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

научно-методический совет

проба пера
тезисы
конкурсных
научных работ
студентов,
аспирантов
и молодых
преподавателей

2020

москва 2021

ISBN 978-5-87627-215-7
УДК 7.06
ББК 85
П 78

Учебное издание

В сборнике представлены научно-исследовательские работы студентов, аспирантов и преподавателей МГХПА им. С.Г.Строганова, а также исследования преподавателей и студентов российских вузов, присланные на конкурс «Проба пера-2020». Тематика исследованиий, дипломных и курсовых работ охватывает широкий круг художественных проблем предметно-пространственной среды, дизайна, архитектуры, проектного творчества. История, теория и практика современного искусствознания, художественного творчества, дизайна и реставрации произведений искусства.

члены жюри конкурса
А. Н. Лаврентьев
В.В. Слепухин
Ф.И. Рагимов
В. Ф. Зива
Н. К. Соловьев
Н. Н. Ганцева
К. Н. Гаврилин
В. А. Музыченко
Д.М. Чавушьян
М. Т. Майстровская
А. В. Трощинская
Е. В. Жердев
А. В. Сазиков

редакторы-составители
А. Н. Лаврентьев
Н. Н. Ганцева
А. В. Сазиков

разработка серии:
К.В. Глинская
верстка
А.В. Сазиков

© МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021
© Коллектив авторов, 2021

А.Н. Лаврентьев, Ф.И. Рагимов, А.В. Сазиков _____ 14
Дипломные работы: магистратура бакалавриат (МГХПА им. С.Г. Строганова)

Е.Н. Добротворская _____ 20
Живопись светом. Русская пикториальная фотография конца XIX – начала XX века

Аспирантура (МГХПА им. С.Г. Строганова)

М.Ю. Сивкова _____ 30
Флорентийская мозаика как новая технология в оформления храмов и часовен в России начала XXI века

М.А. Ким _____ 40
Орнаментальные мотивы в оформлении в оформлении обложек музыкальных альбомов

Я.А. Глотова _____ 44
Аналитический подход к проблемам формы в искусстве и принципы дополненной реальности в современном медийном пространстве

Гэ Сяофан _____ 50
Влияние живописи на эстетику фотоискусства XIX века

Чжан Цзянь _____ 54
Миф о Дедале и Икаре в контексте дизайн-философии

Чжан Цзянь _____ 57
Тенденции развития дизайна туристических сувениров

Магистратура (МГХПА им. С.Г. Строганова)

А.А. Бароян _____ 64
Современные принципы формирования интерьера библиотеки

Р.Р. Бикмурзина _____ 67
Студенческий многофункциональный центр. Основания предпроектных исследований

Е.Д. Мокроус _____ 70
Влияние планировочной структуры на образное решение музейных экспозиций

В.Ю. Стрелецкая _____ 75
Экологический дизайн в архитектуре и дизайне как инструмент маркетинга

П.А. Шевчук _____ 82
Жилой комплекс для пожилых людей

Е.К. Деянова _____ 86
Модернизация общежития для вожатых детских лагерей с учетом их потребностей и современных тенденций дизайна интерьера

А.М. Максимова _____ 90
Проектирование интерьеров кризисных центров социальной реинтеграции

К.Э. Малышева _____ 94
Ревитализация промышленной архитектуры под современные общественные функции

Е.А. Новикова-Агапова _____ 96
Ретрит, как центр перезагрузки для жителей мегаполиса

С.А. Бердибекова _____ 98
Тренд на экологическую мебель в современном дизайне

В.А. Захарнева _____ 101
Потенциал капсульного рабочего места в общественных и жилых пространствах

А.Д. Мордвинова _____ 102
Устойчивый дизайн в формировании эко мебели

М.Э. Фазлулина _____ 113
Венская мебель в XXI веке

С.Д. Красная _____ 116
Графика эпохи ар-нуво: Иван Билибин и Альфонс Муха

Т.В. Мешкова _____ 123
Светодизайн в формировании новой идентичности зон дорожного сервиса (на примере среды АЗС)

