровых технологий в перспективе позволят вести поиск и обновление ценностей цифрового искусства, стимулировать поиск новых средств сочетания техник и путей художественной выразительности. Современная творческая медиа-среда постепенно начинает осознавать и все чаще использовать главную особенность и отличительную черту цифрового искусства — интерактивность, которая позволяет интенсивно вовлекать реципиента в диалог с художником и публикой. Цифровые технологии сформировали новое направление в проектной культуре — компьютерный (или виртуальный) дизайн [2] .

Использование новейших технологий в эпоху постмодернизма связано с появлением новых синтетических, композиционных материалов. В 1952 г. итальянец Ж. Натта вместе с К. Циглером изобрел искусственный материал полипропилен, за что он в 1963 г. получил нобелевскую премию в области химии. Этому изобретению суждено было произвести революцию в мебельном производстве. Стали возможны недорогие изготавливаемые индустриально прочные столы и стулья в самых различных формах. В Европе были также разработаны пенопласт, полиэстер, нейлон. Химическая промышленность предложила использование пластмасс в области хозяйственных товаров.

Отношение дизайнера к технологии, выражаемое в технологическом образе, составляет часть его профессионального мировоззрения, технологическую концепцию его творчества. Можно выделить две наиболее типичных отношения к технологии и материалу, внутри которых проявляются индивидуальные авторские концепции. Первая концепция трактует технологию как один из источников замысла морфологии вещи и основывается на том, что проектный образ вещи в качестве ведущей темы выражает природу материала, адекватные этой природе способ его изготовления. Во второй концепции источником замысла морфологии вещи могут служить некая условная, воображаемая технология, и условный же материал.

В современном формообразовании широкое распространение получили пластмассы. Из них можно отметить полистирол, поливинилхлорид, полиэтилен, композиционные материалы, поликарбонаты, полипропилены, синтетические ткани, вспененные материалы, смолы, нетканые материалы и др. В настоящее время и в будущем актульнми становятся наноматериалы и нанотехнологии.

Стремительное развитие микроэлектроники приводит к таким явлениям в дизайне, как исчезновение предметов и их функций в традиционном понимании. В этом случае роль дизайна отводится к организации неосязаемых процессов и иформации, что ведет к исчезновению предметов. Например, в последнее время в моду входит чипирование тела человека, которое позволяет без ключа открывать двери, на пальцах проводить электрокалькуляцию и др.

Возрастание зависимости человека от микроэлектроники создаёт условия для постепенного превращения человека в киборга. В технике человек проецирует себя, поэтому совместная эволюция человека и техники в киборга процесс объективный.

Ки́борг (сокращение от англ. cybernetic organism — кибернетический организм) в медицине — биологический организм, содержащий механические или электронные компоненты; в научной фантастике в отдельных случаях используется в качестве термина для обозначения андроидов. В ближайшее время в сердечно-сосудистой, мочеполовой системе и пищеварительном тракте могут поселиться крошечные аппараты, о которых давно мечтают писатели-фантасты. Они будут чистить кровеносные сосуды, доставлять строго по месту назначения необходимые лекарства и удалять опухоли. Крошечный искусственный объект может функционировать внутри живой клетки и управляться с помощью радио.

Сегодня имплантаты подают на слуховой нерв электроимпульсы, соответствующие звукам из непосредственного окружения пациента. Это может быть и электронное письмо, пропущенное через аппарат, преобразующий текст в живую речь.

Люди, развивающие представления о том, каким может стать человек в результате уже происходящего внедрения и развития технических дополнений человеческого тела, называют себя трансгуманистами. Трансгуманизм («постгуманизм» или «ньюгуманизм») — это новый этап в развитии гуманизма, научно ориентированное мировоззрение, согласно которому современный человек не является вершиной эволюции, но, скорее — началом эволюции вида «Homo sapiens». Появление трансгуманизма подготовлено всем ходом научно-технического и культурного прогресса и открывает перспективы удовлетворения самых сокровенных, самых глубинных желаний человека.

Трансгуманисты считают, что благодаря ускоряющемуся научно-техническому прогрессу, мы выходим на совершенно новый этап в развитии человечества. В ближайшем будущем мы столкнемся с возможностью настоящего искусственного разума. Будут созданы новые инструменты познания, которые объединят в себе искусственный интеллект с новыми видами интерфейсов. Молекулярная нанотехнология обладает достаточным потенциалом, чтобы создать изобилие ресурсов для каждого человека и предоставить нам полный контроль над биохимическими процессами в наших телах, позволив нам избавиться от болезней. Посредством перестройки или фармакологической стимуляции центров удовольствия в мозгу, мы сможем испытывать больший спектр эмоций, бесконечное счастье и неограниченные по интенсивности радостные

переживания каждый день. Качественно отличаясь от предшествовавшего уровня развития, стадия киборгизации решит далеко не только проблемы жизнеобеспечения, продолжительности индивидуального существования. Изменятся мотивации, основанные на более древних механизмах индивидуального восприятия, изменится этика. Конечно же, появление какого попало случайного потомства уже никого не устроит и генетическое предопределение желаемых предрасположенностей станет практиковаться неизбежно, что обеспечит оптимальную готовность к имплантации технических устройств. Само понимание «обычных» человеческих чувств и побуждений изменится, корректируясь не только текущими общекультурными представлениями, но искусственной корректировкой системы базовых индивидуальных ценностей. Этот тренд обусловливает развитие так называемого «бестелесного дизайна».

Богатейшие возможности метода дизайна, как в сфере дизайнерского прогноза, так и в сфере художественных возможностей визуализации проекта, породили футурологическое направление — проектирование объектов будущего. Футурология (в дизайне) — творческий метод, ориентированный на прогноз и поисковое проектирование с изображением свойств будущих объектов на языке зрительных образов. Аналогом работ по футурологии является понятие теории изобретательства «идеальный конечный результат», при формулировании которого условно снимаются любые ограничения технического или экономического порядка, а вопрос, как достичь этого результата решается позже. При этом, чем на более отдалённое будущее ориентирована разработка, тем менее эффективными становятся строго логические методы работы, уступая место общекультурным соображениям и интуиции специалиста. Дизайнерская футурология не только прогнозирует реализуемые впоследствии формы и пути развития нашего предметно-пространственного окружения, но и необходима самому дизайнеру в качестве стимулятора и катализатора свежих проектных идей, так как отказываясь от проектирования «по прототипам», провоцирует и совершенствует неординарность мышления, умение ставить проблемы и моделировать любые ситуации. Жанры и виды дизайнерской футурологии — проекты утопии и антиутопии, проекты-предостережения, гипотезы, альтернативы, проекты-шутки и карикатуры как отдельных вещей и фрагментов среды, так и концепции жизнедеятельности. Предметом футурологических исследований может стать техническая возможность, свойства

вещи, потребительские требования, структурно-морфологические характеристики, эксперименты в области формы, стиля, образа. Проектирование объектов будущего сформировало направление, которое называется «футуродизайн».

Вхождение дизайна в третье тысячелетие предопределяется осознанием двух важнейших факторов современного мирового процесса. С одной стороны это стремительное течение научно-технического прогресса, а с другой — вызванные им социальные и экологические изменения. Наука и техника в современном обществе возвысились над человеком, а технократическое мышление начинает утрачивать гуманистическую ориентацию. Развитие такой тенденции невольно приводит к критическому осмыслению техницизма, а с ним и ортодоксального функционализма. Как писала К.А. Кондратьева, «пафос критического осмысления функционализма способствовал возникновению «альтернативного дизайна», который называют по-разному: антифункционализмом, метафорическим дизайном или новым дизайном» [3, с. 6].

Среди этих понятий наиболее актуальное звучание имеет «метафорический дизайн», ибо на феномене метафоры сосредоточили своё внимание философы, логики, психологи, лингвисты, литературоведы и др. В условиях высоких технологий, компьютеризации, Интернета метафора в качестве как вербального, так и невербального языка становится средством коммуникации. В технике — это язык межнационального общения. Метафора сегодня рассматривается как инструмент, способный влиять на общественное сознание.

Через метафору сегодня идёт осмысление новых функций дизайна, подчёркивается способность формы изделия к коммуникативности, знаково-символической семантике, связывающей «технического» человека с окружающей природой. Ценностная инновационная значимость метафоры заключается в том, что она позволяет на основе переноса черт различных социокультурных и природных явлений жизни человека на утилитарную форму объекта достичь неожиданного, иногда парадоксального визуального эффекта, вызывающего обостренный интерес к вещи у потребителя.

Опыт искусства XX века (работа с предметами в поп-арте, коллаж и фотомонтаж конструктивистов и дадаистов) подсказал пути метафорического освоения предметов, когда каждый элемент структуры вещи, помимо выполнения функционально-конструктивных задач, ви-

зуально работает на общий сюжет. Вещь «собирается» как скульптура из значений, смыслов». Элементы этой почти литературной конструкции (но не описательной, а визуально выстроенной смысловой скульптуры) подгоняются, подстраиваются под возможное функциональное значение. Например, можно представить гибрид колеса обозрения и штурвала, который функционально будет служить вращающейся полкой для хранения предметов. Подобные смысловые цепочки можно было проследить в целом ряде экспериментальных проектов мебели, разработанных ВНИИТЭ в 1980-е годы. Другой пример из той же серии: хрупкость и неустойчивость сочетания затянутого в корсет стула, зонта от солнца и крохотного столика-подставки у подлокотника в совокупности будут формировать образ «мечтательного кресла». Мебель-архитектура, стул-дом, масленка-корова, радиоприемник-рояль, фотоаппарат-рыба. Благодаря метафоре традиционный дизайн превращается в арт-дизайн [4, 5].

Кроме перечисленных направлений дизайн дифференцируется еще и по объектам проектирования: промышленный дизайн, графический дизайн, средовой дизайн, дизайн одежды.

Промышленный дизайн охватывает широкий круг объектов — как говорят, «от самолета до иголки». Это продукция машиностроения и станкостроения, средства транспорта, вооружение, бытовые приборы, аппаратура, инвентарь и пр. Особое место занимает дизайн мебели и оборудования для интерьеров, а также посуды, столовых приборов, медицинского оборудования, изделий для инвалидов и пожилых людей, изделий для детей, в частности, игрушек.

Графический дизайн решает такие комплексные задачи проектирования сложных структур, как разработка единых систем знаков, создание фирменных стилей, образа целых отраслей промышленности, создание визуальных комплексов для крупных предприятий, выставок, оформление книг и разработка шрифтов и т.д. Деятельность дизайнера – графика включает сбор и анализ информации, определение проблемы и постановку цели, создание общей концепции, разработку графического решения и гармоничной композиции. В компетенцию специалиста входят знание и анализ рынка, потребителей, психологических возможностей восприятия, умение выбрать наиболее подходящее средство выразительности.

Средовой дизайн включает в себя проектирование среды внутренних пространств зданий и отдельных помещений с учетом динами-

ки образующих интерьер процессов жизнедеятельности и требований эргономики, с учетом современных конструкций, материалов, интерьерных устройств, технологического и бытового оборудования. Это и деятельность по проектированию городской среды, комплексных средовых объектов открытых пространств в городе и на селе с учетом климатологии, экологии, транспорта и визуальной информации.

В дизайне одежды и аксессуаров находят свое семиотическое и метафорическое выражение социокультурные аспекты потребителей. В проектировании данных объектов исходным смысловым пунктом становится «символический тип среды», который моделируется на основе архетипических представлений о мире и образов социальных ролей как нормативных типов поведения моделей. Характеристики содержания социальных ролей закреплены в условных ожиданиях группового и общественного сознания; они становятся смысловой основой семиотики и метафорики одежды и аксессуаров. При этом конкретно учитывается пол, возраст, профессия, семейное положение, национальность, регион проживания, уровень доходов, то есть те признаки, которые наиболее типичны и подвластны художественно-образной интерпретации.

Таким образом, современная теоретическая платформа дизайна представляет собой сложнейшую семиотическую мозаику. Она насыщается новыми понятиями, течениями и стилистическими направлениями. Сегодня дизайнер сталкивается с такими проблемами как полистилистика, полимодальность, фуркация, полифуркация, коллаж, диффузия, конвергенция, код, реминисценция, аллюзия, герменевтика, семиотика, метафора, метаформа, метатекст, метаязык, текст, контекстуальность, интертекстуальность, идентификация, глобальность, тотальность, когнитивность и многое другое. В такой ситуации особую значимость приобретает системно-комплексный подход к формированию предметного мира средствами дизайна.

Система (от греч. systema — целое, составленное из частей, соединение) - множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которое образует определенную целостность, единство. Понятие система становится одним из ключевых философско-методологических и специально-научных понятий. В теории дизайна система рассматривается как общая направленность и последовательность действий по стратегии и тактике соединения отдельных научных компонентов в целостный комплекс.

Комплекс (от лат. complexus, связь, сочетание) — совокупность предметов, явлений или свойств, образующих одно целое. Принцип комплексности заключается в многогранности познания, единстве познавательного процесса, мобилизации знания об объекте исследования, наличии базовой дисциплины, субординации и координации методов исследования в целом, методологического контроля за совместимостью идей и результатов.

То есть в плане современной теоретической платформы дизайна важной становится проблема целостности. Категория «целостность» является основной составляющей холизма (от греч. holos — целый, весь) — идеалистического направления в философии, согласно которому миром управляет процесс творческой эволюции — процесс создания новых целостностей. Понятие «холизм» связано с разработкой системной методологии и системной парадигмы в познании. Холизм обладает синергетическим эффектом, благодаря которому целое больше своих частей. Целое (целостность) трактуется в холизме как высшее философское понятие, синтезирующее в себе объективное и субъективное; оно провозглашается последней реальностью универсума. Согласно холизму высшая конкретная форма органической целостности — человеческая личность. Холистическая тенденция в современной науке и практике становится преобладающей, что закономерно распространяется и на техническую эстетику, и на процесс дизайн-образования. В современном дизайн-образовании актуальной становится проблема целостной подготовки будущих дизайнеров во взаимосвязи с культурой, наукой и производством. Холизм как модель целостной современной теории дизайна является универсумом, позволяющим интериоризировать различные виды искусства в процесс дизайнерского творчества. Он позволяет передавать культуру от одного поколения к другому, сохранять знания, добытые человеком за всю его многовековую историю. Он символизирует определенный уровень общественных и человеческих потребностей, связанных с научно-техническим прогрессом, с усложнением и обогащением содержания профессиональной деятельности. При этом образ культуры не остается неизменным, а как бы пересоздается и претворяется в новую, согласно холизму, целостность.

Дизайн должен способствовать устойчивому развитию общества, цивилизации, экономики и культуры. Термин «устойчивость» стал ключевым на пороге тысячелетий. Подключение потребителя к проек-

тированию трактуется как условие создания устойчивой развивающейся среды (Ezio Manzini) [6].

Соединение информационных технологий, интернета и дизайна обычных повседневных вещей породило концепцию «умного дома», интернет-вещей, обслуживающих человека, самодействующих, своего рода электронно-механических слуг: роботы-уборщики, умные кофейные машины, информационные роботы-напоминальщики, световая, климатическая, охранная системы дома. Но с другой стороны, мы понимаем, что превращение предметов в нянек, имеет свои границы, уже нравственного, этического, философского порядка.

Вещи отнимают время у человека, говорит Старец Паисий Святогорец. «Большинство удобств влекут за собой неудобства. Мирские люди задыхаются от многого. Они заполонили свою жизнь множеством удобств и сделали ее трудной. Если не упростить свою жизнь, то даже одно удобство рождает кучу проблем».

«Я недавно взял банку из-под сгущенного молока, обрезал ее и приделал что-то вроде ручки. В такой банке можно готовить кофе или чай лучше, чем во всех этих кофейниках! Только ставишь на спиртовку, как водичка тут же закипает».

«Простота восстанавливает силы человека. Смотри, какой замечательный крючок для одежды получается из катушки от ниток. Очень удобная вещь» [7].

И об этом же предупреждал еще в 1960-е годы Виктор Папанек, когда впервые обозначил свою концепцию дизайна для реального мира [8].

Примечания:

1. Статья является продолжением первой статьи из серии: Курасов С.В, Жердев Е.В., Лаврентьев А.Н. Размышления о современной теоретической платформе дизайна. Определения дизайна. Проблемы техники и эстетика, формы и функции //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 1. Ч. 2. — С. 10–26. Вторая статья из этой серии Е.В.Жердева «Некоторые теоретические проблемы дизайн-деятельности. Стиль, постмодернизм и альтернативные модели дизайна как методологии проектирования» помещена в этом же номере.

2. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика: учебник и практикум для вузов / под ред. А.Н. Лаврентьева. — 2-е изд. испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 208 с. — (Серия: Авторский учебник). Авторский

коллектив: Лаврентьев А.Н., Жердев Е.В., Кулешов В.В., Мясникова Л.Г., Сазиков А.В., Бирюков В.Е., Покровская Л.В., Левина О.Ю.

3. *Кондратьева К.А.* О предметной культуре дизайна. — В сб. научных трудов «Дизайн», НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, ВНИИТЭ, вып. 6. — М., 2000. — С. 3–12.

4. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

5. *Лаврентьев А.Н.* Эксперимент в дизайне: Учеб. пособие / Сост. Александр Лаврентьев. — М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. — 244 с.

6. *Ezio Manzini.* Design, When Everybody Designs. An introduction to Design for Social Innovation. MIT press, 2015. — 256 p.

7. *Старец Паисий Святогорец.* Слова. Том 1. С болью и любовью о современном человеке. Перевод с греческого иеромонаха Доримедонта. Монастырь Святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова. Суроти, Салоники. Издательский Дом «Святая Гора». — Москва, 2004. — 1616 с. — С.168

8. *Папанек Виктор.* Дизайн для реального мира. — Москва: Дмитрий Аронов, 2008. — 416 с.

Ф.Ю. КАНОКОВА

Доктор искусствоведения, доцент кафедры архитектурного проектирования, дизайна и декоративно-прикладного искусства КБГУ им. Х.М. Бербекова
e-mail: f.kanokova@mail.ru

F.Yu. KANOKOVA

Doctor of Arts, associate professor of the Department of Architectural Design, Design and Decorative Arts of KBSU named after H.M. Berbekova
e-mail: f.kanokova@mail.ru

ТРАДИЦИОННЫЙ ДЕТСКИЙ КОСТЮМ НОГАЙЦЕВ XVIII–XX вв.

TRADITIONAL CHILDREN'S COSTUME OF THE NOGAIS OF THE 18th – 20th CENTURIES

В статье рассматриваются особенности традиционного детского костюма ногайцев конца XVIII – начала XX вв. Прослеживается динамика смены компонентов одежды в процессе перехода девочек и мальчиков в определенные жизненные периоды и стадии. Изучается состав костюмов, материал изготовления одежды, головных уборов, обуви, выявляется значение символики и обереговой функции цвета и декора. Определяются места локализации вышивки, басонных изделий, ювелирных украшений.