П.Д. Польшина _____ 134
Роль дизайна в системе научного туризма на примере научно-образовательных маршрутов центров космических инноваций

А.В. Клинова _____ 139
Инновационные подходы дизайна в формировании среды офисов нового поколения

А.В. Крецу _____ 142
Система проектных приемов в эко-ревитализации среды малых городов России (на примере г. Подольска, Московская область)

Бэньци Ли _____ 148
Дизайн в системе реновации среды городского геронтологического кластера (Ханчжоу, Китай)

А.А. Рузиева _____ 150
Принципы средового проектирования в системе промышленного туризма моногородов России (на примере г. Усть-Катав)

Е.В. Тараненко _____ 154
Проектная реновация рекреационной среды специального назначения в г. Ростове-на-Дону

Н.А. Буканов _____ 156
Интерактивный дизайн в решении городской социальной программы в примере экологического портала Москвы

А.С. Дергаева _____ 162
Инновационный мультимедийный продукт, обеспечивающий безопасность на дорогах

А.В. Шепетина _____ 165
Медиа дизайн в технологии утопий. Проектно-прогностическое исследование

А.М.Величай _____ 170
Рязанское деревянное зодчество как источник идентичности и культурной символики. К проблеме брендинга русских городов

Е.Д. Бардина _____ 175
Айдентика и медиа-ресурсы для писательского поселка «Переделкино»

Ю.М. Гнусова _____ 177
Влияние русских сезонов дягилева на культуру 20 века»

Е.В. Мордашева _____ 180
Район Ивановской горки в Москве. Адресная разработка информационного ресурса

А.Ю. Новова _____ 186
Творческое наследие модерна в контексте цифровой репрезентации

Е.С. Плетнева _____ 190
История коллекции Щукина и Морозова в зеркале мультимедиа

А.А. Сердюк _____ 193
Рудольф Кох: синтез как принцип проектирования шрифта

А.А. Серегина _____ 197
Использование мультимедийных технологий для визуализации творческого наследия Вячеслава Колейчука

В. А. Земсков _____ 201
Дизайн отечественных модернизированных мобильных медицинских комплексов

Д.Р. Жаботинский _____ 205
Компьютерная визуализации и разработка автомобильного транспорта для создания видеопродукции

Я.С. Журкина _____ 206
«Умный дом» и проблемы дизайна для пожилых людей

Ю.А. Таланова _____ 210
Оборудование для учебных мастерских

М. Барбоза _____ 212
Экомониторинг в России. Дизайн оборудования ключевого метода улучшения экологической обстановки

А.В. Платонова _____ 217
Исследование аналогов досмотрового оборудования в аэропортах

Д.В. Платонова _____ 222
Система помощи инвалидам в аэропортах

А.Н. Филиппова _____ 226
Анализ существующих строительных 3D-принтеров

А.О. Пиджоян _____ 233
Дизайн — экологии. Пластиковый мусор и проблемы загрязнения Мирового океана

Н.Э. Акгюн _____ 235
Эмпатия — главный двигатель прогресса в пользовательских интерфейсах. Экология цифрового мышления

О.В. Маурер _____ 241
Игровые механики как подход к исследованию компьютерных игр

Н.О. Найденов _____ 248
Научная фантастика в контексте современных тенденций цифрового искусства и дизайна

Цзинчжу Сюй _____ 252
Времена года в Москве. Документальная фотография как основа проекта

И.А. Вахромеев _____ 255
Использование базовой дизайн-системы в постоянных экспозициях галерей и музеев

А.Н. Тимофеева _____ 262
Проект семейного уличного фестиваля Света в Лужниках. От поиска метафор до реализации

М.М. Курнева _____ 269
Реставрация Домов-коммун архитектора Моисея Гинзбурга

Д.В. Раншакова _____ 274
Осмысленный свет. Концепция проекта выставочной презентации

А.Т. Черняева _____ 279
Татуировка как объект экспозиционного проекта

А.Р. Петренко _____ 282
Традиционный японский костюм и разработка капсульной коллекции женской одежды с использованием анималистических мотивов

Д.Ф. Фидарова _____ 285
Цифровая печать как перспективное направление текстильной промышленности: этапы становления и развития

Д.А. Шпажникова _____ 289
К вопросу о технологии и типологии в производстве обоев: от истории к современности

С.И. Курносова _____ 294
Элегантная итальянская фантазия

Г.Р. Койчиев _____ 299
Транспортный дизайн в художественном фильме «ТРОН Наследие»

Г.Р. Койчиев _____ 302
Концептуальный транспорт в жизни и в кино

А.Д. Лапаева _____ 310
Дизайна общественных средств транспорта для безбарьерной среды

В.И. Пименова _____ 315
Художественно-пластические особенности родстера Bugatti type 55 в контексте художественной культуры 30-х годов

А.Б. Ермолаев _____ 317
Формирование устойчивых признаков класса «люкс» в дизайне автомобиля» (На примере эволюции стиля фирмы Mersedes Benz)

С.Е. Поздняков _____ 325
Четвертое пространственное измерение как метод единовременного наблюдения трехмерного пространства в его объемности

Е.Н. Алексенко _____ 330
Формообразование в художественной керамике XX–XXI веков

А.М. Корнеева _____ 334
Керамические стаканы для горячих напитков

А.В. Булыма _____ 340
Обьемно пространственная композиция в контексте современных художественных поисков минимализма

Д.В. Волкова _____ 347
Керамическое панно

Д.В. Волкова _____ 350
Керамика как элемент архитектурно-паркового ансамбля

И.М. Грачева _____ 353
Анализ творчества Игоря Чолария в контексте традиции и самобытность в современном изобразительном искусстве

А.И. Зотова _____ 359
Экологическое искусство. Сосуд

А.В. Мартынова _____ 361
Пространство художественного жеста Лучо Фонтана

Р.Ю. Шестаева _____ 370
«Женщина — Дом. Женщина — Паук». Через жизнь Луиз Буржуа

П.А. Валеева _____ 376
Творчество Ханса Арпа: пластика и объем

М.А. Воробьева _____ 382
Абстрактный экспрессионизм и дзен-эстетика в керамических произведениях Питера Вулкоса (1924–2002) и Шозо Мичикава (р. 1953)

О.Р. Елсакова _____ 393
Современный фарфоровый сервиз. Веджвуд. Англия

Е.И. Кольцова _____ 401
Сосуд. Форма и технология

Ю.В. Черкасова _____ 413
Сравнительный анализ творческого метода керамистов-скульпторов Ольги Скубченко и Янины Мироновой

А.Д. Дуброва _____ 420
Ювелирный дизайн в контексте кинетического искусства

А.В. Никитина _____ 423
Историческое наследие работы с материалами и технологиями и художественная выразительность ювелирных изделий

Е.Б. Петракова _____ 425
Систематизация технологий художественной обработки металлов для реализации объектов в городской среде

М.М. Торицына _____ 429
Математические модели на стыке направлений искусства

Т.С. Трусова _____ 436
Синтез цифровых технологий и традиционных приемов художественной обработки металла

О.Н. Агамирова _____ 440
Прогулка по старому Вильнюсу. К 145-летию со дня рождения Мстислава Валериановича Добужинского

Е.В. Василенко, П.Г. Василенко _____ 445
Дизайн Тапио Вирккала

А.В. Ковальская _____ 451
Ассамбляж Йозефа Альберса, как пример зарождения нового взгляда на искусство и экологию материалов

И.И. Ческидова _____ 456
Пористый носитель для аромабижутерии

Е.Р. Бескровная _____ 460
Соединение в изделиях стекла с различными материалами

Ю.А.Букреева _____ 463
Изобразительные возможности деколи в современном художественном стеклоделии

Е.В. Василенко, П.Г. Василенко _____ 467
Художественное стекло и его использование в современном интерьере