The article examines the features of the traditional children's costume of the Nogais of the late 18th – early 20th centuries. The dynamics of the replacement of components of clothing is traced in the process of transition of girls and boys to certain life periods and stages. The composition of costumes, the material for making clothes, hats, shoes are studied, the meaning of symbolism and the protective function of color and decor is revealed. The places of localization of embroidery, trimmings, jewelry are determined.

Ключевые слова: ногайцы, традиционный детский костюм, безрукавка, детская тюбетейка, талисман, серьги-лунницы.

Key words: Nogays, traditional children's costume, sleeveless jacket, children's skullcap, talisman, lunar earrings.

С момента рождения и до самой смерти ногайцы придавали большое значение одежде. Каждому жизненному периоду соответствовали определенные ее компоненты, последовательно сменяющие друг друга в процессе «перехода» владельца из одной стадии в другую.

На сегодняшней день, остается открытым вопрос выявления динамики и особенностей развития традиционной одежды детского периода у ногайцев, что, в свою очередь, и вызвало необходимость проведения настоящего исследования. Образовавшийся пробел, во многом, связан с малой изученностью рассматриваемого вопроса в обширной литературе и отсутствием полных комплектов детской одежды в музейных и частных коллекциях. Среди музейных коллекций, наиболее полный комплект костюма ногайской девочки представлен в Российском Этнографическом музее. Комплект состоит из рубахи (одновременно являющейся платьем), сшитой из тонкой ткани и верхнего распашного бешмета из плотной ткани красного цвета, покрытого узорной стежкой. Украшения костюма составляют широкий пояс и шапочка, декорированная серебряными бляхами и подвесками с кораллами, закрывающими лоб, и, частично, глаза [3, с. 163]. Детские тюбетейки и бешметы девочек являются частью коллекции Нефтекумского районного историко-краеведческого музея.

Основой источниковой базы стали изобразительные источники XVIII–XX вв. (гравюры и зарисовки путешественников, фотоснимки, рисунки и реконструкции художников (рис. 1–4), а также сведения информаторов (1, 2).

Проведенный анализ позволил выделить комплексы одежды младенцев (от рождения до одного года), мальчиков и девочек (от 1 года до 11 лет), выявить динамику и особенности их формирования, составляющие компоненты, функции, материал изготовления, художественные особенности.

Одежда младенцев. В день появления младенца на свет новорожденному надевали так называемую «собачью рубашку» — «ийт коьйлек». По древним ногайским поверьям считалось, что у собаки сорок душ и защита ребенка от злонамененных сил будет в 40 раз больше и каждый день рубашка «отдает» за младенца одну душу [1]. Видимо, с этим поверьем связана и традиция смены собачьей рубашки именно на 40-й день

жизни [2]. При описании родильных обрядов, Р.Х. Керейтов, отмечает: «Когда ребенку исполнялось сорок дней „кыркы“ с него снимали рубашку „ийт коьйлек“ и надевали другую — „кырк коьйлек“» [4, с. 337]. «Кырк коьйлек» шили из сорока различных лоскутков, подаренных соседями и родственниками роженице. Ребенок носил лоскутную рубаху до одного года. Половых различий в рубахах младенцев не было.



Рис. 1. Костюмы мальчиков. Художник С. Батыров

Одежда мальчиков и девочек (от 1 года до 11 лет), в основном, повторяла мужскую и женскую одежду. Различия проявлялись в цветовых предпочтениях, декоративной отделке, головных уборах и наборе ювелирных украшений. Детскую одежду шили из ярких и пестрых тканей, она изобиловала всевозможными нашивками-оберегами, звенящими подвесками, монетками и серебряными талисманами «тумарами», которые пришивали на головные уборы, спину, плечи и грудь верхней одежды.

В состав костюма мальчиков входили нательная и верхняя одежда, головные уборы и обувь (рис. 1).

Нательная одежда. До трех лет мальчики носили рубаху «коьйлек» и штаны «ыстан», которые считались, как нательной, так и повседневной одеждой.

Рубаха.Рубаху шили из натуральных тканей, туникообразного покроя. Длина рубахи была примерно 45–60 см, а ширина 50–70 см. Нагрудный разрез обшивали красной тесьмой, из нее же делали и плетеные пуговички. Воротник-стойку и низ рукава по горизонтали покрывали узорной стежкой, а на спину нашивали треугольный лоскут из красной ткани — это был своего рода оберег «тумар». Рубаху подпоясывали тоненьким кожаным ремешком или войлочным пояском.

Штаны. С четырех-пяти лет мальчики начинали обучаться верховой езде, соответственно, необходимой деталью одежды становились нижние штаны «ыстан» с «широким шагом». Шили такие штаны

из легких тканей – холста, бязи, сатина, обычно использовали однотонные ткани или материю в полоску (на штаны шло примерно 1,5–2 м ткани).

Верхняя одежда. Безрукавка. Поверх рубахи маленькие мальчики носили безрукавки «къыспа. Летние безрукавки шили из ярких лоскутков ткани, края обшивали сутажем или плетеной тесьмой. Зимние безрукавки «камзе» шили из войлока или плотной ткани. Их декорировали мелкой ручной или машинной стежкой. Безрукавки и куртки застегивали на пуговицы и петли из цветной тесьмы и запахивали справа налево. Судя по покрою и по названию, ногайское детское «камзе» имело генетическую связь с детскими камзолами тюркоязычных народов.



Рис. 2. Мальчик из рода Карас. Конец XIX – начало XX вв.

Бешмет. Начиная с восьми-девяти, лет мальчики носили бешметы. Их шили из пестрых, ярких тканей, отделывали на спине и плечах лентами и серебряными украшениями, которые в ряде случаев рассматривались в качестве оберегов.



Рис. 3. Ногайский юноша. Конец XIX – начало XX вв.

Черкеска. Только в состоятельных ногайских семьях мальчики с 8 лет носили черкески (рис. 2). Крой, цветовая гамма, декоративная отделка и ткани, из которых их шили, не отличались от мужских. В комплект атрибутов детской черкески входил поясной ремень и маленький кинжал. Газыри, огнестрельное оружие и шашка в комплект атрибутов не входили.

С двенадцати-тринадцати лет черкеска считалась обязательным и основным видом верхней одежды. На ряде рисунков и фотоснимков зафиксированы ногайские юноши в дорогих черкесках с полным комплектом вооружения (рис. 3).

Зимние куртки и шубы. В холодное время года мальчики носили теплые куртки, которые, как и жилетки, покрывали стежкой. Мальчики не носили бурки и отдельные виды шуб.В богатых семьях мальчикам шили шубы из мерлушек.

Головные уборы мальчиков можно разделить на три группы: головные уборы из ткани, из ткани и меха и из войлока.

Головные уборы из ткани. До трех-четырех лет мальчики носили тюбетейки «бала топтай». Их изготовляли из ярких тканей, декорировали мелкой узорной стежкой, вышивкой цветными нитями и аппликацией. К примеру, детская тюбетейка из коллекции Нефтекумского районного историко-краеведческого музея сшита из ткани серо-голубого цвета. Основным мотивом для декора околыша служит мотив, состоящий из трех линий. Средняя линия представлена мотивом бегущей волны, две линии, ее обрамляющие, перетекают в каплевидные мотивы. Верхняя и нижняя части околыша обрамлены волнистой линией. Донышко сшито из четырех треугольных сегментов. В месте стыков сегментов, на макушке, расположена восьмилепестковая розетка с расходящимися (по линиям стыка сегментов и по их центральным частям) лучами, завершающимися трилистником «уьшяпырак». По кругу, пересекая «лучи», расположены орнаментальные полосы. Первый ряд — круги, второй ряд — волнистые линии, третий ряд — каплевидные мотивы, четвертый ряд — рогообразные завитки, пятый ряд — линии с кругами. Вышивка выполнена «тамбурным швом» — «илиеп тигув», хлопчато-бумажными нитями белого, оранжевого, синего, желтого и бирюзового цветов. Исследуя головные уборы ногайцев, С.Ш. Гаджиева отмечала: «Наиболее распространенным головным убором мальчиков была тюбетейка — бала топтай, которую шили из дорогих тканей ярких расцветок (из бархата, парчи, плотного шелка), украшали галунами, аппликациями, нередко вышивали цветными нитками, в том числе золотой и серебряной канителью» [1, с. 143].

С четырех лет мальчики начинали носить шапки, схожие по покрою с мужскими, их шили из меха, кожи, сукна, войлока и ткани.

Головные уборы из ткани и меха. Мальчики носили меховые шапки «боьрк», сшитые из овчины и шкур молодых барашков. К концу XIX в. их заменяют плоскодонные меховые шапки «ногъай боьрк» — невысокая меховая шапка трапециевидной формы с плоским донышком и«къумукъ боьрк» — высокая меховая шапка, цилиндрической формы. В XX в. мальчики носят низкие шапки, имеющие форму цилиндра, расширенного кверху, такие шапки состояли из двух самостоятельных частей, соединенных между собой: маленькой круглой стеганой шапочки, покрытой сукном (донышко), и пришитой к ней по нижнему краю широкой полосы каракуля, составляющей тулью.

Головные уборы из войлока. Юноши, помимо вышеуказанных головных уборов носили войлочные шапочки и суконный башлык — «баслык».

Обувь в теплое время года, маленькие мальчики почти не носили. Зимой они обували войлочные или кожаные сапожки.

В состав костюма девочек входили нательная и верхняя одежда, головные уборы и обувь, которые изготовляли из материалов лучшего качества яркой расцветки, отделывали более частой и мелкой фигурной стежкой, нашивали украшения-обереги (рис. 4).



Рис. 4. Костюмы девочек. Художник С.Батыров

Нательная одежда. Рубаха. Нательной и, одновременно, повседневной одеждой у девочек до трех-четырех лет, считалось платье-рубаха «коьйлек», которое шили из легких хлопчато-бумажных домотканых тканей. Нарядные платья-рубахи шили из дорогих привозных тканей ярких расцветок. Рукава рубах декорировали рюшами, цветными лентами, края обшивали тесьмой и галунами. С.Ш. Гаджиева, указывает: «Детские платья-рубахи, иногда и бешметы украшали монеты, чаще крупные, расположенные с двух сторон, несколько отступая от грудного выреза. Нередко к рубашкам, а также бешметам детей сзади ниже ворота пришивали треугольные или четырехугольные кусочки красной ткани. Это также рассматривалось как средство, якобы отгоняющее зло» [1, с. 145].

Штаны до трех лет девочки под платье-рубаху не надевали, а с четырех лет, они уже считались необходимой частью нательной нижней одежды. Девочки носили нижние штаны «ыстан» с «широким шагом» и с «узким шагом».

Верхняя одежда. Безрукавки. Поверх рубахи девочки носили войлочные безрукавки, по типу безрукавок мальчиков. Различия проявлялись лишь в декоративной отделке — нагрудная часть украшалась монетками или серебряными подвесками-бубенчиками. Края повседневных безрукавок окантовывали тканью контрастного цвета, которую

простегивали мелкими стежками. В основном, это были волнистые линии и зигзаги. Нарядные безрукавки шили из бархата и шелка, обшивали тонкими галунами ручного плетения, декоративными тесемочками, лентами, украшали золотной вышивкой и аппликациями.

Бешметы. С пяти-шести лет девочки носили бешметы «къаптал», их шили из плотных тканей ярких расцветок — атласа, канауса, сукна с прямым вертикальным разрезом спереди, они имели прямые вшивные рукава. Бешметы девочек простегивали мелкой ручной, а позже (после появления швейных машин) машинной декоративной стежкой: спинку — мелкими квадратиками или вертикальными линиями, остальную часть частой строчкой, причем стан — вертикальными линиями, рукава до локтя — горизонтальными или же «елочкой. Ворот, края бортов, полы, низ подола, боковые разрезы, край откидной части рукавов покрывали волнистыми или ровными линиями. Бешметы девушек из состоятельных семей обшивали самодельным шнуром из золотых или серебряных нитей или галуном.

Нарядные бешметы изобиловали украшениями. На нагрудную часть нашивали полоску из красной ткани или широкого галуна, на нее прикрепляли монеты. Известны случаи ношения девочками отдельных нагрудников из монет, блях, раковин и т.д., нашитых на ткань. Такой нагрудник завязывался сзади на шее у талии на шнурки, пришитые к нему.

Головные уборы. Начиная с пяти-шести лет, девочки отращивали волосы, причесывая их гладко, на прямой пробор и заплетая их в косы. В концы кос вплетали длинные и широкие полосы материи «шашбав» или ленты с серебряными украшениями.

Если до пяти лет девочки, в летнее время, могли ходить без головного убора, то с шести лет они начинали носить тюбетейку «такъыя», с 8–9 лет — меховые шапки «къундыз боьрк», а с 10 лет — чепчик-волосник «силяуш».

Головные уборы девочек можно разделить на 2 группы — головные уборы из ткани и головные уборы из ткани и меха.

Головные уборы из ткани. При изучении головных уборов девочек можно встретить огромное разнообразие тюбетеек «такъыя» — это неглубокие полусферические шапочки из сукна или бархата красного цвета, украшенные аппликативными нашивками, выполненными золотыми нитями в технике «вприкреп» или из вырезанных серебряных накладок. Основным мотивом для декора околыша служили «уьш япы-

рак» (трилистник), «карлыгаш» (ласточка), «юрек» (сердце), «дуважык» (талисман), донышко, по центру, украшал ромб с расходящимися крестообразно к краю шапочки листочками и сердечками. На макушку пришивали оплетенный шарик со свисающей до груди лентой из многолепестковых розеток и кисточек. Нередко в басонную ленту вплетали монетки и бусинки.

Головные уборы из ткани и меха. Меховые шапки «къундыз боьрк» шили из меха выдры, с красным суконным донышком, на который нашивали серебряный галун. Иногда, донышко изготовляли из бархата или плотного атласа, а вместо галуна использовали тесьму, сплетенную из золотых металлизированных нитей. Н.Ф. Дубровин писал: «Девушки, до замужества, вместо платка носят меховые шапочки с красными верхушками, обшиваемыми на кресте или серебряным галуном или тесемками из литого серебра с такою же серебряною маковкою на верхушке» [2, с. 271], подобные сведения встречаются у С.В. Фарфоровского [6, с. 203] и П. Небольсина [5, с. 99] при описании головных уборов кундровских и кубанских ногайцев.

Обувь. Девочки носили мягкие войлочные чулки, шерстяные вязаные носки, чарыки из сыромятной кожи и кожаные чулки из овчины с подстриженным мехом внутри.

Ювелирные украшения. Украшения-обереги были особенно характерны для одежды девочек. Это всевозможные бусы, сердолики треугольной или четырехугольной формы в серебряной оправе, серебряные футлярчики с вложенными в них молитвами или с молитвами, выгравированными под чернь на самом футлярчике. Такими оберегами служили и футлярчики, обтянутые тканью и нередко украшенные серебряным галуном или тесьмой.

Особое значение имели серьги, которые, по древним поверьям ногайцев, влияли на формирование внешней красоты девушки и на совершенствование ее женских качеств. В два-три года девочкам прокалывали уши и продевали в дырочки небольшие серьги. К четырем-пяти годам маленькие серьги меняли на более крупные, отдавая предпочтение серьгам-лунницам «ай къулакъшын». Считалось, что молодой месяц, «усиливая» женское начало, охранял от навьих сил. Также, девочек оберегал звон монеток и подвесок, которыми изобиловали их костюмы.

Проведенное исследование, позволяет отметить, что, несмотря на общую схожесть детской одежды с мужской и женской, в ней име-

лись локальные отличия. Каждый комплекс создавался с учетом заботы о теле и духе ребенка, оберегая его от злонамеренных сил, придавая энергию и красоту. Все, начиная от материала и заканчивая цветовой гаммой, орнаментальным декором и ювелирными украшениями, имело утилитарную, декоративную, знаковую и обереговую функции, что, в свою очередь, возводя детскую одежду ногайцев в область материальной и духовной культуры этноса, требует заполнения пробела не только с позиции искусствоведческой науки, но и дальнейших изысканий в смежных дисциплинах.

Примечания:

1. Информатор Абишева А. Х., 1940 г.р. (Полевая запись от 07.01.2012 г., Карачаево-Черкесия, г. Черкесск).

2. Информатор Джуманов Р.У., 1937 г.р. (Полевая запись от 11.11.2010. Астраханская область. с. Татарская Башмаковка).

Список литературы:

1. Гаджиева С.Ш. Материальная культура ногайцев в XIX – начале XX в. — Москва: Наука, 1976. — 226 с.

2. *Дубровин Н.Ф.* История войны и владычества русских на Кавказе. — Санкт-Петербург: Типография Департамента уделов, 1871. — Т. I. — 656 с.

3. *Зельницкая (Шлабра) Р. Ш.* Предметы материальной культуры ногайцев в коллекциях Российского этнографического музея // Ногайцы 21 век: История. Язык. Культура. От истоков — к грядущему. Материалы Второй Международной научно-практической конференции. — Черкесск, 12–13 октября 2016 г. — С. 162–166.

4. *Керейтов Р.Х.* Ногайцы. Особенности этнической истории и бытовой культуры / Науч. ред. Ю.Ю. Клычников; Карачаево-Черкесский институт гуманитарных исследований. — Ставрополь: Сервисшкола, 2009. — 464 с.

5. *Небольсин П.И.* Инородцы Астраханской губернии. Заметки о кундровских татарах // Вестник Императорского Русского Географического Общества. — 1851. — Ч. II, Отд. V. — С. 1–30.

6. *Фарфоровский С.В.* Ногайцы Ставропольской губернии: историко-этнографический очерк // Записки Кавказского отдела императорского Русского географического общества. — Кн. XXVI. — Вып. 7. — Тифлис, 1909. — С. 203.

В.А. МАЛОЛЕТКОВ

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Народный художник РФ. Действительный член Российской академии художеств
e-mail: valmal7@mail.ru

V.A. MALOLETKOV

Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA). People's Artist of the Russian Federation. Full member of the Russian Academy of arts
e-mail: valmal7@mail.ru

ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ XXI ВЕКА

MAIN GENRES IN RUSSIAN CERAMICS OF THE XXI CENTURY

Автор рассматривает основные жанры отечественной керамики: пейзаж, натюрморт, портрет, религиозную тематику, приводит имена художников и анализирует их произведения.

The author examines the main genres of Russian ceramics: landscape, still life, portrait, religious themes, gives the names of artists and analyzes their works.

Ключевые слова: декоративная керамика, жанры современного искусства керамики.
Key words: decorative ceramics, genres of contemporary art of ceramics.

Огромный опыт, накопленный в мировой керамике XX–XXI века подтвердил, что в ней можно успешно решать самые разнообразные творческие задачи: создавать скульптуру, декоративные композиции, арт-объекты, инсталляции и крупные монументальные произведения. Послевоенный период был ознаменован новым отношением художников к древнему материалу; стремлением выявить его архаическую суть, рукотворность, фактуру, конструктивные, пластические, цветовые и мо-

нументальные качества. Универсальность, богатые пластические и цветовые возможности керамики привлекали к нему выдающихся мастеров XX века: П.Пикассо, А.Матисса, Х.Миро и Ф.Леже, которые превратили этот древний материал в самостоятельный вид искусства.