О.И. Иванаева _____ 470
Студия BACKHAUS BROWN и проект Glasskibe

А.Ю. Иншаков _____ 474
Витраж и современные тенденции в стеклоделии

А.А. Лунина _____ 478
Дихроическое стекло и его особенности

А.В. Степанчикова _____ 481
Использование оптических свойств стекла в архитектуре

А.Д. Томашевская _____ 484
Синестезия и путешествие в пространстве

А.Д. Томашевская _____ 486
Этические проблемы виртуальной реконструкции историко-культурных объектов

М.А. Чуркина _____ 489
Иммерсивный спектакль RESET (Центр современного искусства)

О.Г. Розет _____ 492
Тайат — творчество длиною в жизнь. Художник, скульптор, дизайнер Эрнесто Михаэлис (1893–1959)

А.В. Янчева _____ 504
Описание и анализ произведения скульптуры «Портрет герцогини Доротеи Прусской»

Бакалавриат (МГХПА им. С.Г.Строганова)

Е.Н. Бабьева _____ 508
Описание и анализ картины К.А.Коровина «Мальвы в Саратовской губернии»

М.А. Бронов _____ 509
Описание и анализ картины Н.Н. Ге «Что есть истина?»

А.Г. Глабец _____ 511
Пейзаж в творчестве Клода Моне

И.А. Иванова _____ 514
Описание и анализ произведения архитектуры. Храм Симеона Столпника на Поварской улице в Москве

Е.Г. Миронова _____ 518
Эссе по выставке «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина»

Е.Д. Ульянова _____ 520
Анализ скульптуры Джованни Баттиста Фоджини «Портрет Леопольдо Медичи» из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина»

А.А. Тюрин _____ 524
«Американская мечта» военного времени или формообразование P-51 Mustang

Е.Е. Макарова _____ 525
Дизайн пользовательского опыта в мотоциклетном дизайне

исследовательские проекты педагогов российских вузов и художественных школ

А.Ю. Зварич _____ 532
Дизайн сувенирной продукции как способ отражения городской среды на примере проекта, посвященного 500-летию Тульского кремля

А.Ю. Зварич _____ 535
Коммунальные транспортные средства как элемент предметно-пространственной среды города на примере дизайн-проекта дорожно-уборочной техники для Казанской набережной города Тулы

И.И. Шедько _____ 538
Видеоигра APE OUT как проявление живописи действия

М.Г. Степанова _____ 541
Биография и творчество Ивана и Алексея Зубовых

Конкурс научных работ МГХПА им. С.Г. Строганова «Проба пера 2020»

Конкурс научных работ студентов, магистрантов, аспирантов и преподавателей «Проба пера» проводится в Академии совместно с СНО уже десятый год. В течение 2020 года участники присылали свои эссе, статьи, тезисы на конкурс. Всего в 2020 году на конкурс было подано более ста работ.

Сборник открывают эссе, подготовленные аспирантами МГХПА им. С.Г.Строганова. Работы аспирантов представляют фрагменты диссертационных исследований в области монументального искусства (флорентийская мозаика, аспирант М.Ю.Сивкова, руководитель профессор А.Ю.Агафонова), графического дизайна (графический дизайн музыкальной продукции — М.А.Ким; проблемы брендинга в контексте туризма — исследование аспиранта Чжан Цзянь из Китая под руководством профессора Л.В.Желондиевской), цифрового искусства (дополненная реальность, аспирант Я.А.Глотова) и других областей дизайна.

В блоке дипломных работ выпускников кафедры теории и истории декоративного искусства и дизайна помещена статья Е.Н.Добротворской. Ее тема дипломной работы необычна. В работе проведен искусствоведческий анализ русской пикториальной фотографии в контексте живописных исканий конце XIX – начала XX века (руководитель О.В.Муромцева).

Также, как и в прошлом году, основной состав заявок и текстов поступил от магистрантов первого и второго курса выпускающих кафедр Академии. Это не случайно. Приступая к разработке магистерского проекта, студенты в полной мере постигают системный характер своей работы, видят необходимость в освоении не только на проектном, но и на исследовательском уровне опыта работы в различных областях, творческого опыта мастеров, а также анализа ситуации. Особенно потребность в систематизации подобного рода широких по охвату статистических и соцокультурных данных заметна в предпроектных исследованиях студентов таких кафедр как дизайн интерьера (руководитель доцент В.О.Рыжиков), средовой дизайн (руководители профессоры Е.А.Заева-Бурдонская и Е.А.Рузова).

Другим актуальным направлением исследований становятся современные цифровые технологии. Здесь внимание авторов привлекли технологии цифровой печати (кафедра дизайн текстиля, руководитель профессор Е.В.Полякова), технологии 3-D печати (кафедра промышленного дизайна, руководители профессоры Е.В.Жердев, Т.А.Монина, Е.В.Барышева), технологии генеративного, программируемого дизайна (кафедра художественного металла, руководители доценты М.Г.Круглова и В.Л. Глынин). Исследованию новых технологий и материалов также посвящены эссе студентов кафедры художественное стекло Е.В.Василенко, П.Г.Василенко, А.А.Лунина (руководитель доцент В.В.Богданова).

К традиционным формам графической информации (печатным изданиям, системам визуальной коммуникации, айдентике) добавились и виртуальные, экранные формы. Подобная тематика затронута в эссе магистрантов кафедры коммуникативный дизайн (руководитель профессор В.А.Музычено) и направления «Дизайн мультимедиа» кафедры дизайн среды (руководители профессоры Е.А.Заева-Бурдонская, доцент И.Н.Лысенко, профессор Е.И.Рузова).

Экологическая проблематика присутствует в эссе и тезисах магистерских работ. студентов многих кафедр: художественной керамики и художественного стекла, промышленного дизайна, дизайна среды. Неожиданный поворот представлен в тезисах А.Д.Мордвиновой: проблема «устойчивого» дизайна в контексте разработки эко-мебели (кафедра дизайн мебели, руководители К.Н.Чубурашкин и Е.Н.Чебурашкина) и исследовании Н.Э.Акгюн, посвященного эмпатии и экологии цифрового мышления (руководитель Е.А.Лаврентьева).

В работах магистрантов кафедры художественная керамика прослеживается интерес к художественным, композиционным, творческим проблемам — эссе Е.Н.Алексенко, Д.В.Волковой, Р.Ю.Шестаевой (руководитель: Е.А.Юдина, зав. кафедрой художественной керамики). Представление новых фигур современных художников в этой области обогащает не только художников-керамистов, но и студентов других специальностей знанием современных тенденций.

Впервые в конкурсе 2020 года участвовали магистранты нового направления: «Дизайн-кураторство и экспертиза» (кафедра промышленного дизайна). Часть студентов представили описание курсовой работы — проекта презентационно-выставочного мероприятия, посвященного дизайну светильников, архитектуре и художественным произведениям, связанным с темой света. Вторая группа текстов связана с выбором и подготовкой уже выпускной квалификационной работы, также предполагающей описание уже более масштабного кураторского проекта (руководители: профессоры А.Н.Лаврентьев и Т.А.Монина, доцент Е.А.Лаврентьева).

Помимо традиционно участвующих магистрантов и бакалавров, аспирантов и дипломников, преподавателей МГХПА им. С.Г.Строганова, преподаватели и студенты других вузов и учащиеся художественных школ. В этом блоке можно выделить эссе, подготовленные магистрантом Тульского государственного университета А.Ю. Зварич.

Актуальная тематика, обобщение исторического и творческого проектного и художественного опыта, анализ современных технологий — все это в совокупности позволило сформировать полноценное научное издание.