Традиционные жанры в современной керамике России по-прежнему занимают ключевое место, несмотря на появление новых технологий, арт-объектов, видео-арта и инсталляций.

Натюрморт и пейзаж

Среди других жанров особенно заметен интерес художников России к натюрморту, стремление к поиску в нем новых средств художественной выразительности. Так, в работе Н.Бодриковой «Цветы» (2002) тема эволюции цветка претерпевает сложные метаморфозы и становится поводом для творческой фантазии. Художница трактует образ цветка в виде вазы. Пластической доминантой здесь становится вертикальный объем вазы, на которой написаны красные цветы. Дополнением композиции становится выполненный из металла цветок.

В основе панно А.Удальцовой (Москва) «Коррозия» (2004) лежит образ старого, многое повидавшего на своем веку, чайника, силуэт которого покрыт множеством «ран». Благодаря владению сложной техникой росписи цветными красителями, художница избегает имитации в керамике других материалов и приемов письма.

В работе Т.Борисовой (Московская область) «Город» (2002) контррельефный рисунок удерживает яркие цветовые пятна глазурей от взаимного смешения. Композиция построена на сочетании четких геометрических сосудов, точно вкомпонованных в форму блюда.

Богатые цветовые возможности майолики лежат в основе «Натюрморта» (2004) И.Герасимова (Москва), который покрывает поверхность изделия цветными глазурями и затем использует технику «сграффито». Во время обжига они создают живописные эффекты, а очертания предметов приобретают мягкие силуэты.

В пласте «На берегу» (2005) Н.Корчемкиной (Пермь), который отличается сдержанным колоритом, присутствует ощущение бесконечности пространства, пластическим акцентом которого стала чайка, одиноко стоящая на груде камней.

Композиция блюда Л.Ивановой (Москва) «Сельский пейзаж» (2007) свидетельствует о культуре автора в технике росписи и тонком

понимании построения пространства, в котором художница достигает гармонии изобразительных средств и ощущения воздушной среды. Особенно выразительно написан натюрморт, состоящий из фарфорового чайника, низкой вазы и лежащих на столе свежих фруктов.

Наблюденностью и теплотой отмечен натюрморт М.Фаворской (Москва) «Букет цветов» (2007), который демонстрирует свободное владение керамическим материалом, умение найти точный изобразительный язык. Данную работу отличает чувство свежести и умение сохранить в «мертвой натуре» пульс окружающей жизни.

В блюде «Зимние деревья у Андроникова монастыря» (2003) В. Сидоров (Москва) передает сумеречное состояние московского пейзажа с темными силуэтами старых деревьев. Это ощущение дополняет вписанный в центр композиции фрагмент Андроникова монастыря.

В настенном пласте В.Сидорова «Ворон» (2004) пейзаж органично вкомпонован в форму квадрата. В нем появляются черты эпического обобщения и контраст между снежными далями и одиноким вороном.

Е.Скворцова (Москва) в работе «Пейзаж с беседкой» (2007) соединяет ландшафт и элементы архитектуры. Этот «ход» вызывает интерес, но дисгармоничное цветовое решение пейзажа, к сожалению, разрушает изобразительную плоскость керамического пласта. Следует отметить, что в современной отечественной керамике все чаще проявляется новый подход художников к проблемам формообразования и росписи керамических изделий.

Портрет в керамике

Важное место в творчестве художников России занимает портретный жанр. Примером служит остро характерная работа И.Помеловой (Московская область) «Старик» (2006), в котором художница сознательно утрирует характерные черты и обостряет художественный образ. Образ старика отличается цельным восприятием формы, умением проникнуть во внутренний мир пожилого человека.

Иной трактовкой образа отмечена работа «Колыбельная» (2003) М.Огурцовой (Ярославль), создавшей убедительное авторское произведение. Достоинством работы стал современный изобразительный язык, умение художницы по-своему раскрыть тему и насыщенная декоративная роспись яркими глазурями. Активная цветовая гамма стала новой чертой в творчестве молодых керамистов России.

Освоение наследия русского авангарда 20-х годов характерны для работы А.Шабаевой (Москва) «Александра» (2002), которая отмечена органическим единством цвета и формы. Спокойно и без внешней позы она восседает на старом, расписанном сундуке – хранителе личных вещей и жизненной памяти одинокой женщины с полными натруженными руками. В колористическом решении скульптуры молодая художница достигла убедительной гармонии между национальной традицией и поиском новых средств образной выразительности.

Работу В.Сидорова (Москва) «Калмык» (2004) отличает архитектоника построения. Художник подметил здесь черты многовековой укладности и традиций, которые выражены в образе и прическе молодого человека, устремленной вверх и создающей выразительный силуэт. Данную работу отличает цельность восприятия и мастерство художника.

В портретах В.Кузнецовой (Московская область) органично уживаются наблюдательность, теплота, острая характеристика изображаемых персонажей с наивной манерой исполнения. Большой удачей художницы стала двухфигурная композиция «Долгожданный наследник» (2002), в которой традиционный в искусстве мотив материнства художница перевоплощает в идею отцовства. Напряженно-тревожное состояние в скульптуре подчеркивает скупое цветовое решение, ограниченное монохромной коричневой росписью.

В жанре портрета идет активный процесс освоения новых средств выразительности, стремление керамистов выразить вечные духовные ценности. Пристальное внимание художников обращено к образу и сложному внутреннему миру человека, а их работы сохраняют национальную самобытность, образную глубину и высокий профессионализм.

Бытовой жанр

В современной русской керамике бытовой жанр занимает одно из ведущих мест; в нем отражаются социальные, материальные, общественные и личные перемены в современной жизни. Например, в работе «Женщина с сумкой» (2007) Л.Ненашева (Москва) создала образ простой женщины, оказавшейся по вине государства в объятиях дикого рынка. Выразительность скульптурной формы здесь дополняет лаконичная подкраска, выполненная в сдержанной цветовой гамме.

Героиня композиции Т.Бересневой (Москва) «Прогулка» (2000) в ожидании житейских перемен окружена птицами, цветами и кошка-

ми. Скульптурная форма здесь совмещена с функцией вазы, цветовая роспись которой характерна минимализмом изобразительных средств.

Бытовой жанр в произведениях М.Фаворской (Москва) по тематике и формообразованию близок к работам народных мастеров. Такова работа «Яблочный спас» (2006), роспись которой отмечена незатейливой гармонией и жизненной правдой.

Работы А.Равкина (Москва) отличает любовное отношение к деталям, которые точно передают атмосферу послевоенного времени. Примером служит скульптура «Голубятники» (2006) – бытовая сценка из далеких годов, воплощенная в новом веке. Художник умело «реставрирует» ушедшую эпоху с характерной одеждой уже далеких лет.

В блюде О.Артемовой (Москва) «Купальщица» (2007) изображена сцена купания в речке трех молодых женщин. Художница компонует незатейливую жизненную сцену в форму круга, отмеченную живописно-графическими достоинствами и хорошей техникой росписи.

Бытовой жанр занимает место в работах Ю.Леонова (Сергиев Посад). Особенно убедительна скульптура мастера «Коровы» (2007). Художник оригинально применяет здесь прием сквозной прорезки формы, усиливающий пространственное звучание объемов.

В скульптуре Н.Прудниковой (Москва) «Девушка на гусе» (2007) подкупает фантастическое смещение привычных размеров птицы и женской фигуры, свободная лепка и многоцветовая роспись.

В работе «Обнаженная I» (2003) И.Герасимов (Москва), исходя от натуры, избегает деформации реального изображения. Здесь язык станкового искусства органично сочетается с декоративным материалом.

Бытовой жанр занимает важное место в российской керамике, которая на фоне произведений современного мирового декоративного искусства сохраняет яркую национальную самобытность.

Анималистика в керамике

Жанр анималистики также популярен в творчестве современных российских керамистов. Например, блюдо Г.Корзиной (Москва) «Собака и бабочка» (2004) характерно мастерством владения подглазурной росписью, умением точно выразить художественный образ. Художница создает лаконичное, полное любви к животным произведение, в котором говорит на собственном изобразительном языке, умело дополняя его использованием специфических средств керамики.

А.Белашов (Москва) верен глубокому проникновению в характер изображаемых зверей, умению передать их индивидуальные черты. Точную характеристику изображаемого персонажа художник сочетает с лаконичным решением окружающей среды. Так, в скульптуре «Морской котик» (2007) он превращает плинт в нагромождение льдин, на которых одиноко сидит крошечная фигурка морского котика.

Работы О.Чесноковой (Московская область) тесно связаны с традициями народного искусства, умением по-новому решать в керамике современные проблемы. Изделия мастера имеют предельно напряженную форму; и это напряжение — результат глубокого проникновения в суть изображаемого явления, изучения окружающей природы. Скупая форма здесь обогащается орнаментальной росписью, создает контрастное равновесие черного и белого цветов.

Скульптуру Г.Корзиной (Москва) «Такса» (2006) отличает точное понимание конструктивно-пластических особенностей собаки. Лепка мастера лаконична, предельно обобщена и лишена внешнего правдоподобия. Художница отказывается от блеска глазури, а серо-голубой тон фарфорового черепка проявляет характер формы.

В работе Т.Шульц (Москва) «Лежащая собака» (2004) цветовая роспись активно «поддерживает» форму изделия.

Скульптуру С.Могутиной (Московская область) «Рыбы» (2004) отличает гармоничное сочетание формы и цвета, яркая гамма глазурей здесь не подавляет выразительность формы.

В работе «Кенгуру» (2004) московской художницы А.Створы основные элементы выполнены на гончарном круге, а затем соединены в единую скульптуру. Художница сочетает традиции народного гончарства с современными принципами мышления и в результате создает стилистически убедительную, цельную работу, в которой органично соединилась пластическая форма, цвет и содержание.

Условная трактовка образа животного характерна для пластики «Кот на спине» (2001) московской художницы Н.Бодриковой, которая предельно обобщает образ животного и дополняет его яркой росписью цветными глазурями.

Сочетание изобразительной символики и орнамента характерно для блюда О.Даутовой (Московская область) «Орел с рыбой» (2007). Работа лишена сюжетной трагедии и отличается затейливым рисунком, вписанным в форму круга. Лаконичный изобразительный язык здесь

построен на сочетании золотистых, белых и черных цветов, образующих сложно-заплетенный сюжет.

В арсенале В.Ореховой (Москва) — глубокое изучение традиций итальянской майолики, дополненное современным пониманием пространства на керамической плоскости. Художница соединяет пространственную глубину и плоскостную орнаментально-графическую роспись, расположенную по краю фаянсового блюда. В блюде «Журавли» (2005) В.Орехова убедительно передает состояние пейзажа, разворачивает на поверхности блюда станковую панораму. Анималистический сюжет здесь органично включен в окружающую среду и является неотъемлемой частью природного мира.

Жанр анималистики вызывает активный интерес современных художников России, которые выражают его в разных формах, различных керамических материалах и техниках декора.

Религиозные мотивы в керамике

Идеологический вакуум в российском обществе начала 90-х годов в искусстве выразился в снижении художественных критериев. Поэтому закономерным явлением нового века стало возрождение интереса к религиозной теме в творчестве художников-керамистов. Примером служит арт-проект М.Копылкова (СПб.) «Декалог» (2005), в котором, наряду с фарфором, автор использовал кожу, дерево и металл.

В проекте «Декалог» материал, цвет, форма буквы еврейского алфавита М.Копылков превратил в выразительные художественные средства. Перевод Заповедей на язык современной керамики стал оригинальной культурной метафорой, так как количество языков, на которых Десять Заповедей читаются людьми, не поддается подсчету…

«Декалог» художника открыл новую страницу в керамике XXI века. Художник умело соединил различные материалы: древний текст и древнейший на земле материал — керамику; эту сложную задачу он выполнил на высоком техническом уровне.

Библейские сюжеты заняли важное место у Л.Солодкова (СПб.). выполненных из фарфора в технике подглазурной росписи. Керамическая икона мастера «Покров» (2003) отмечена ясностью композиции, убедительностью силуэтов и цветового декора.

В скульптурах О.Скубченко (Москва) «Никола Можайский» (2007) и Т.Бересневой (Москва) «Изумленный ангел» (2002) органично

соединились духовное содержание, образно-пластический строй и эмоциональный мир художников. Эти работы раздвигают границы религиозного канона и вносят в него черты конкретной творческой личности современного мастера.

В рельефе Л.Ненашевой (Москва) «Троицын день» (2005) разрабатываются приемы построения церковного пространства на плоскости изделия. Творческой находкой здесь стал прорвавшийся из-под купола храма луч солнечного света, освещающий одиноко стоящую под сводами храма фигурку ребенка. Этот лучик — символ надежды, ниспосланной Всевышним с неба, на российскую землю.

В блюде «Пир у Симона Фарисея» (2004) В.Булыгина (Московская область) убедительно вписывает многофигурный сюжет в форму круга, используя сдержанное графическое решение. Роспись отличается свободой и простотой, сохраняя влияние здоровой основы народного искусства.

В керамической иконе «Святые Кирилл и Мифодий» (2002) костромской художницы И.Сергеевой образы просветителей индивидуально-портретны, полны внутренней веры и сосредоточенности; фигуры обладают чертами монументальности, четким силуэтом и убедительным цветовым решением.

Примером использования языка актуального искусства служит блюдо «Ангел» (2004) Л.Борисова (СПб.). Лаконичный силуэт и цвет образуют здесь символический знак, изобразительную формулу, точно выражающую его творческий замысел. Л.Борисов, умело используя иконографический канон, освобождает образ от религиозного содержания, превращая его в объект современного искусства. Цветовая палитра художника аскетична и ограничена красной и синей красками. Образ ангела здесь превращается в голубой мираж, в центре которого помещен красный круг, вызывающий ассоциацию с мишенью. Такая трактовка вносит трагический аспект в религиозный сюжет.

Керамика Н.Савиновой отмечена новой чертой — появлением большого числа крылатых ангелов, которые воспринимаются домашними «хранителями очага». Тема времени позволила Н.Савиновой создавать жанровые ансамбли, в которых главными героями произведений становятся ангелы и часовые механизмы. В этом керамическом театре важную роль играют зеркала, свечи, окна, подиумы, занавески и колонны, служащие сценографическим антуражем.

Художник А.Камардин (Тверь) говорит о вечных духовных ценностях на современном языке керамики, полном сложных ассоциаций и метафор. Так, символическое значение приобретает керамическое яблоко в композиции «Яблочный Спас» (2004). Также выразительно образное решение пласта «Улыбка Будды» (2005), построенное на сложной фактуре и цветовой гамме.

Религиозная тематика в XXI веке также заняла прочное место в отечественной архитектурной керамике; широкое распространение в России получило создание керамических иконостасов и икон для интерьеров православных храмов. Творческое освоение художниками великих образцов религиозной культуры достойно противодействует духовной деградации современного искусства, потере им глубокой нравственной основы, красоты и идеалов.

Список литературы

1. *Андреева Л.* XX век в перспективе истории Авангард и традиции. // Каталог «Русский фарфор». — Москва, 1995.

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

3. Керамика в архитектуре. //«Архитектура, строительство, дизайн», № 2 (47), 2007. С.54.

4. *Крамаренко Л.* О самоценности декоративной керамики. Науч.сб. НИИ РАХ. — Москва, 2004.

5. *Малолетков В.* Монография «Современная керамика мира (творческий опыт последней трети XX – начала XXI вв.». — Москва, 2010.

В.А. МАЛОЛЕТКОВ

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Народный художник РФ. Действительный член Российской академии художеств
e-mail: valmal7@mail.ru

V.A. MALOLETKOV

Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA). People's Artist of the Russian Federation. Full member of the Russian Academy of arts
e-mail: valmal7@mail.ru

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, СИНТЕЗ МАТЕРИАЛОВ И СПОСОБЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

NEW TECHNOLOGIES, SYNTHESIS OF MATERIALS AND METHODS OF FORMATION IN DOMESTIC CERAMICS

Автор анализирует влияние новых технологий, материалов, возможностей презентаций проектов и способов презентации проектов в создании оригинальных произведений в области авторской художественной керамики.

The author analyzes the influence of new technologies, materials, project presentation possibilities and project presentation methods in creating original works in the field of author's artistic ceramics.

Ключевые слова: искусство керамики, материалы и технологии, способы формообразования.
Keywords: art of ceramics, materials and technologies, methods of shaping.

В керамике изначально сосуществовали утилитарные, декоративные и сакральные функции. Прежде керамический предмет мог быть одновременно и моделью мира, а в истоках декора функция украшения не противоречила его знаковой информативности и магической силе. К началу XXI века синкретизм в современной керамике был утрачен, роль

керамики часто сводилась либо к функции или к декору предмета. Чтобы пробудить в керамике глубинную родовую память, современные художники нередко превращают глину в декоративную пластику, арт-объект, имеющий знаково-символическое начало. К этому следует добавить использование технических новаций формообразования и декора, а также появление новых видео-технологий. Порой древняя керамика состязается с авангардными направлениями художественного творчества (искусство объекта, инсталляция, энвайронмент и т.п.) и встраивается в их средовом пространстве. В своем новаторском контакте с традицией и с древнейшими культурами художники декларируют керамику как особый способ художественного мышления.

В XXI веке отечественных художников волнуют проблемы синтеза керамики с другими материалами — металлом, деревом, камнем и текстилем. Примером органического соединения керамики и металла служит работа Н.Савиновой (С.-Петербург) «Реставрация» (2004). Она состоит их трех конструктивно-пластических компонентов: античной скульптуры, металлической конструкции и маленькой фигурки ангела. Металлическая конструкция вокруг скульптуры превращается в выразительный элемент композиции, создающий контраст с массой скульптуры.

Другим примером стала скульптура «Пандемия» (2007), созданная автором данных строк, который выбирает язык аллегорий и символов. Важным элементом здесь становится полусфера — образ Земли, на которой лежит пораженная эпидемией гриппа птица, в страшной агонии воздевшая к небу лапы. В устремленных вверх лапах погибающей птицы сверкает белизной яйцо — символ жизни на земле, цветовая гамма насыщена контрастом красного, черно-серого и белого цветов. У основания полусферы, стоящей на арках, размещены фигурки людей, в смятении ожидающих грядущую экологическую катастрофу на земле.

С.Сухарева (СПб.) в композиции «Пластика» (2004) более привлекают проблемы взаимодействия фарфорового объема и охватывающей его жесткой металлической конструкции.

В «Настенных светильниках» (2000) Л.Богуславской (Москва) металл играет конструктивную роль и превращается в обрамление глиняного рельефа. Использование керамики для создания светильников убедительно лишь в определенной ситуации. Художница при создании светильника использует условный язык абстрактных символов.