Жюри конкурса отмечает следующие работы конкурса «Проба пера-2020» дипломами I степени:

М.Ю.Сивкова. Флорентийская мозаика как новая технология в оформления храмов и часовен в россии начала XXI века

Чжан Цзянь. Тенденции развития дизайна туристических сувениров

Е.Н.Добротворская. Живопись светом. Русская пикториальная фотография конца XIX – начала XX века

В.Ю.Стрелецкая. Экологический дизайн в архитектуре и дизайне как инструмент маркетинга

А.Д.Мордвинова. Устойчивый дизайн в формировании эко мебели

П.Д.Польшина. Роль дизайна в системе научного туризма на примере научно-образовательных маршрутов центров космических инноваций.

С.Д.Красная. Графика эпохи ар-нуво: Иван Билибин и Альфонс Муха

П.Д.Польшина. Роль дизайна в системе научного туризма на примере научно-образовательных маршрутов центров космических инноваций.

Н.А.Буканов. Интерактивный дизайн в решении городской социальной программы в примере экологического портала Москвы

А.А.Сердюк. Рудольф Кох: синтез как принцип проектирования шрифта

А.М.Величай. Рязанское деревянное зодчество как источник идентичности и культурной символики. К проблеме брендинга русских городов

Я.С.Журкина. «Умный дом» и проблемы дизайна для пожилых людей

А.Н.Филиппова. Анализ существующих строительных 3D-принтеров

Н.Э.Акгюн. Эмпатия — главный двигатель прогресса в пользовательских интерфейсах. Экология цифрового мышления

И.А.Вахромеев. Использование базовой дизайн-системы в постоянных экспозициях галерей и музеев

Д.В.Раншакова. Осмысленный свет. Концепция проекта выставочной презентации. Девиз: «Свет как скульптор»

Д.Ф.Фидарова. Цифровая печать как перспективное направление текстильной промышленности: этапы становления и развития

Г.Р.Койчиев. Концептуальный транспорт в жизни и в кино

А.Б.Ермолаев. Формирование устойчивых признаков класса «люкс» в дизайне автомобиля» (На примере эволюции стиля фирмы Mersedes Benz)

С.Е.Поздняков. Четвертое пространственное измерение как метод единовременного наблюдения трехмерного пространства в его объемности

Е.Н.Алексенко. Формообразование в художественной керамике XX–XXI веков

Ю.В.Черкасова. Сравнительный анализ творческого метода керамистов-скульпторов Ольги Скубченко и Янины Мироновой

М.М.Торицына. Математические модели на стыке направлений искусства

О.Н.Агамирова. Прогулка по старому Вильнюсу. К 145 летию со дня рождения Мстислава Валериановича Добужинского

Е.В.Василенко, П.Г. Василенко. Современное художественное стекло и его использование в современном интерьере

А.А.Лунина. Дихроическое стекло и его особенности

И.И.Шедько. Эссе «Видеоигра APE OUT как проявление живописи действия»

О.Г.Розет. Тайат — творчество длиною в жизнь. Художник, скульптор, дизайнер Эрнесто Михаэлис (1893–1959)

Е.Г.Миронова. Эссе по выставке «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина»

Дипломами II степени отмечены:

Е.Д.Мокроус. Влияние планировочной структуры на образное решение музейных экспозиций

А.М.Максимова. Проектирование интерьеров кризисных центров социальной реинтеграции

М.Э.Фазлулина. Венская мебель в XXI веке

А.А.Рузиева. Принципы средового проектирования в системе промышленного туризма моногородов России (на примере г. Усть-Катав)

А.В.Крецу. Система проектных приемов в эко-ревитализации среды малых городов России (на примере г. Подольска, Московская область)

А.В.Шепетина. Медиа дизайн в технологии утопий. Проектно-прогностическое исследование

Е.В.Мордашева. Район Ивановской горки в Москве. Адресная разработка информационного ресурса

М.Барбоза. Экомониторинг в России. Дизайн оборудования ключевого метода улучшения экологической обстановки

Н.О.Найденов. Научная фантастика в контексте современных тенденций цифрового искусства и дизайна

А.Н.Тимофеева. Проект семейного уличного фестиваля Света в Лужниках. От поиска метафор до реализации