Удачно соединение керамики с деревом и кожей в настенном панно П.Миллера (Москва) «Ночная рыбалка» (2007). Керамические элементы, расписанные темно-синей и фиолетовой глазурью, с помощью кожаных нитей художник соединяет с деревянной рамой, ограничивающей композицию.

В произведении О.Даутовой (Московская область) «Скифский щит» (2006) художественным акцентом становятся вертикальные объемы, напоминающие древние скифские колчаны, в которые вставлены металлические стрелы.

Синтез керамики с различными материалами также пользуется популярностью современных художников-керамистов при создании современных образцов актуального искусства (арт-объекты, видео-инсталляции и т.д.).

Арт-объекты, пластические знаки-метафоры включают зрителя в активный процесс сотворчества, происходящий благодаря воздействию на него формы, декора, ритма, цвета и фактуры. Керамика стала сферой новых экспериментов и находок, синтеза разных материалов и технологий. Художники выстраивают архитектонический абстрактный объект, предполагающий включение в средовое пространство инсталляций. Их отказ от изобразительности приводит к доминанте в глине жесткого ритма архитектонических структур. Конструкция, структура и пластическая геометрия форм в пространстве становятся частью современного формообразования керамики. Пробужденные у зрителя архитектурные ассоциации и архитектоника позволяют воссоздать образ мира в керамическом объекте.

Эта тенденция ярко выражена в творчестве В.Решетникова, О. и О.Татаринцевых (Москва), которые используют геометрические формы и линии, силуэты и плоскости. Окружающая жизнь преломляется в их работах в виде жестких формообразований, концентрируется в ритмах и локальных цветовых покрытиях. Работы Татаринцевых — это не художественные произведения в традиционном смысле этого слова, а керамические объекты. Они подобны сжатой пружине и вбирают в себя жесткий аскетизм мировоззрения, сохраняющего холодный прагматизм формообразования. В творчестве художников проявляется отражение глобализации мира и стандартизация творческого мышления, охватившие человечество на заре XXI века.

Основу творчества Татаринцевых составляют неизобразительные элементы, абстрактный язык позволяет им строить керамические компо-

зиции на сочетании конструктивных принципов. Скупые формы из глиняных пластов обобщены до предела, они массивны и замкнуты. Нередко в керамические объекты включены металлические конструкции, создающие контраст форм и материалов, тяжести керамики и напряженности металла.

Новым явлением в керамике стали керамические инсталляции и арт-объекты Д.Суровцевой (Москва). Отличительной чертой ее произведений является обостренное чувство органической сути глиняного материала: его сверхчувствительная тактильность и пластичность. Художница изучает природные формы в попытке раскрыть тайны формообразования живой природы.

В инсталляции «Сладок плодик» (2005) биоформы приобретают архитектонику, конструктивную ясность и логическую простоту. Большое внимание здесь уделяется структурной обработке поверхности форм, напоминающей структуру морской губки. В работе декларируется новый подход к проблемам синтеза формы и пространства, который достигается соединением фарфора и черных текстильных нитей. Лаконизм художественных средств в работе приобретает драматическое звучание, имеющее ассоциативный характер.

Для произведений А.Желудь (Москва) характерна свобода самовыражения и поиск новых средств выразительности. Инсталляции автора отличает обостренная передача психоаналитических ощущений автора («Памятник девству», 2006).

В проекте «Кризис присутствия» (2006) художница предельно раскрывает перед зрителем свою внутреннюю суть и с помощью психоанализа отслеживает новые или существующие издавна «незаметные» формы принуждения.

Произведения художницы открывают новую для русской керамики тему запредельного самообнажения художника. Но художественный язык А.Желудь не всегда совпадает с ее психоаналитическими идеями и образами. Главная проблема здесь кроется во внутреннем противоречии идей мастера с органической сутью керамического материала. Нравственно-этический фактор, который всегда отличал лучшие произведения отечественного искусства, отсутствует в произведениях А.Желудковской, что вряд ли можно считать положительной тенденцией в керамике России XXI века.

В жанре видеоинсталляции успешно работает художник А.Паштов (А.Пашт-Хан, Красноярск). В работах «Приспособление», «Му-

таре», «Голова» он проецирует говорящие лица на скульптуры из фарфора. Формообразование притягивает художника, но гораздо больше его занимает «дух» этой формы, высвобождение которой является его главной задачей.

Красота форм у А.Паштова оставляет горьковатое послевкусие, что особенно проявилось в композиции «Голова»: на тарелке здесь лежит головка девушки, на которую проецируется видеоизображение мужской головы, наблюдающей за зрителем. Обе формы выполнены из фарфора в гиперреалистической манере, создающей противоречивое ощущение между высокой эстетикой и отвращением.

В серии «Чаши» (2005) содержание формы оказывает влияние на мироощущение художника. Выразительная пластика мастера находит убедительное выражение именно в скульптурных видеоинсталляциях.

В Видеоинсталляции «Мутации» (2006) А.Паштов показывает процессы, происходящие не в физическом теле (человек здесь изображается в образе сосуда), а во внутреннем состоянии человека. Это эмоциональные мутации, происходящие под воздействием различных процессов, происходящих в окружении человека и внутри его. Объекты отражают образы, которые зрители хотели бы видеть в окружающей реальности. Источником этих образов является человеческий мозг, показывающий ситуации в реальной жизни и в подсознании современного человека.

Художник находится в поиске новых средств художественной выразительности, новых способов выражения индивидуального восприятия мира.

При этом важно отметить, что работы нового поколения отечественных художников расширяют творческую палитру современного искусства и открывают новые возможности синтеза декоративной керамики с новейшими технологиями. При этом молодые керамисты сохраняют активное творческое отношение к проблемам окружающей действительности и поддерживают высокие профессиональные критерии в современной русской декоративной керамике и ее отличительные стилистические качества на мировой арене.

Новой формой творческого сотрудничества в современной художественной керамике России стало появление на арт-рынке индивидуальных предприятий. На фоне развала отечественной керамической промышленности они играют все более активную роль на современном арт-рынке. Примером может служить предприятие ООО «Керамика Гже-

ли», которое концентрирует усилия в области научной, технологической и технической поддержки производителей современной керамики.

Отдельным направлением в современной керамике стала работа в фарфоре художников-нонконформистов. Сегодня этот опыт отечественного искусства заслуживает особого внимания научного и художественного сообщества.

Известный исследователь в области фарфора Л.В.Андреева писала в своей книге: «История фарфора, крайне интересная сама по себе, в то же время всегда еще одна грань, подтверждение, иллюстрация процессов более общих, как правило, полнее проявившихся в областях искусства более независимых и поэтому художественно более значимых» [1]. Ее вывод оказался верен применительно к фарфору художников «другого искусства».

Произведения В.Немухина, Э.Штейнберга, Л.Мастерковой, О. Целкова, В.Пивоварова, созданные в фарфоре, стали продолжением их творческих путей.

Первым художником-нонконформистом начал работать в фарфоре В.Немухин. В середине 1970-х годов он создает эскизы росписей для четырех тарелок. В этот период главным «героем» картин художника стали игральные карты, позволявшие ему решать пластические и смысловые задачи. На эскизах к тарелкам Немухин помещает именно его, как бы исследуя, насколько абсолютен этот знак, приживется ли он в новом материале. Незаконченные картоны с эскизами тарелок, висевшие на стенах его мастерской, увидел посол Люксембурга в СССР, который и предложил художнику сделать тираж (так роль частного коллекционирования в инициации нового явления проявилась с первых его шагов). Забрав рисунки, он организовал выпуск серии тарелок на фабрике Villeroy&Boch. Так появились работы «Бубна», «Туз», «Бубновый валет» и «Джокер», которые вышли в 1990 году ограниченным тиражом в технике деколи. Успех работ был ошеломительным. Тарелки по проектам В.Немухина стали лицом V&B на знаменитой выставке новинок предметов роскоши, проходящей раз в два года в крупных городах мира, и сразу разошлись по частным коллекциям Европы.

В.Немухин успешно сотрудничает с фирмой V&B и создает эскизы для фарфора. Так, в 2004 году он реализовал выпуск серии тарелок, выполненных в технике ручной росписи на заводе в Вербилках. Эти росписи отличаются сюжетным разнообразием, влиянием русского

авангарда. Автор переработал для фарфора станковые работы «Бубновый валет», «Земля и Воля. Посвящение Малевичу», «Суперслон», а также разработал эскизы: «Угол зрения», «Самолет», «Один + один», «Красное и черное» (2004 год). Это новое направление открывало широкие возможности для художников и коллекционеров.

Важным шагом для дальнейшей популяризации фарфора стал выпуск галереей «Романовъ» тарелки по единственному существующему эскизу Л.Мастерковой. Тарелка выполнена в абстрактном стиле, роспись заполняют расходящиеся лучами борта тарелки, оставляя нетронутой белизну центра (2007, Вербилки). К сожалению, этот эксперимент не был продолжен, т.к. художница ушла из жизни.

Серия Э.Штейнберга (три тарелки и ваза) появилась в 2003 году благодаря французской фирмы Sevres. Росписи Штейнберга включают: геометрические мотивы, простые формы, взаимодействие цветных плоскостей на локальном фоне. Но в фарфоре абстракции художника приобретают особый эстетизм; обычная холодность его композиций здесь исчезает и утилитарный предмет превращается в изысканное произведение искусства.

Ваза формы «Декер» Штейнберга стала одной из первых попыток выхода нонконформистов за пределы плоскостной формы. Минимализм декора, простота и лаконизм линий напоминают об искусстве Японии, а геометрическая роспись, решенная с помощью белого, черного и красного цветов, напоминает фарфор русского авангарда, влияние которого на нонконформистов было определяющим.

Но фарфор не мыслится шестидесятниками как искусство прикладное. «Для меня «делать фарфор», — говорил В.Немухин, — это такой же акт творения, как создание картины, только в станковой живописи, созидание происходит как бы из ничего, а при росписи фарфора уже есть «нечто» — некая серийная вещь, не обладающая художественной индивидуальностью» [2]. Работая с предметом, художники, учитывают его форму, но не принимают во внимание функциональность. Поэтому появление на столовых тарелках эротических мотивов серии «Эрос» В.Янкилевского или сюжета «Ровно концептуализма сладкое» из серии «Богатели» В.Пивоварова (2007, Чехия) стало вполне логичным следствием такого подхода.

Однако перенесение на фарфоровую плоскость станковой работы О.Целкова усилило эстетические качества обоих материалов. Го-

раздо интереснее его работа «Яйцо» (2010, Hochst). Здесь иллюзорный объем, создаваемый цветовой нюансировкой, усиливается наложением на объем; узнаваемые лица-маски рвутся наружу, но не имеют возможности выйти за пределы фарфоровой сферы.

Росписи по картинам О.Рабина — это перенесение на фарфоровую поверхность станковых произведений художника («Пейзаж со светофором», 2006, Hochst). Эксперимент с формой здесь нельзя назвать удачным: уютный овал блюда с волнообразным бортом входит в резкое противоречие с бесприютным сюжетом картины Рабина «Волки» (2008, Hupperedietzel).

Обратная ситуация сложилась с произведениями И.Вулоха. Его станковая «Серия графических работ к стихам Томаса Транстремера» (1994) как будто специально была сделана для фарфора. Белоснежный, хрупкий, мерцающий материал оказался восприимчив к поэтике монохромных рисунков тушью, и они получили в фарфоре новое дыхание и особую выразительность («Поле 3», 2011).

Не ограничиваясь росписью, художники экспериментируют и в области пластики. Так, О.Целков перевел в фарфор сделанные ранее бронзовые скульптуры, В.Немухин, начав с росписи страусиного яйца («Яйцо», 2007, Hb'chst), позже продолжил в фарфоре свою серию геометрических композиций, а «Музыкант» Б.Орлова стал убедительным примером работы в фарфоре современного скульптора.

Фарфор — материал мистический, первое рождение которого связано «с рафинированной культурой Востока», а второе — «с изысканной культурой Европы XVIII века» [3]. Традиционное представление о фарфоре с трудом уживается с понятием «андеграунд». Только выйдя из «подземелья», обретя свой язык, художники этого направления открыли для себя возможность создавать свои работы в материале, «обладающем свойствами, превращающими повседневность в артефакт». Особую роль в фарфоре нонконформистов сыграли коллекционеры. Они помогли художникам завоевать достойное место на мировой сцене, а затем способствовали проявлению еще одной грани их творчества. Сегодня значительную часть собраний известных коллекционеров И.Бадалова, А.Кроника, С.Хейфеца составляют произведения в фарфоре, многие из которых были созданы при поддержке частных собирателей — В. и И.Минчиных, А. и Т.Романовых. Важно отметить, что чутье коллекционера, его инициатива, сочетаясь со способностью проникнуть-

ся специфическим миром художника, рождают удивительные примеры современного искусства. При этом хочется особо подчеркнуть, что работа художников-нонконформистов в новом для них керамическом материале позволила им достичь высоких качественных результатов. Синтез яркой творческой личности, цвета и формы привел в данном случае к созданию современного уникальных авторских произведений, расширивших творческую палитру декоративного искусства России и мира. Соединение творческого опыта шестидесятников с новым для них керамическим материалом стало интересным экспериментом в художественной практике начала XXI века.

Решение сложных художественных задач в керамике в 70–90-е годы XX века привело к появлению совершенно новых и выразительных форм в декоративном искусстве. Многообразие средств художественной выразительности, творческих поисков и ярких индивидуальностей стало характерной чертой развития керамики. Основа нового восприятия материала лежала в способности художников-керамистов отражать мир в сложной взаимосвязи, в умении по-новому видеть, чувствовать, думать. Художественные процессы в керамике мира успешно осуществлялись в различных художественных формах, материалах и были плодотворными лишь потому, что в разных странах мира оно осуществлялось на самом высоком профессиональном уровне талантливыми художниками.

Примечания:

1. *Андреева Л.В.* Советский фарфор 1920-1930 годы. — Москва, 1975. С. 5.

2. *Уральский М.* Немухинские диалоги. — Москва, 1999. С. 86

3. *Андреева Л.В.* Указ. соч. С. 5.

В.А. МАЛОЛЕТКОВ

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Народный художник РФ. Действительный член Российской академии художеств
e-mail: valmal7@mail.ru

V.A. MALOLETKOV

Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA). People's Artist of the Russian Federation. Full member of the Russian Academy of arts
e-mail: valmal7@mail.ru

РОЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА

THE BIRTH OF A CREATIVE IDEA

Автор делится своим опытом творческой работы как художника, комментирует процесс рождения замысла, подчеркивает важность работы над композицией в развитии эскиза.

The author shares his experience of creative work as an artist, comments on the process of conception birth, emphasizes the importance of work on a composition in the development of a sketch.

Ключевые слова: творчество, рождение художественных идей, эскиз, композиция.
Key words: creativity, birth of artistic ideas, sketch, composition.

Важнейшим, но, к сожалению, малоизученным наукой этапом современного изобразительного искусства является, на мой взгляд, процесс зарождения творческого замысла. У каждого человека он возникает по-разному; у одних — глубоко в душе, у других — на глазах близких друзей и родственников. Рождение художественных идей может происходить стихийно или беспрерывно, подобно плавке раскаленного металла. Словно наваждение, оно не позволяет вам останавливаться ни на секунду, преследует днем и ночью, требуя непременного воплощения в любой форме и материале. Рука машинально тянется к альбому, карандашу

или фломастеру, лихорадочно стремится выплеснуть на бумагу возбужденные чувства и идеи, возникшие в результате долгих сомнений, размышлений или ночных сновидений.

Небольшой формат альбомного листа позволяет художнику рисовать всегда и всюду, даже в таком неподходящем общественном месте, как метро. Благодаря этому, вы постоянно находитесь в хорошей художественной «форме». Вместе с волнением души невольно пробуждаются ваши чувства, мысли и воображение, без которых вряд ли существует полноценное искусство.

Однако, в нашей профессии распространено и совершенно иное понимание творческих задач. Обычно, оно базируется на пассивно-визуальном отображении окружающего мира с помощью хорошо освоенных приемов ремесла. Результатом подобного «глазного» подхода к созидательной сути искусства становится немалое количество однотипных, рабски привязанных к натуре работ весьма среднего качества. Завершающим итогом своего труда многие авторы считают создание этюдов, обладающих высокими профессиональными качествами и хорошим ремеслом. Но, в мировой практике этюд всегда считался лишь прелюдией к созданию полноценного произведения искусства. Однако сегодня этот промежуточный этап работы почему-то ошибочно принимается за конечную цель творчества. А где же бесконечные муки и сомнения, где та самая «лаборатория», в которой происходит мистическая переплавка жизненных впечатлений в собственное, глубоко личное мировосприятие, выраженное в индивидуальной художественной форме? Увы, такой подход нередко отсутствует в работах авторов, собравших обильный подготовительный материал, но так и не воплотивших его в завершенный художественный продукт.

По-моему, композиторский (сочинительский) дар — это самое яркое и самое редкое явление в искусстве, вне зависимости от стилистики, формы и содержания создаваемого произведения. Недаром в памяти всплывает гениальная пушкинская строка: «Над вымыслом слезами обольюсь...». К этому следует добавить образное мышление, которое также представляется важнейшим ключевым элементом творчества.

Самой подходящей для меня изобразительной формой, позволяющей быстро и максимально точно выражать новые идеи, стал рисунок, выполненный тушью, графитом, цветными карандашами и белилами на тонированной бумаге. Для реализации неожиданно возникшего замысла

можно использовать различные материалы (это — дело вкуса каждого художника). Важно делать это как можно чаще и быстрее, не особенно надеясь на собственную память. Самые яркие эмоции и мысли, не перенесенные на бумагу, быстро вытесняются из нашей головы мощным информационным потоком, в котором проходит жизнь современного человека.

Творческая «кухня» истинных художников вызывает во мне неизменный интерес и любопытство. Прежде всего, именно она в полной мере раскрывает созидательный потенциал автора или не до конца реализованный им «композиторский» талант. Ведь, конечная цель художественного творчества — это способность выразить в убедительной изобразительной форме собственное отношение автора к окружающему миру. Не потому ли подготовительные эскизы и композиционные наброски выдающихся мастеров всегда вызывают большой интерес ценителей искусства. Порой, они могут поведать о характере, глубине, темпераменте и диапазоне автора гораздо больше, чем его завершенные работы. Ярким примером служат камерные произведения М.А.Врубеля, композиционные замыслы которого являются наименее изученной гранью его сложной творческой личности.

Иногда от зарождения идеи до ее воплощения проходит немало времени. По этой причине в графическую часть произведения неизбежно вносятся существенные поправки. При работе в мягком материале также могут возникнуть новые вариации, отличные от первоначального композиционного замысла. Следует подчеркнуть исключительно важную роль, которую играет перевод графического эскиза или рабочей модели в твердый материал. Например, при создании керамического произведения техника его лепки, роспись и обжиг являются единым и неразрывным творческим процессом.

В сущности, эскиз — это лишь первый импульс, подталкивающий вас к созданию будущего произведения, поэтому в дальнейшем он не должен сковывать волю и фантазию автора. Иначе в последующей работе могут произойти неизбежные потери: пропадет острота композиционного решения, ослабнут внутреннее напряжение, динамика и ритм. В истории искусства можно назвать немало примеров, когда первоначальный замысел произведения в итоге оказывался намного убедительнее, чем его дальнейшее воплощение в материале.

В мировой практике также существует импровизационный подход к созданию художественных работ, но он требует незаурядного твор-

ческого потенциала, особого склада личности и величайшего исполнительского уровня. Как правило, этими свойствами отличаются творения выдающихся мастеров, которых, увы, немного в истории искусства.

К сожалению, отсутствие стройного, последовательного метода художественной работы является «ахиллесовой пятой» многих людей искусства. Нас часто переполняет обилие замыслов и идей; в силу повышенной эмоциональности, недостатка терпения и воли мы нередко стремимся как можно быстрее выплеснуть свои чувства наружу и освободить душу для новых творческих соблазнов. Вероятно, к этому нас невольно подталкивает суть слова «искусство», корневой основой которого является «искус» (то есть искушение). Но разве может созидающий человек обойтись без этого мучительного состояния, которое одновременно приносит и величайшие радости открытия, и горькие муки разочарования?

Мне не раз приходилось работать на международных симпозиумах керамики вместе с ведущими зарубежными художниками. Думаю, что самой сильной стороной их работ является умение довести до совершенства то небольшое количество идей, которыми они обладают. На протяжении многих лет эти мастера последовательно разрабатывают одни и те же профессиональные приемы, постепенно превращая их в свой опознавательный («фирменный») знак. Для таких художников отказ от усвоенного набора технических приемов во имя поиска новых средств художественной выразительности просто невозможен.

В жизни нередко встречаются люди, которые более всего опасаются потерять то, что они однажды удачно нашли в своей профессии. Эта боязнь неизбежно приводит к постепенному выхолащиванию самой сути творчества и многочисленным повторам. В итоге, жажду открытия неведомых путей в искусстве, поиск нового художественного языка они подменяют благодушной самоуспокоенностью и хорошо усвоенными ремесленными навыками…

Впрочем, сказанное выше не имеет отношение к новейшим течениям искусства, переполненного эпатажными идеями-однодневками, которые умирают, едва успев родиться, и вовсе не требуют ни полноценной художественной формы, ни таланта, ни мастерства. Овладение творческим методом создания произведения искусства сегодня является краеугольным камнем системы обучения молодые художников. К сожалению, отсутствие четких художественных критериев в современ-

ной практике оказывает негативное воздействие на студентов, решивших посвятить себя искусству. С одной стороны, они должны пройти курс серьезной академической школы, с другой — их призывают к таким формам самовыражения, которые, по сути, исключают необходимость художественного подготовки. В процессе обучения будущих художников, но-моему убеждению, отрицательную роль также играет влияние всеобщей компьютеризации на художественное образование и развитие яркой индивидуальности. В результате студенты, увы, стали меньше работать головой и руками. Сегодня они гораздо меньше рисуют, лепят и пишут, но главное творчески мыслят, наивно полагая, что и эту трубную задачу за них решит компьютер.

Подобную ситуацию, надеюсь, можно изменить с помощью молодых дарований, получивших хорошую профессиональную подготовку в российских художественно-промышленных лицеях, недавно перешедших под патронат МХПА им. С.Г.Строганова.

Убежден, что будущее нашей культуры сегодня во многом зависит от художников, обладающих талантом, интеллектом и высоким мастерством, которые всегда отличали изобразительное искусство России.

В. В. ЛАПТЕВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна рекламы Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна
e-mail: laptevsee@yandex.ru

V. V. LAPTEV

Dr. Habil. of Art, department of advertising design of the Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
e-mail: laptevsee@yandex.ru

ОПЫТ ПЕРЕДВИЖНЫХ ИЗОСТАТИСТИЧЕСКИХ ВЫСТАВОК: АГИТАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

EXPERIENCE OF MOBILE ISOSTATISTICAL EXHIBITIONS: AGITATION ART

В настоящей работе представлен исторический опыт организации и художественного оформления выставок, основой которых являлось представление числовых показателей посредством изображений. В советской агитационной инфографике 1930-х гг. активно использовались изостатистические передвижные выставки, имевшие пропагандистский характер. Этот жанр представления информации непосредственно связан с агитационным искусством, когда диаграммы, карты и схемы широко использовались в плакате, в монументальной пропаганде и в оформлении революционных праздников.

In this paper, we present the historical experience of organizing and decorating exhibitions, the basis of which was the data visualization through images. The Soviet propaganda infographic of the 1930s also actively used isostatistical mobile exhibitions with propaganda character. This genre of presenting information is directly related to the art of propaganda, when charts, maps, and diagrams were widely used in posters, in monumental propaganda, and in the design of revolutionary holidays.

Ключевые слова: венский метод изобразительной статистики, агитационное искусство, инфографика, изобразительная статистика, изостатистические выставки, передвижные выставки
Keywords: Vienna method of pictorial statistics, agitation art, infographics, pictorial statistics, isostatistical exhibitions, mobile exhibitions

Изобразительная статистика была востребована не только в западноевропейских странах и США. Еще одной страной, где визуальному представлению чисел, фактов, процессов и другой информации уделялось повышенное внимание, был Советский Союз. В 1920–1930-х гг. определились два направления приложение изобразительной статистики в передвижных экспозициях. Образовательное назначение было характерно для работ венских изостатистиков [1], а агитационное — для советских изостатистических выставок, которые при этом обладали большей художественной выразительностью и образностью.

Решению задач, которые стояли перед молодым государством, во многом способствовало искусство, взявшее на себя агитационно-пропагандистские функции. Это реализовывалось в изопродукции, в первую очередь, в плакате, в монументальной пропаганде, а также в музейных экспозициях, в организации и оформлении революционных праздников и шествий. Велением времени была демонстрация показателей и достижений в строительстве социализма. Еще в 1919 г. Совет Народных Комиссаров постановил «организовать на площадях, театрах, вокзалах, зданиях центральных учреждений и других местах сосредоточения населения сеть особо устроенных витрин и приборов с периодически меняющимися показателями о деятельности советских учреждений и статистических данных по социально-экономическим вопросам в форме картограмм, картодиаграмм, таблиц, картин, плакатов и т. п. изображений» [I, с. 18–19]. Таким образом информационная графика являлась непосредственным участником агитационного процесса послереволюционной России.

Попытки внедрения элементов изобразительной статистики не были редки и в монументальной пропаганде. Во время восстановительного периода начала 1920-х гг. пропаганда становилась производственной, когда главная тема агитационной работы была сосредоточена на подъеме народного хозяйства. В данном ключе вопрос повышения производительности труда требовал особого внимания, и в празднич-

ном убранстве революционных праздников начинают фиксироваться красочные диаграммы на производственную тематику. Так при оформлении площади Свердлова в Москве к Первомаю 1921 г. была использована декоративная установка-диаграмма на тему добычи топлива: нефти, угля, торфа. Пропорциональные фигуры вагонетки или цистерны сопровождались лозунгами «Крепче в руках молот и бур», «Нефть — кровь земли. Ею живут железные дороги, флот и заводы», «Сердце России — Донбасс бьется сильнее!» и т. п. Красиво и оригинально построенная из красных колон «живая» диаграмма, представляла вниманию публики показатели добычи угля.

Следующий этап использования агитационной изостатистики приходится на годы первых пятилеток. В журнале «Искусство в массы» (№ 5–6 за 1929 г.) звучал призыв: «В огромных плакатах, объемных и плоскостных диаграммах, на многосаженных картах с условными обозначениями нужно выразить размах пятилетки, пафос индустриализации, всеобъемлющий масштаб социалистического строительства! Предполагаем соорудить на площадях павильоны „монументальной пропаганды“ со светящимися диаграммами и картограммами вместо стен. Следует соорудить на скверах деревянные, объемные диаграммы, украшенные скульптурными эскизами» [2, с. 27]. Основной темой звучали решения грандиозных задач индустриализации, коллективизации, строительства гигантских комбинатов и новых железных дорог. И опять, как в годы восстановления разрушенного Гражданской войной народного хозяйства, значительное место в пропаганде было отведено изобразительной статистике. В масштабном представлении работы ленинградских заводов в первый год пятилетки — инсценировке «Отчет гигантов» (1929), поставленной в Ленинграде на площади Урицкого к ноябрьским праздникам — на символически декорированных грузовиках, представляющих различные заводы и фабрики, размещались световые диаграммы.

Неудивительно появление изобразительной статистики как элемента агитационно-пропагандистской работы в музеях и на выставках, причем использование различных по форме и назначению диаграмм, карт и схем регламентировалось сверху. Это следует из множества приказов, установок и рекомендаций, направляемых из центра на места. Из циркулярного письма 9 декабря 1922 г. Главного выставочного комитета местным выставочным комитетам об экспонатах для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки: «Хозяйство

представляется на выставке частью диаграммами, частью моделями и частью предметными экспонатами … Диаграммно-модельные экспонаты покажут развитие хозяйства во времени и опять-таки дадут материал для характеристики районов губернии. Они составляются на основании обследований по единой программе, которая будет сообщена на места» [II]. Диаграммы становились неотъемлемой часть экспозиции. Их использование «наряду с цифровыми материалами, моделями и фотографиями имеют задачей выявить изменения строений крестьянского хозяйства во времени, роль в нем труда, капитала и инвентаря, расходы и чистый доход, как оплату труда» [III]. С помощью изостатистики на различных всесоюзных и международных выставках (например, не Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1923 г.; на Международной выставке «Пресса» в Кёльне 1928 г.) демонстрировались различные экономические и социальные достижения, например, показатели времени, необходимого на работу, отдых, культуру — так называемый, распорядок дня, среднюю продолжительность рабочего дня для взрослого рабочего [3, с. 113].

Внедрение диаграмм, картограмм, схем вполне вписывалось в парадигму агитпропа. Поэтому естественным образом изостатистика различного рода присутствовала на плакатах 1920–1930-х гг. Но, следует отметить, что вначале диаграммы действительно просто «присутствовали» или «соседствовали» с привычными образами вождей, летящих вперед паровозов, кумачом лозунгов и плакатных призывов. Привычным для того времени было размещение изостатистики отдельно от сюжетно-содержательной стороны плаката.

Изображения цифр и показателей в виде геометрических образов линейных, секторных и столбиковых диаграмм занимали «подвал» композиции, отдаляясь от несущихся вдаль паровозов, в агитационном плакате «Кто — кого? Догнать и перегнать» (1929), подчинялись доминанте фигур борющихся дехкан и «освобожденной женщины Востока» в работе Федора Малаева «Культурная революция в национальных республиках» (1930), прятались в фотомонтажах Густава Клуциса на плакатах «Транспорт» (1929) и «Коммунизм — это советская власть плюс электрификация» (1930). Клуцис считал фотомонтаж и плакат, выполненный на его основе, основным инструментом агитационного искусства, играющим главную роль в организации выставок, массовых мероприятий, в оформлении красных уголков, рабочих клубов, изб-читален и т. п. [4, с. 126–128], а изостатистике особого значения не придавал.



Рис. 1. Агитационный плакат «Число членов профессиональных союзов в России в 1905–1923 гг.». З. Пичугин, Красная Новь, Москва, 1924

Встречались примеры плакатов, в основе которых лежал принцип пропорциональных фигурных диаграмм, широко распространенных в начале XX в. Это серия плакатов З. Пичугина по экономическим и политическим вопросам (1924), которые представляли собой диаграммные листы и были скорее наглядными пособиями для агитатора и пропагандиста. Эта серия вполне могла демонстрироваться в рамках единой экспозиции. Тщательно детализированные изображения рабочих, крестьян и служащих пропорционально изменялись по площади знака в соответствии с изображаемым показателем (рис. 1). Несмотря на многочисленную критику подобного способа визуализации такие традиции дореволюционной изобразительной статистики еще часто присутствовали в плакатах 1920-х гг., вызывая обостренную историческую рефлексию.

Пиктографическая фигуративность изобразительной статистики, пришедшая в СССР в начале 1930-х гг. вместе с венским методом, заставила взглянуть на диаграммы по-новому. Но к пиктограммам Нейрата и Арнца советские художники добавили активный «картинный» фон, ставший отличительной чертой ленинградской школы изостатистики. В Ленизогизе был сформирован отдел изобразительной статистики, занимающийся подготовкой агитационных изданий на основе диаграмм, карт и схем. Говоря современным языком, сформированное подразделение выполняло работу с информационной графикой.

В числе изданных материалов были наборы агитационных открыток («Догнать и перегнать в технико-экономическом отношении передовые капиталистические страны в 10 лет», 1931, 1934), аль-

бомы диаграммных листов («XV лет Советской Власти», 1932; «Из страны аграрной в страну индустриальную», 1933; «План второй пятилетки», 1935; и др.), альбом-брошюра (а скорее теоретическая монография) «Изобразительная статистика и венский метод» (1932) И. П. Иваницкого, руководившего научным процессом трансформации статистики в художественные образы. В недрах отдела изостатистики рождается и новый жанр — изостатистический плакат.



Рис. 2. Изостатистический плакат «Империалисты готовят нападение с воздуха». Н. Кочергин, Ленизогиз, Ленинград, 1931

Интеграция инфографики в канву плаката происходит под воздействием венского метода изобразительной статистики, удачным образом соединившего числовые показатели с художественными образами пиктограмм. Но в отличии от Нейрата и Арнца, советские художники не отказались от «картинного фона» в пользу так называемых «направляющих иллюстраций», представлявших собой опять-таки символьные знаки, монохромные и композиционно пассивные. Эта позиция была явственна во всей полиграфической продукции, подготовленной в отделе изобразительной статистики Ленизогиза усилиями художников Е. Д. Белухи, В. А. Герасимова, В. В. Духовича, Н. М. Кочергина, В. В. Лебедева, А. М. Любимова, Ю. Н. Пикаловой, Г. П. Фитингофа.

Отличительной чертой изостатистического плаката является то, что фигурные диаграммы, выполненные по правилам Нейрата, брали на себя информационную составляющую вместе с текстовым и изобразительным воззванием, являясь неотъемлемой частью композиции. Они по сути также призывали, но при этом — аргументировали призыв числовыми данными, при этом оставаясь фабулой агитационного послания. Изостатистические плакаты приводили «низкий» жанр диаграммных листов в

соответствии с требованиями агитпропа, где образность и призыв играли центральную роль, а цифры справлялись с задачей подтверждения факта.

В качестве характерных примеров можно привести изостатистические плакаты Кочергина «Империалисты готовят нападение с воздуха» (1931), «Вот как „разоружаются" империалисты» (1932) (рис. 2), «Империалисты готовят нападение с моря» (1932), «За большевистские темпы в нефтепромышленности» (1932), работу Дуковича «За счет трудящихся империалисты готовят новую войну» (1932).

В дальнейшем в агитационных и пропагандистских плакатах, выпущенных московским Институтом Изостатом (преемником отдела изобразительной статистики Ленизогиза) в конце 1930-х гг., утилитарные пиктограммы диаграммной графики логично дополняют чеканные образы передовиков производства. Это работы П. Я. Караченцова «Два мира — два итога» (1939), А. С. Григоровича «Мы уничтожили безработицу и избавили рабочих СССР от ее ужасов» (1940) и П. С. Гольцева «СССР — мощная индустриальная страна» (1940). Так, после критики формализма, чуть не поставившей крест на советской инфографике, наметился возврат к изостатическим плакатам Ленизогиза начала 1930-х гг.

Это направление, выбранное скорее интуитивно, в последствии подтвердилось научными исследованиями. В 1935 г. в разгар борьбы с «буржуазным» объективизмом и формализмом (под этим подразумевались положения венского метод изобразительной статистики) была организована выставка, состоящая из изостатистических работ на тему «Вторая пятилетка». Организаторами выступили Институт Изостат и Институт психологии. В целях значилось определение требований массового зрителя к содержанию и оформлению изобразительных экспонатов, основанных на информационной графике.

В результате анкетирования посетителей этой передвижной выставки, проходившей в Москве в саду им. Баумана, оказалось, что зрителем выдвигаются повышенные требования к художественному оформлению экспонатов, в том числе по композиции и колористике. Замечено, что карты, картограммы и картодиаграммы предпочтительней простых диаграмм. А последние для усиления воздействия следует иллюстрировать рисунками или карикатурами.

Известный советский психолог Р. Л. Гинзбург, проводившая эти исследования, также отмечала, что необходимо учитывать известные в психологии закономерности восприятия, внимания и памяти. А

высокие требования, которые предъявляются зрителем к содержанию и оформлению выставки, делают возможным создание и подготовку экспозиций только учреждениями, имеющими научную и художественную базу. Это Институт Изостат и крупные музеи, перед которыми «встает задача организовать из своих материалов передвижные выставки для садов и клубов, где они будут иметь тысячные массы зрителей» [5].

Решение задач по реализации первых пятилетних планов индустриализации, по обоснованию необходимости коллективизации на селе, по воспитанию патриотического духа в преддверии приближающейся войны требовало новых инструментов агитации и пропаганды. Изостатистические передвижные выставки становятся еще одним жанром агитпропа.

Для организации экспозиции не требовалось специально подготовленного помещения — музея или галереи, которые были обыденны для крупного города. Не было необходимости в подготовленных музейных сотрудниках, хранителях и экскурсоводах. Проведение изостатистической выставки могло проходить в заводском красном уголке, в колхозной избе-читальне, в холле кинотеатра или клуба, в ленинской комнате воинской части — в любом подходящем помещении. Построение экспозиции требовало иметь в наличии лишь папку с соответствующим изобразительным материалом. Такие альбомы комплектовались диаграммными листами среднего или большого формата, представлявшими собой скорее изостатистические плакаты.

Тематика выставок соответствовала актуальным вопросам того времени: выполнение пятилетнего плана, равноправие женщин, подготовка к обороне, планы империалистической военщины, антифашистские и антивоенные темы. Для упрощения работы на местах в альбоме предлагалась подробный план расположения графики, как правило, с жестко закрепленным местоположением каждого экспоната. В отдельных случаях, как в альбоме-выставке «СССР — страна равноправия женщин» (1938), прилагались готовые лозунги-заголовки для различных частей экспозиции. Организатору требовалось только лишь развесить плакаты с изостатистикой по указанным местам на стене и прикрепить «кумачовые» лозунги — и выставка готова. В случае необходимости ее можно было с легкостью переместить на другое место.

Альбомы-выставки издавались Всесоюзным институтом изобразительной статистики советского строительства и хозяйства (Ин-

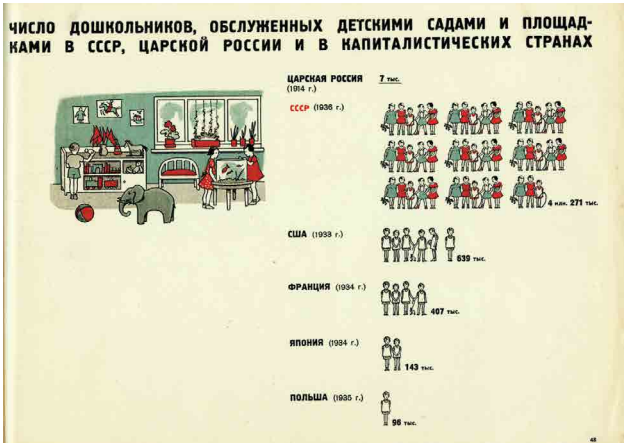


Рис. 3. Диаграммный лист из альбома-выставки «СССР — страна равноправия женщин». Институт Изостат, Москва, 1938

ститут Изостат), который осуществлял свою деятельность с 1931 по 1940 гг. Художественным оформлением изостатистических передвижных выставок, к примеру, «Третья Сталинская пятилетка» (1939), «Оборона СССР» (1940), «Против империалистической войны и реакции» (1940), как правило занимался советский художник Е. Н. Голяховский. Для искусствоведа он более известен, в первую очередь, как талантливый художник-график, мастер книжного экслибриса, иллюстратор изданий классической литературы. В 1936–1937 гг. он занимался станковой гравюрой у В. А. Фаворского, влияние которого можно увидеть в графике «малых форм» — в многочисленных экслибрисах, орнаментах и эмблемах. Менее известна его роль в формировании художественных образов в советской инфографике второй половины 1930-х — начале 1940-х гг.

Особенностью работ Голяховского был повествовательный характер всего комплекса передвижной выставки, обязательность связующего экспонаты сюжета, общие решения по композиции и колористике в инфографике и иллюстративном сопровождении, стилевое единство подачи информации. Он готовил диаграммы на основе художественных миниатюр, где пиктографичность знаков фигурных диаграмм заменялась на пластичную образность рисунка или гравюры. Смело нарушались императивы Нейрата на монохромность — в альбоме-выставке «СССР — страна равноправия женщин» нарядные дошкольники Страны Советов в разноцветной одежде контрастировали с унылой группкой ребят из капиталистического зарубежья (рис. 3). А знаки ясельных коек давались в перспективной проекции, что порицалось приверженцами венского метода.



Рис. 4. Диаграммный лист альбома-выставки «Против империалистической войны и реакции». Е. Голяховский, Институт Изостат, Москва, 1940

Характерным примером изостатистической выставки служит альбом-выставка диаграмм и картосхем о Третьем пятилетнем плане развития народного хозяйства СССР — «Третья сталинская пятилетка» в оформлении Голяховского. Это набор так называемых «листов-таблиц» большого формата (50 на 35 см), помещенных в отдельную папку. Крупный формат издания предопределил художественный облик агитационной инфографики: в качестве знака в фигурных диаграммах вместо лаконичной пиктограммы или силуэтного изображения был использован детально проработанный рисунок. Формат листа, да и само назначение материала диктовало использование крупного кегля в акцидентных заголовках, легендах и текстовых пояснениях.

Ряд изданий, оформленных Голяховским, предназначалось для организации выставок на тему военного строительства, все чаще артикулируемую на рубеже 1930–1940-х гг. «Оборона СССР» и «Против империалистической войны и реакции» (рис. 4) графически представляли тему предстоящей мировой войны, приближение которой все более актуализировало вопросы обороны страны.

Из-за крупного формата диаграммных листов изостатистической выставки в качестве знака часто использовался хорошо детализированный рисунок и многоцветная миниатюра, выполненных в свойственной художнику манере. Графическая многословность, сюжетное усложнение группового построения диаграмм и наличие перспективной проекции в знаках — все это способствовало привлечение внимания зрителя к данным изображениям. При этом доминантой композиции оставалась иллюстрация, призывая публику к дальнейшему погружению

в мир цифр, облеченных в фигуры бойцов Красной Армии или силуэты танков, самолетов и артиллерийских орудий. Таким образом диаграммные листы, выполненные Голяховским в плакатной манере, в купе формировали общий агитационный посыл выставки.

Альбом-выставка «Против фашизма и войны» (1938) — еще один пример изостатистической выставки, изданной Институтом Изостат и подготовленной художником Н. Н. Курановым. Многочисленный материал черно-белых фотографий был снабжен лозунгами, призывами, цитатами вождей, надпечатанных красным гротеском. Фотоматериал соседствовал с иллюстрациями воинов, техники, фабрик и заводов. Инфографика занимала главенствующее место в альбоме-выставке, подчеркивая ее изостатистичность: диаграммы количественные фигурные, брусковые, линейные.

Можно отметить несколько находок в изображении информации. Так на плакате «Движение монопольных и „свободных“ цен» линейные графики были представлены с помощью серии пиктограмм, заменяющих собой графический образ линии. Знак в диаграммах, обозначающий одно и то же понятие, представлялся по-разному: мешок, представляющий 20 млн старых золотых долларов на диаграмме «Сокращение золотых запасов в фашистских странах» имел два изображения — завязанный и раскрытый, размещаемый в каждой группе символов в нижней его части.

Дело не ограничивалось только лишь изобразительной статистикой. В альбоме-выставке имелись листы с представленными на них схемами полетов прославленных советских летчиков. Много внимания уделялось семантическим коммуникациям в условных обозначениях. В отличии от изостатистических выставок, подготовленных Е. Н. Голяховским, у Курганова практически отсутствует «картинный» фон, редки «направляющие иллюстрации». Это компенсировалось условными знаками, например, географический образ государства формировался силуэтами условных карт в качестве смыслового ключа в диаграмме.

Не удержался Курганов и от карикатурных образов империалистических «магнатов капитала», представленных не уничижительно гротескно, как в карикатурах Ефимова, а в виде характерных гориллоподобных фигур с сигарами в зубах и мешками денег. Можно увидеть параллели между работами Курганова и схожими изображениями в изостатистических плакатах Ленизогиза в начале 1930-х гг. Напротив, изображение тру-

дового народа подчеркивало тяжелый гнет эксплуатации (рис. 5). Этот сюжет, продемонстрированный ранее в изостатистическом плакате Дуковича «За счет трудящихся империалисты готовят новую войну» (1932), был повторен Кургановым в альбомах-выставках «Против фашизма и войны» (1938) и «СССР и капиталистические страны» (1939).

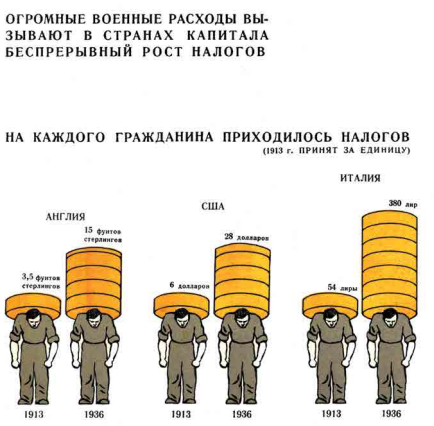


Рис. 5. Диаграмма из альбома-выставки «СССР и капиталистические страны». Н. Курганов, Институт Изостат, Москва, 1939

Курганов не ограничивал себя в выборе изобразительных средств даже в рамках одного проекта. Это зачастую приводило к стилевой эклектике общего оформления, к бессистемности в знаках и отсутствию однозначности их толкования. Они были выполнены в различных графических техниках, наподобие альбомов, выполненных художниками ленинградской школы изостатистики. Диаграммы могли представлять данные пиктограммами, силуэтными знаками, но чаще всего Курганов выбирал графические миниатюры. И тогда схематичные изображения групп красноармейцев, авто- и бронетехники, самолетов, зениток, артиллерийских орудий, заключенные в прямоугольные формы, становились в парадный строй фигурных диаграмм.

В послевоенные годы изостатистика уходит на второй план, оттеняя экспонаты, но не становясь ими. Жанр передвижных изостатистических выставок сходит на нет. Конечно, графическое представление фактов в виде диаграмм, карт и схем остается в экспозиции музеев различного ранга. Но уже на второстепенных позициях. Перешедший в музейное дело видный теоретик и практик советской изобразительной статистики И. П. Иваницкий с легкой горечью писал: «Говоря о средствах, при помощи которых строится данная экспозиция, необходимо упомянуть и научно-вспомогательные (карты, схемы, диаграммы и т. п.), которые используются для обобщения, установления взаимосвязи явлений и фактов, определения количественных и качественных изменений, географического распространения явлений и т. п.» [6, с. 11].

Но былого размаха в агитации и пропаганде информационная графика уже не имеет. Как следствие — недостаток художественной образности диаграмм и карт в музейной практике, перевод их в разряд утилитарных графиков на фоне фотоматериала, отказ от венского метода изобразительной статистики. Так, по мнению советского музееведа А. И. Михайловской фигурные диаграммы в выставочных экспозициях в отличие от линейных или столбиковых графиков выглядят гораздо хуже, а в большом количестве создают утомительное однообразие [7].

Несмотря на широкий спектр жанров агитационного искусства, информационная графика уходит в малоформатную брошюру. В плакате диаграммы и карты используются скорее в качестве иллюстраций, а не как графическое представление фактов и показателей. Выставочные пространства занимают серии плакатов, которые трудно назвать изостатистическими. Возьмем серию плакатов, выпущенных Главполитиздатом к XXII съезду КПСС в 1962 г. Их никак нельзя охарактеризовать удачным примером использования изобразительной статистики. Плакаты представляют собой скорее набор диаграмм различного вида. При этом все-таки следует отметить использование лаконичных знаков для обозначения производимой продукции, строгих силуэтов фабрик и заводов, электростанций, станков и другого оборудования. Однако эти диаграммы вместе с экспликациями и иллюстративным материалом создают впечатление не харизматичных плакатов, демонстрирующих успехи страны, а скорее страниц из скучной партийной брошюры.

А в дальнейшем инфографика и вовсе исчезает из агитационного плаката, занимая второстепенные позиции в музейной практике. Жанр изостатистических передвижных выставок окончательно уходит в прошлое.

Выводы

В результате проведенного исследования можно выделить два направления приложение изобразительной статистики в период наибольшей популярности изостатистических выставок (1925–1940 гг.): образовательное и агитационное. Первое характерно для венского метода изобразительной статистики, формирование которого опиралось на изостатистические выставки и передвижные экспозиции, созданные австрийским социологом и философом Отто Нейратом. Второе направление возникло в рамках советского агитационного искусства и также

имело непосредственные связи с музейной практикой и выставочной работой послереволюционного периода.

Исследователь венского метода Хадвиг Кройтлер отмечал: «Музейная и выставочная работа Нейрата — в Красной Вене (1925–1934), а затем в Нидерландах и Великобритании — имела конкретную образовательную миссию и четкую приверженность своим пользователям, сформированную эгалитарными понятиями и предназначенную для содействия социальному развитию» [8, с. 4]. Следует добавить, что московский период работы австрийского философа и социолога в Институте Изостат был связан с изобразительной статистикой, носящей скорее агитационный и пропагандистский характер. Однако здесь речь о выставках уже не идет.

Агитационные передвижные изостатистические выставки 1930-х гг. — это логическое продолжение брошюр и альбомов, в контентной основе которых лежала информационная графика. И эта графика балансировала между плакатным призывом, информативностью показателей и визуальной привлекательностью, т. к. проектировалась не для узких специалистов, которым диаграммы, тематические карты и схемы управления и так были понятны, а для широких масс. Поэтому приоритетно фиксировались удобство восприятия, эстетичность, доступность и наглядность. Этим работы советских изостатистиков выгодно отличались от стандартных методов графического представления числовых данных.

Взаимосвязь и взаимодействие художественного образа и агитационного функционала особенно рельефно проступили в передвижных изостатистических выставках предвоенного СССР. Они еще раз показали успешность проникновения нового направления проектно-художественной деятельности — информационной графики — в такие консервативные области человеческой деятельности как музейное дело.

Литература:

1. *Лаптев В.В.* Опыт передвижных изостатистических выставок: визуальное образование // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. — 2020. — № 3. Ч. 2. — С. 178–190.

2. *Рощин Л.* Искусство массовых празднеств // Искусство в массы — 1929. — 5–6. — С. 25–30.

3. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. Материалы и документы. — М. : Галарт, 2006.

4. *Клуцис Г.Г.* Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства // Изофронт: Классовая борьба на фронте пространственных искусств: Сборник статей объединения «Октябрь». — М.-Л. : Огиз — Изогиз, 1931.

5. *Гинзбург Р.Л.* Изостатическая выставка. Опыт изучения воздействия выставки [Электронный ресурс] // Центр экспериментальной музеологии. — 2017. — 07 июня. — URL:http://redmuseum.church/izostaticheskaya_vystavka (дата обращения: 08.07.2020).

6. *Иваницкий И.П.* История послевоенного восстановления народного хозяйства и завершения строительства социализма в экспозиции краеведческих музеев. (1945–1958 гг.). — М. : Научно-исследовательский институт музееведения, 1967.

7. *Михайловская А.И.* Музейная экспозиция. — М. : Советская Россия, 1964.

8. *Hadwig K.* Otto Neurath: Museum and Exhibition Work: Spaces (Designed) for Communication. — Frankfurt : Peter Lang, 2008.

Источники:

I. Декреты Советской власти. Т. VI : 1 августа — 9 декабря 1919 г. М.: Политиздат, 1973.

II. РГАЭ. Ф. 480. Оп. 6. Д. 79. 30–33.

III. РГАЭ. Ф. 480. Оп. 6. Д. 79. 60.

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strogdesign@gmail.com

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of arts, professor of the department of Communication Design the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Candidate of arts, assistant professor of the department of Communication Design the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strogdesign@gmail.com

ПРОГРАММА «ЛАБОРАТОРИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЖИВОПИСИ ПРИ ВГХТМ» — РАННИЙ ДОКУМЕНТ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОПЕДЕВТИЧЕСКИХ КУРСОВ ВХУТЕМАСА

THE PROGRAM OF THE «LABORATORY FOR THE STUDY OF PAINTING AT VGHTM» AS AN EARLY DOCUMENT ON THE ORGANIZATION OF PROPAEDEUTIC COURSES AT VKHUTEMAS

Авторы вводят в научный оборот и комментируют один из ранних документов ВХУТЕМАСа, составленный в декабре 1920 года вновь утвержденным профессором общеживописного факультета А.М.Родченко, одним из мастеров русского авангарда и основателем отечественной школы дизайна металлообрабатывающего факультета. Разработанная им программа раскрывает цели и задачи пропедевтических курсов на начальном этапе формирования этого комплексного художественного и архитектурно-дизайнерского вуза.

The authors introduce into scientific circulation and comment on one of the early documents of the VKHUTEMAS, compiled in December 1920 by the newly approved professor of the general painting faculty A.M. Rodchenko, one of the masters of the Russian avant-garde and the founder of the Russian design school of the metal-working faculty. The program developed by him reveals the goals and objectives of propaedeutic courses at the initial stage of the formation of this complex art and architecture-design university.

Ключевые слова: А.М.Родченко, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, Основное отделение, пропедевтика, абстрактное искусство.
Keywords: Alexander Rodchenko, VKHUTEMAS-VKHUTEIN, Basic department, propaedeutics, abstract art.

Программа «Лаборатории по изучению живописи при ВГХТМ» датирована 12 декабря 1920 года и подписана одним из признанных мастеров русского авангарда, творцов конструктивизма, фотографом-новатором и дизайнером Александром Михайловичем Родченко. Попробуем разобраться в специфике содержания этого документа и том временном контексте, в который он появился.

В октябре 1920 года А.М.Родченко по предложению Отдела Изо НКП был принят на должность профессора обшеживописного факультета ВГХТМ (как нередко назывался в этот период ВХУТЕМАС). Уже позади Всероссийская конференция учащих и учащихся (см. материал И.В.Смекалова в настоящем издании) и определен вектор развития художественного образования в сторону производства, уже подготовлены справочные издания отдела Изо НКП, разъясняющие основы построения художественного образования в системе Свободных государственных художественных мастерских, в которых сформулирована необходимость введения объективной системы преподавания искусству с организацией лабораторий для обучения различным видам искусства: живописи, скульптуре, архитектуре.

В опубликованном в 1920 году Справочнике Отдела Изо НКП приводятся схемы учебного плана Государственных свободных художественных мастерских. Предполагалось, что первой ступенью художественной подготовки живописца, например, станут «живописно-малярные лаборатории», в которых бы изучались элементы искусства и

инструменты и технологии живописи. Подобные лаборатории, как первая ступень образования, упоминались не только в составе мастерских живописи, но и скульптуры и архитектуры.

«Мастерские живописи.

А) Живописно-малярная лаборатория.

1). Основы химии.

2) Химический анализ красящих веществ.

3). Масла, лаки, смола, клей и проч.

4). Анализ красочных наслоений (плотность, прозрачность, границы двух слоев, нагрузка поверхности).

5. Грунты; холст, доска, металл, штукатурка и проч.» [1]



Рис. 1. В мастерской А.М.Родченко на Общеживописном отделении живописного факультета ВХУТЕМАСа. Слева направо: Е.Шерешевская, А.Миролюбова, А.Громова. 24 апреля 1922 г. На стене и на мольбертах расставлены композиции, выполненные студентами по «Дисциплине № 5 — Конструкция», руководитель А.М.Родченко. Фото из архива А.А.Миролюбовой

Подобный принцип организации художественной школы и обучения вытекал из теоретических предпосылок трактовки искусства и художественного образования, выработанных Художественной коллегией (Петроград) при Отделе Изо НКП в первой половине 1918 года. «… Коллегия главное свое внимание обратила на развитие специфической для каждого рода искусства культуры, причем принцип художественной культуры положен в основу всякого художественного обучения» [2].

Более подробно понятие «художественная культура» было раскрыто в разделе, посвященном музею художественной культуры.

«Положения Отдела Изобразительных искусств и художественной промышленности по вопросу о художественной культуре распадаются на следующие пункты:

1. Одним из положительных достижений современного художественного творчества, в течение последних десятилетий интенсивно разрабатывавшего, по преимуществу, вопросы профессионального качества художественных произведений и, тем самым их мирового значения, является понятие – художественной культуры.

«2. Понятие художественной культуры связано [...] с исканиями молодых художественных школ и может быть раскрыто только ими.

3. Понятие художественной культуры является, вместе с тем, объективным признаком художественной ценности, поскольку таковая определяется как ценность профессиональная.

4. Понятие художественной культуры содержит в себе, по самому смыслу слова культуры, как деятельности активной, момент творческий; творчество предполагает создание нового; изобретение; художественная культура есть ничто иное, как культура художественного изобретения.

5. Современным художественным школам, путем напряженного художественного труда, удалось показать многие элементы художественной деятельности и, тем самым обосновать объективный признак художественной ценности как ценности профессиональной.

6. Элементы эти таковы: 1) материал: поверхность, фактура, упругость, плотность, вес и др. Качества материала; 2) цвет: насыщенность, сила, отношение к свету, чистота, прозрачность, самостоятельность и др. Качества цвета; пространство: объем, глубина, измерение и др. Свойства пространства; 4) время (движение): в его пространственном выражении и в связи с цветом, материалом, композицией и проч.; 5) форма, как результат взаимодействия материала, цвета, пространства и как ее частный вид, композиция; 6 техника: живопись, мозаика, рельефы различного рода, ваяния, каменная постройка и др. Виды художественной техники и т.д.

7. Нет основания думать, что вся сумма художественных элементов добыта человечеством, однако, дальнейшие открытия в этой области не могут изменить направления художественной деятельности как деятельности профессиональной.

8. Развитие и изменение отношений со стороны художников к указанным элементам — есть развитие самого искусства, и всякого рода изменения в этой области могут быть объективно и точно установлены для каждого данного художественного явления, в отдельности.

9. Художественная культура как культура изобретения, может быть показана лишь постольку, поскольку художники либо в корне изменили свое отношение к указанным элементам, либо эти элементы открывали» [3].

Таким образом, и в управлении искусством и формулировке новых принципов организации художественного образования и музей-

ной деятельности мы встречаемся с понятием лаборатории как структурной единицы художественного и архитектурного образования. Второй существенный момент — понятие об элементах художественного творчества, явившееся итогом исканий художников различных новаторских направлений. Аналитика, выделение простейших элементов — часть общего художественного процесса.

Однако, при наличии идеи, установки, реального опыта превращения художестенной композициционной работы в систему творческих экспериментов было не так много. И поэтому Отдел Изо обращается к тем авторам, в творчестве которых экспериментальные задачи были заявлены наиболее программно.

В течение 1920 года Родченко подходит к завершающей стадии своих абстрактных геметрических композиционных экспериментов, доходит до работы с минимальными композиционными элементами: линией, точкой, фактурой. Он формулирует принцип связности, структурной и конструктивной связи между геометричесикими элементами, исследует пространство в своих моделях из плоскостей и начинает серию пространственных композиций из геометрических контуров, по-разному расположенных в пространстве. Каждая серия работ фиксирует определенный формально-композиционный ход, она может быть представлена в виде программы. Это уже почти готовый материал для методической разработки курса: в нем есть материал, правила комбинирования и критерии оценки.

На первых занятиях Родченко ставит один из своих знаменитых натюрмортов, описанных в дневниках В.Ф.Степановой:

«Фарфоровая ступка, кусок стекла, черная бумага, трубка желтоватой бумаги, неровный полувыгнутый картон, два листа глянцевитой бумаги розового и красного цвета, сложенных, сплиссированных складками для фона, отчего он кажется очень красочным.

Этот натюрморт производит фурор. Равдель [4] рассказывал о нем в отделе: вот какой натюрморт поставил Родченко» [5].

По нынешним меркам — это типичная инсталляция, макет некоего архитектонического пространства. Контраст форм (цилиндрических, сферических, прямоугольных), фактур (гладкие и шероховатые), материалов (стекло, фарфор, бумага), цветов должен был спровоцировать и поиск выразительных средств в работах студентов, вывести все это к более определенным, контрастным композиционным решениям.

Акцентируя конструктивные задачи в своем творчестве, Родченко и натюрморт ставит как четкую структуру с повторяющимися направлениями, ясными пропорциональными соотношениями, контрастами направлений и сочетаний поверхностей.

В дальнейшем натюрморт сохранил свою роль как композиционной лаборатории в преподавательской деятельности Родченко.

Уже через месяц после начала преподавательской деятельности Родченко на общеживописном отделении, в ноябре 1920 года было запланировано создание специальной учебной лаборатории для изучения живописи по типу описанной ранее в Справочнике Отдела Изо.

Текст проекта создания лаборатории подписан А.М.Родченко и датирован 12 декабря 1920 г.

«Лаборатория имеет научный, учебный и экспериментальный характер», — писал А.М.Родченко. Задачи лаборатории — «исследование и разработка вопросов мастерства и техники живописи» [6].

Основное содержание работ — научные исследования, лабораторные по своему методу и имеющие педагогическую цель.

Под научностью в данном случае подразумевается поиск и выражение объективно существующих «элементов» искусства — минимальных приемов и средств художественной выразительности. В этой своей трактовке Лаборатория продолжала исследовательские задачи Института художественной культура, где «Группа объективного анализа» пыталась сформулировать объективные закономерности организации художественных произведений.

С этой целью учащиеся и производят опыты (работают над отвлеченными живописными композициями) на тему цвета, формы, конструкции, фактуры и материала. Работы студентов намеренно называются «опытами». Название отражает научную ценность работ как объективных экспериментов, в ходе которых будет получен некий результат исследования закономерностей формообразования.

«Понятие о картине как продукте живописи, т.е. станковом полотне, заменяется опытом пространственного построения», — подчеркивал Родченко в первом варианте своего концептуального текста «Линия» (Архив А.Родченко и В.Степановой), также написанном в 1920 году и обнародованным на XIX-ой Государственной выставке в Москве, открывшейся 2 октября 1920 года. Картина как «опыт», творчество как эксперимент — таковы установки художника. Линия — основной инстру-

мент моделирования каркаса, структуры, это начало работы над композиционной схемой, а затем и главный инструмент конструирования вообще. В финальном варианте текста 1921 года слова конструктивизм и конструкция становятся уже ключевыми.

«Конструкция есть система, по которой выполнена вещь при целесообразном использовании материала. [...] Конструкция в построения на плоскости есть проектирование возможного реального построения» [7].

По-видимому именно после упоминавшейся выставки руководство будущего ВХУТЕМАСа обратило внимание на Родченко. Установка художественного образования на эксперимент, лаборатории искусства, строительство — уже определена. Дело оставалось за малым — найти педагогов, носителей этих ценностей и творцов.

Вернемся к программе.

Перечисленные элементы живописи, как видим в программе, должны были сначала изучаться на примере произведений различных эпох, затем на анализе реальных предметов и, наконец практически. Цель итогового задания заключалась в «сопоставлении элементов», т.е. интеграции знаний и опыта об отдельных элементах. Начальный этап — исследование частей (анализ), затем — сопоставление (синтез), этап интегрирующий знание об элементах. Практической работе предшествует этап теоретического изучения изучения предшествующего опыта живописи. Скорее всего, Родченко здесь имел ввиду изучение авангардных течений: от кубизма — к беспредметному творчеству и созданию конструктивных композиций.

Термин «живопись» используется в этой программе довольно часто и требует пояснений. Для художника не само по себе искусство живописи обладает волшебными свойствами познания устройства действительности а только в сочетании с научными (квазинаучными) методами: проведением серий композиционных опытов с минимальным составом изобразительных средств и анализом впечатления от этих композиций. Иными словами, опираясь не на интуицию, а на рациональный, проектный подход. Искусство и наука сливаются для Родченко в едином процессе познания и моделирования. Живопись становится методом познания и одновременно универсальным проектным методом.

Каждый элемент, согласно его программе, требует изучения в своих двух состояниях: статическом и динамическом. Речь идет о ком-

позиционных состояниях, хотя прямо это слово не используется. Вообще все этапы, позиции относятся именно к изучению композиции, ее крайних состояний

Для Родченко в этот период искусство и наука сливались в этот период в едином процессе познания и создания новых форм. Живопись становилась не только инструментом изучения мира, но и универсальным проектным методом. Проектный потенциал живописного творчества Родченко постоянно подчеркивал в своей педагогической деятельности.

Интенсивность художественной жизни в этот период поражает до сих пор.

12 декабря подписана программа, а на следующий день, в воскресенье 13 декабря состоялось событие, которое один из его участников — Алексей Ган — зафиксировал в отдельной публикации через пару лет в журнале «Эрмитаж».

Речь идет о рождении Первой рабочей группы конструктивистов. Этот день ставит определенную историческую веху.

«13 декабря сформировалась Первая рабочая группа конструктивитстов.

Живописец-беспредметник Александр Родченко, живописец Варвара Степанова и конструктор «Массового Действа» Алексей Ган — обсудив положение вещей в искусстве в связи с социальным переворотом и ища социологических обоснований новым течениям — решили, что главное разделение в искусстве следует проводить по двум основным признакам: по одному — искусство продолжает линию спекулятивной деятельности эстетического творчества, заведомо подсознательно изображая действительность, по другому — оно встает на путь реального и активного общественного переустроения и ищет социально-осмысленных целесообразных форм художественного труда» [8].

У программы «Лаборатории по изучению живописи» были свои последствия и отголоски.

8 живописных дисциплин Основного отделения, представленные в шаржах студентов в течение учебного года предствляли на практике эту теоретическую концепцию. Одна из них — дисциплина № 5 — Конструкция, превратившаяся в графическую пропедевтику Родченко, а татем в программу металлообрабатывающего факультета. Гравюры-шаржи студентов (в создании этих шаржей участвовали Ольга и Галина Чичаговы, Анастасия Ахтырко) на эти дисциплины (в архиве

Родченко сохранились 6 из 8 возможных шаржей) построены по единой схеме. В них три плана: на переднем плане текст частушек, пародирующий характер дисциплины. Далее на втором плане стилизованные силуэты преподавателей и на фоне — крупные цифры, обозначающие порядковый номер той или иной дисциплины.

Лабораторный пафос сохранился в самом делении пропедевтических курсов на отдельные концентры, в которых изучались отдельные композиционные элементы линейности (Графика), живописи (Цвет), скульптуры (Объем), архитектуры (Пространство).

Эта же идея «объективного» преподавания с использованием поэтапного освоения композиционных «элементов» сохраняется и во многих современных вводных пропедевтических курсах в дизайнерских, архитектурных и художественных вузах.

Примечания:

1. РСФСР. Народный комиссариат по просвещению. Отдел ИЗО. Справочник. — Москва, 1920. — С. 27.

2. Обзор деятельности Отдела Изобразительных искусств. Народный Комиссариат по Просвещению. — Петербург, 1920. — С. 12.

В художественную коллегию отдела входили: Д.П.Штеренберг, Н.И.Альтман, П.К.Ваулин, А.Е.Карев, А.Т.Матвеев, Н.Н.Пунин, С.В.Чехонин, Г.С.Ятманов; позднее в коллегию были включены: архитекторы Л.А.Ильин, В.И.Дубенецкий, Л.В.Руднев, Э.Я.Штальберг, В.А.Щуко, художники В.Д.Баранов-Россинэ, И.С.Школьник, а также В.В.Маяковский и О.М.Брик.

3. Обзор деятельности Отдела Изобразительных искусств. Народный Комиссариат по Просвещению. — Петербург, 1920. — С.80–81.

4. Ефим Владимирович Равдель (1893–1923?), скульптор, первый ректор ВХУТЕМАСа.

5. *Степанова В.Ф.* Дневник 1919–1922. // Степанова В. Человек не может жить без чуда. — Москва: Сфера, 1994. — С. 140.

6. *Родченко А.М.* Программа организации лаборатории по изучению живописи при Госуд. Худож. Маст. 12 декабря 1920 г. Машинопись, архив А.Родченко и В.Степановой. Размер страниц: 35,5 х 23.

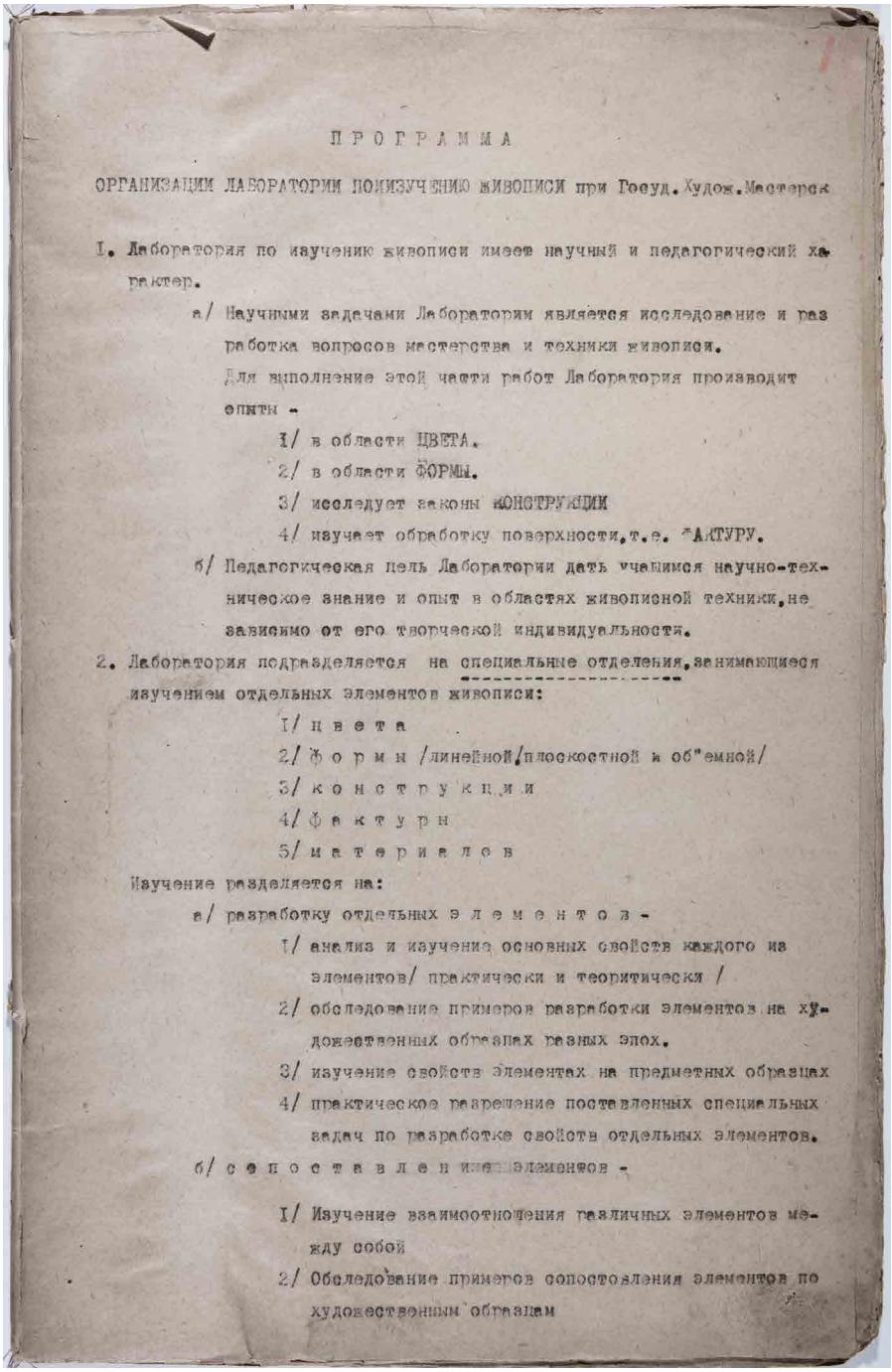
7. *Родченко А.М.* Линия. 1920 // Александр Родченко. Опыты для будущего. — Москва: ГрантЪ, 1996. — С. 97.

8. Фронт художественного труда. Конструктивисты // Эрмитаж. — 1922. — № 13. — С. 3.

ДОКУМЕНТЫ
ИЗ ИСТОРИИ МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ

ЛАБОРАТОРИЯ
ПО ИЗУЧЕНИЮ ЖИВОПИСИ ПРИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ. 1920



ПРОГРАММА

ОРГАНИЗАЦИИ ЛАБОРАТОРИИ ПОИЗУЧЕНИЮ ЖИВОПИСИ при Госуд. Худож. Мастерск

I. Лаборатория по изучению живописи имеет научный и педагогический характер.

а/ Научными задачами Лаборатории является исследование и разработка вопросов мастерства и техники живописи.
Для выполнение этой части работ Лаборатория производит опыты -

1/ в области ЦВЕТА.
2/ в области ФОРМЫ.
3/ исследует законы КОНСТРУКЦИИ
4/ изучает обработку поверхности, т.е. ФАКТУРУ.

б/ Педагогическая цель Лаборатории дать учащимся научно-техническое знание и опыт в областях живописной техники, не зависимо от его творческой индивидуальности.

2. Лаборатория подразделяется на специальные отделения, занимающиеся изучением отдельных элементов живописи:

1/ ц в е т а
2/ ф о р м ы /линейной, плоскостной и об"емной/
3/ к о н с т р у к ц и и
4/ ф а к т у р ы
5/ м а т е р и а л о в

Изучение разделяется на:

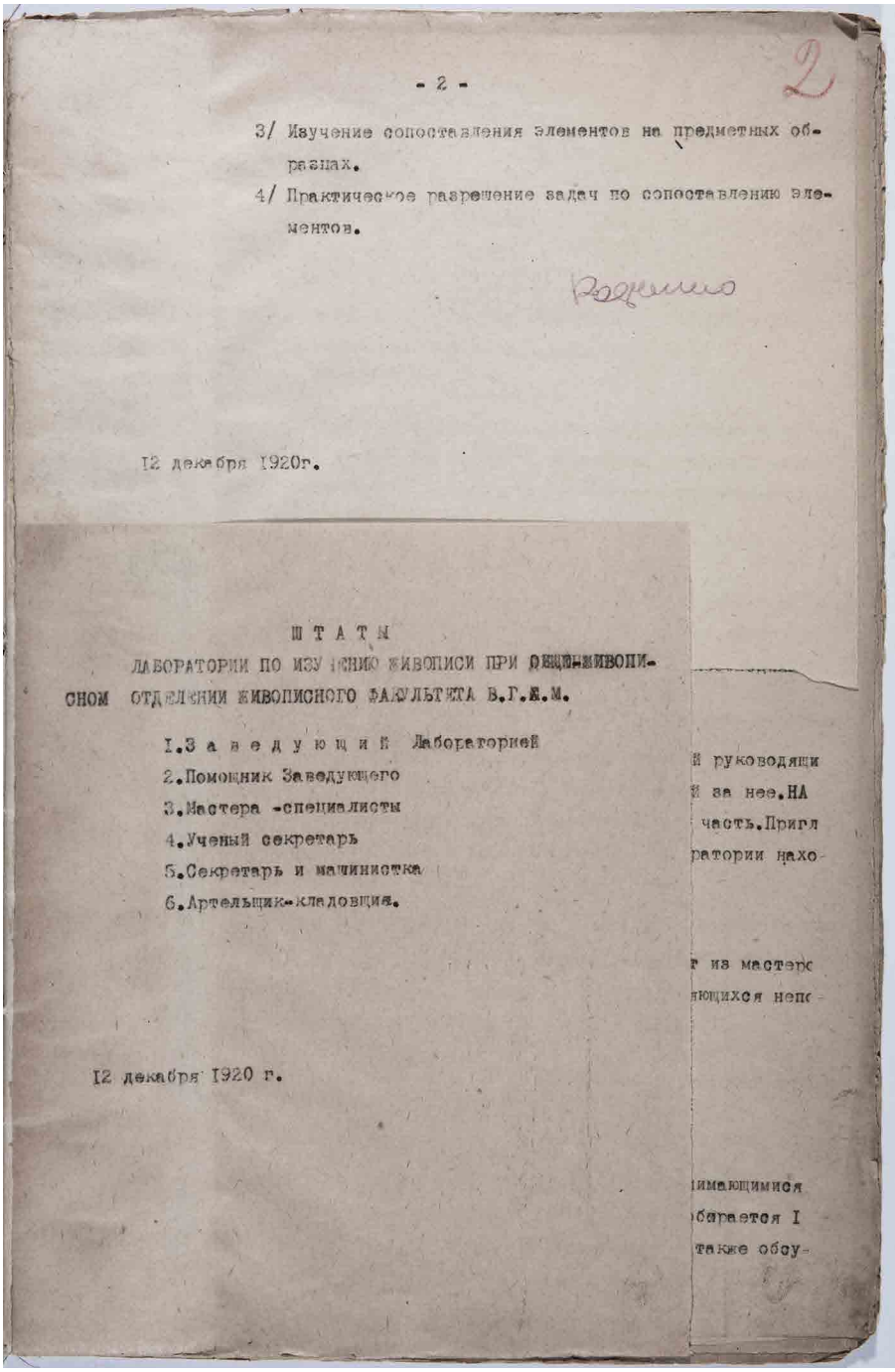
а/ разработку отдельных э л е м е н т о в -

1/ анализ и изучение основных свойств каждого из элементов/ практически и теоритически /
2/ обследование примеров разработки элементов на художественных образцах разных эпох.
3/ изучение свойств элементах на предметных образцах
4/ практическое разрешение поставленных специальных задач по разработке свойств отдельных элементов.

б/ с о п о с т а в л е н и е элементов -

1/ Изучение взаимоотношения различных элементов между собой
2/ Обследование примеров сопоставления элементов по художественным образцам

Рис. 2. Программа организации лаборатории по изучению живописи при Госуд. Худож. Мастерских. 1920. Лист 1. Архив А.Родченко и В.Степановой



- 2 -

2

3/ Изучение сопоставления элементов на предметных образах.

4/ Практическое разрешение задач по сопоставлению элементов.

Родченко

12 декабря 1920г.

ШТАТЫ

ЛАБОРАТОРИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЖИВОПИСИ ПРИ ОБЩЕЖИВОПИСНОМ ОТДЕЛЕНИИ ЖИВОПИСНОГО ФАКУЛЬТЕТА В.Г.Е.М.

1. Заведующий Лабораторией
2. Помощник Заведующего
3. Мастера -специалисты
4. Ученый секретарь
5. Секретарь и машинистка
6. Артельщик-кладовщик.

12 декабря 1920 г.

и руководящи
и за нее.НА
часть.Пригл
ратории нахо
т из мастерс
нющихся непс
нимающимися
бирается I
также обсу-

Рис. 3. Программа организации лаборатории по изучению живописи при Госуд. Худож. Мастерских. 1920. Лист 2 с указанием штатов. Подпись «Родченко». Архив А.Родченко и В.Степановой

3

П О Л О Ж Е Н И Е

О ЛАБОРАТОРИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЖИВОПИСИ ПРИ ОБЩЕ-ЖИВОПИСНОМ ОТДЕЛЕНИИ ЖИВОПИСНОГО ФАКУЛЬТЕТА ВЫСШ.ГОС.ХУДОЖ.МАСТЕРСКИХ.

§ I.

Лаборатория по изучению живописи организуется при Обще-живописном Отделении Живописного Факультета В.Г.Х.М.

§ 2.

Лаборатория носит научно-педагогический характер. Задачей ее является исследование и разработка вопросом мастерства и техники живописи и со стороны педагогической - дать учащимся научно-техническое знание и опыт в области живописной техники.

§ 3.

Для осуществления этих своих задач Лаборатория разделяется на 5 отделений - цвета, формы, конструкции, фактуры и материалов, каждое имеющее свой специально оборудованный кабинет, где работают необходимые специалисты.

§ 4.

Во главе Лаборатории стоит Заведующий Лабораторией руководящий теоритически-научной стороной Лаборатории и ответственный за нее. На обязанности Заведующего лежит также вся административная часть. Приглашение мастеров, специалистов и остальных сотрудников Лаборатории находится в его непосредственном ведении.

§ 5.

Научно-педагогический персонал Лаборатории состоит из мастеров специалистов данной области и ассистентов-лаборантов, являющихся непосредственными Мастеров в их научной работе.

§ 6.

Педагогическое руководство лежит на мастерах.

§ 7.

Мастера составляют научно-педагогический Совет, занимающимися решением вопросов научной-педагогики по живописи. Совет собирается I в месяц для выработки метода и дальнейшего плана работ, а также обсуждения опытной практической работы.

Рис. 4. Положение о лаборатории по изучению живописи при общеживописном отделении живописного факультета Высш. Госуд. Худож. Мастерских. 1920. Лист 1. Архив А.Родченко и В.Степановой

4

§ 8.

Лаборантами могут быть опытные учащиеся Мастерских, желающие усовершенствоваться по отдельным отраслям живописной техники и практически заниматься опытной работой по исследованию элементов и законов в области живописи. Лаборанты никакой педагогической деятельности не несут. На обязанности лаборантов лежит кажлавний обязательное выполнени наглядных пособий опытных работ по программе и заданиям Лаборатории.

§ 9.

Учащиеся попадают в Лабораторию по мотивированному заявлению своего руководителя с представлением работы учащегося подтверждающей мотивы заявления. Выход из Лаборатории происходит по исполнении учащимся опытной зачетной работы по данной отрасли живописной техники после коллективного обсуждения этой работы мастером данного отделения с Заведующим Лабораторией. Зачетная работа учащегося остается в Лаборатории.

§ 10.

Лаборатория обслуживает вне учащихся всего Живописного Факультета.

§ 11.

Мастера руководители отделений Лаборатории составляют свою программу работ, утверждаемую Заведующим Лабораторией.

§ 12.

Специальное оборудование Лаборатории и снабжение ее материалами для работы должно быть вне всякой очереди. Вся техническая и хозяйственная часть Лаборатории лежит на хозяйственном аппарате В.Г.Х.М.

§ 13.

Программа работ Лаборатории и положение утверждается общим собранием руководителей Живописного Факультета, а также и назначение Заведующего.

Родченко.

Рис. 5. Положение о лаборатории по изучению живописи при общеживописном отделении живописного факультета Высш. Госуд. Худож. Мастерских. 1920. Лист 2. Подпись «Родченко». Архив А.Родченко и В.Степановой

ДОКУМЕНТЫ
ИЗ ИСТОРИИ МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

ПРИКАЗ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ ПРИ СНК СССР О ВОССОЗДАНИИ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА. 1945

Т. Быкову
Приказ комитета по делам архитектуры при СНК СССР. Москва. 23 февраля 1945 г.

§ 1.

В целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановления разрушенных немецкими захватчиками городов и памятников искусства — Совет Народных Комиссаров Союза ССР 5.II-1945 г. В постановлении № 256 постановил воссоздать во втором полугодии в Москве — Московское центральное художественно-промышленное училище (бывш. Строгановское) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Комитету по делам архитектуры при СНК СССР и в гор. Ленинграде — Ленинградское художественно-промышленное училище (бывш. Школа Штиглица) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Управлению по Делам Архитектуры при СНК РСФСР» [2].

§ 2.

Для реализации указанного поставновления в указанные сроки, а также в целях более тесной увязки вопросов подготовки кадров с запросами художественной промышленности, ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Возложить на главное Управление по художественной промышленности (т.Быкова):

а) воссоздание в соответствии с Постановлением СНК СССР №256 от 5.II-1945 г. в гор. Москве Центрального Художественно-промышленного училища (бывш. Строгановского) с учебно-производственными мастерскими;

б) согласование разрабатываемых Главным Управлением Трудовых Резервов при СНК СССР учебных планов , программ учебников и учебных пособий художественно-ремесленных училищ;

в) выработку совместно с Главным Управлением Трудовых Резервов при СНК СССР условий приема и отбора учащихся в художественно-ремесленные училища.

2. Главному Управлению по Художественной промышленности (т.Быков) разработать и представить мне на утверждение к 1 апреля 1945 г. проект штатного расписания, плана и смету для организации Центрального Художественно-промышленного училища в пределах утвержденных ассигнований.

3. Передать временно в распоряжение Главного Управления по Художественной промышленности с 25.II-45 г. Начальника Отдела школ мастеров отделочных работ Главного Управления учебных заведений т. Галактионова А.А., методиста т. Аверинцева И.В.., начальника Планово-финансового отдела т. Масленникову Л.В., а также вакантную должность инспектора отдела школ мастеров отделочных работ.

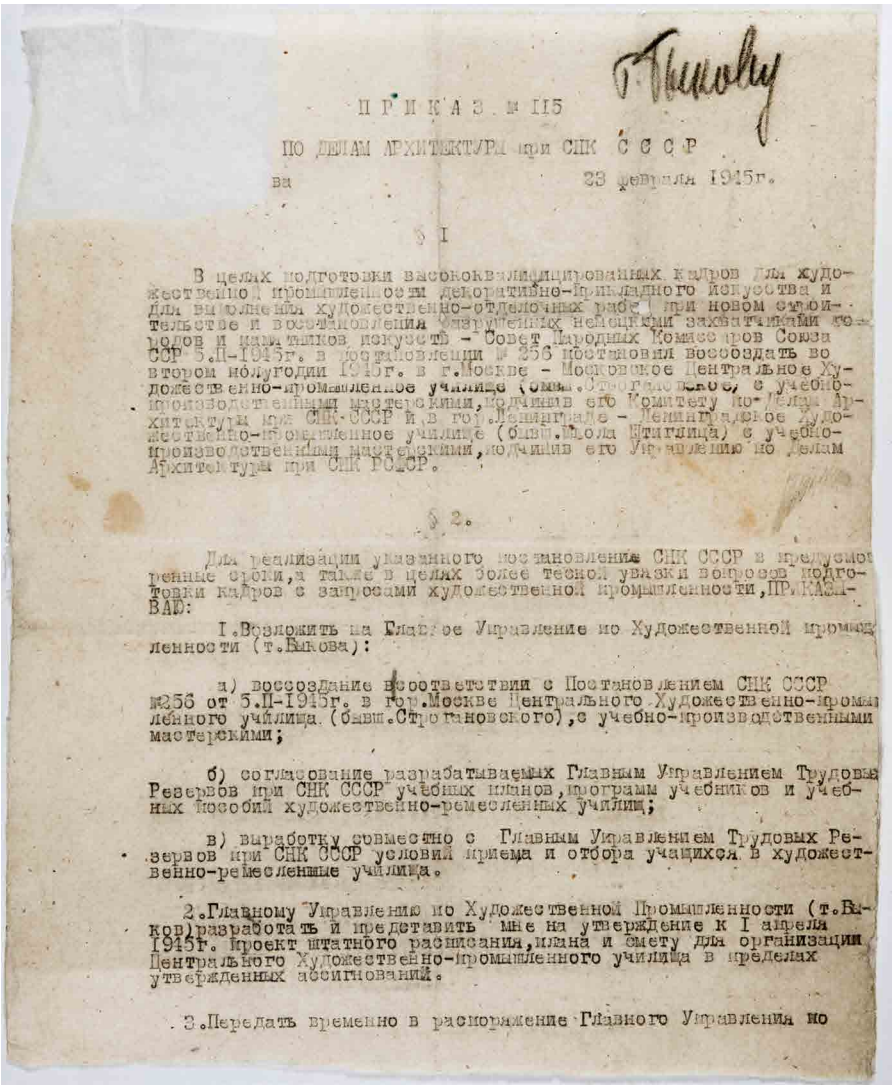
4. При рассмотрении учебных планов, программ учебников и учебных пособий Центрального Художественно-промышленного училища образовать при Главном управлении Художественной промышленности Комиссию в составе:

1. Быков З.Н. — председатель
2. Бархин Г.Б. — Зам. председателя
3. Федоровский Ф.Ф. — Народный художник РСФСР
4. Пашков П.П. — профессор
5. Герасимов С.В. — народный художник РСФСР
6. Егоров В.Е. — заслуженный деятель искусств
7. Сухов Д.П. — член-корр. Академии Архитектуры
8. Алешин С.С. — скульптор
9. Филиппов Н.В. — художник
10. Прусаков Н.П. — художник
11. Маркелов С.П. — художник
12. Соболев Н.Н. — профессор

Председатель
Комитета по Делам Архитектуры
При СНК СССР — А.Мордвинов

Короткий комментарий от редакции

Инженер-художник, выпускник ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, З.Н.Быков в то время работал Начальником Управления по Художественной промышленности в СНК СССР. Помимо известных деятелей искусств, архитектуры, искусствоведа Н.Н.Соболева в групу под его руководство ввели также специалистов в области отделочных работ. Отделочные работы в интерьере в дальнейшем стали одной из специализаций воссозданного Строгановского училища — Внутренняя отделка зданий. Это связано было как с восстановлением разрушенных зданий, так и с проектированием новых. Тематика декоративного искусства, интерьера доминировала на первых порах и в учебных программах, и в характере готовящихся специалистов.



П Р И К А З № 115

ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ при СНК СССР

ва 23 февраля 1945г.

§ 1

В целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановлении разрушенных немецкими захватчиками городов и памятников искусств – Совет Народных Комиссаров Союза ССР 5.II-1945г. в постановлении № 356 постановил воссоздать во втором полугодии 1945г. в г.Москве – Московское Центральное Художественно-промышленное училище (быв.Строгановское, с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Комитету по делам Архитектуры при СНК СССР и в гор.Ленинграде – Ленинградское Художественно-промышленное училище (быв.Мухина Штиглица) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Управлению по делам Архитектуры при СНК РСФСР.

§ 2.

Для реализации указанного постановления СНК СССР в предусмотренные сроки, а также в целях более тесной увязки вопросов подготовки кадров с запросами художественной промышленности, ПРИКАЗЫВАЮ:

I.Возложить на Главное Управление по Художественной промышленности (т.Быкова):

а) воссоздание в соответствии с Постановлением СНК СССР №356 от 5.II-1945г. в гор.Москве Центрального Художественно-промышленного училища. (быв.Строгановского),с учебно-производственными мастерскими;

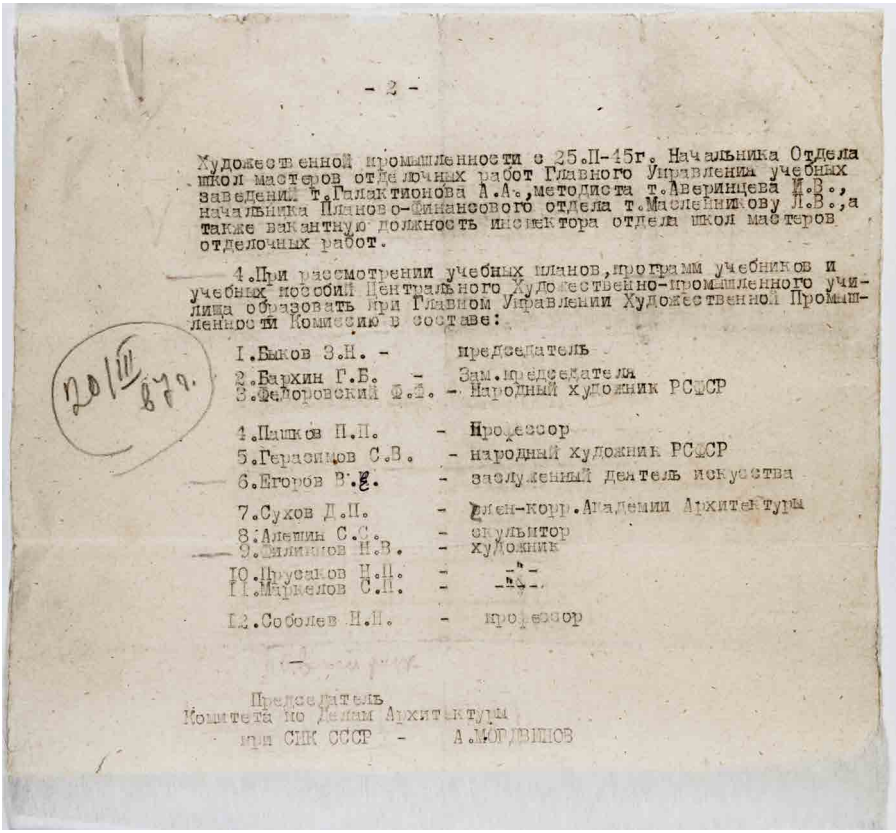
б) согласование разрабатываемых Главным Управлением Трудовых Резервов при СНК СССР учебных планов,программ учебников и учебных пособий художественно-ремесленных училищ;

в) выработку совместно с Главным Управлением Трудовых Резервов при СНК СССР условий приема и отбора учащихся в художественно-ремесленные училища.

2.Главному Управлению по Художественной Промышленности (т.Быкова)разработать и представить мне на утверждение к I апреля 1945г. проект штатного расписания,плана и сметы для организации Центрального Художественно-промышленного училища в пределах утвержденных ассигнований.

3.Передать временно в распоряжение Главного Управления по

Рис. 1. Приказ комитета по делам архитектуры при СНК СССР. Москва. 23 февраля 1945 г. Машинопись, музей МГХПА им. С.Г.Строганова. Лист 1



- 2 -

Художественной промышленности с 25.II-45г. Начальника Отдела школ мастеров отделочных работ Главного Управления учебных заведений т.Галактионова А.А., методиста т.Аверинцева И.В., начальника Планово-Финансового отдела т.Масленникову Л.В., а также вакантную должность инспектора отдела школ мастеров отделочных работ.

4.При рассмотрении учебных планов, программ учебников и учебных пособий Центрального Художественно-промышленного училища образовать при Главном Управлении Художественной Промышленности Комиссию в составе:

20/III 45г.

1.Быков З.Н. - председатель
2.Бархин Г.Б. - Зам.председателя
3.Фаворовский Ф.Ф. - Народный художник РСФСР
4.Пашков П.П. - Профессор
5.Герасимов С.В. - народный художник РСФСР
6.Егоров В.Е. - заслуженный деятель искусства
7.Сухов Д.П. - член-корр.Академии Архитектуры
8.Алешин С.С. - скульптор
9.Зилинов Н.В. - художник
10.Прусаков Н.П. - -"-
11.Маркелов С.П. - -"-
12.Соболев Н.П. - профессор

Председатель
Комитета по Делам Архитектуры
при СНК СССР - А.МОРДВИНОВ

Рис. 2. Приказ комитета по делам архитектуры при СНК СССР. Москва. 23 февраля 1945 г. Машинопись, музей МГХПА им. С.Г.Строганова. Лист 2

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

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 21.12.2020
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 10,5.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9