М.М.Курнева. Реставрация Домов-коммун архитектора Моисея Гинзбурга

А.Р.Петренко. Традиционный японский костюм и разработка капсульной коллекции женской одежды с использованием анималистических мотивов

С.И.Курносова. Элегантная итальянская фантазия. История марки (бренда) Alfa Romeo

В.И.Пименова. Художественно-пластические особенности родстера Bugatti type 55 в контексте художественной культуры 1930-х годов

А.Д.Лапаева. Дизайн общественных средств транспорта для безбарьерной среды

И.М.Грачева. Анализ творчества Игоря Чолария в контексте традиции и самобытности в современном изобразительном искусстве

Д.В.Волкова. Керамика как элемент архитектурно-паркового ансамбля

М.А.Воробьева. Абстрактный экспрессионизм и дзен-эстетика в керамических произведениях Питера Вулкоса (1924–2002) и Шозо Мичикава (р. 1953)

О.Р.Елсакова. Современный фарфоровый сервиз. Веджвуд. Англия

А. Д.Дуброва. Ювелирный дизайн в контексте кинетического искусства

Е.Б.Петракова. Систематизация технологий художественной обработки металлов для реализации объектов в городской среде

Ю.А.Букреева. Изобразительные возможности деколи в современном художественном стеклоделии

Е.В.Василенко, П.Г.Василенко. Дизайн Тапио Виркkала

А.В.Ковальская. Ассамбляж Йозефа Альберса, как пример зарождения нового взгляда на искусство и экологию материалов

И.А.Иванова. Описание и анализ произведения архитектуры. Храм Симеона Столпника на Поварской улице в Москве

Е.Е.Макарова. Дизайн пользовательского опыта в мотоциклетном дизайне

А.Ю.Зварич. Дизайн сувенирной продукции как способ отражения городской среды на примере проекта, посвященного 500-летию Тульского кремля

М.Г.Степанова. Биография и творчество Ивана и Алексея Зубовых

Проводя конкурс научно-исследовательских работ, МГХПА им. С.Г.Строганова преследует несколько целей. Во-первых, привлечение учащихся к научной работе, приобщение к различным форматам научных текстов. Во-вторых, превращение научно-исследовательской работы в поисковый проект, освоение оригинальных областей и технологий художественного творчества. В-третьих — предоставление возможности опубликовать свои первые исследовательские работы, научить формулировать и осознавать новизну исследовательских текстов.

А.Н.Лаврентьев

проректор МГХПА им. С.Г.Строганова по научной и международной работе, профессор, доктор искусствоведения

Ф.И.Рагимов

доктор экономических наук, профессор, проректор МГХПА им. С.Г.Строганова по развитию социальной инфраструктуры и молодёжной политике

А.В.Сазиков

Зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г.Строганова, кандидат искусствоведения

дипломные работы: магистратура бакалавриат (МГХПА им. С.Г.Строганова)

Живопись светом. Русская пикториальная фотография конца XIX – начала XX века

автор Е.Н. Добротворская, дипломная работа, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: О.В. Муромцева, к. истор. наук, доцент

Такое явление как пикториальная фотография возникло в Европе в 1880-х годах XIX века и просуществовало вплоть до 1930-х годов. Свое название фотографическое направление получило из-за близости с живописной техникой — «pictorial» от английского «живописный». Фотографы, устав от документального копирования действительности, стали разрабатывать различные технические ходы, которые бы сгладили навязчивую достоверность регистрирующий фотографии и приблизили их работы к живописи. В своих художественных исканиях пикториалисты обращались на ранних этапах к живописи прерафаэлитов и натуралистов в Европе и реалистов в России. Во время расцвета фотографического направления художественные воззрения были обращены к живописи импрессионизма, символизма и модерна — в это время складывается каноничный фотографический образ пикториализма, ориентированный на мягкофокусный кадр. Поздний пикториализм связан с русскими фотохудожниками и попытками внедрения привычной художественной манеры в изменившуюся художественно-политическую действительность.

Главной идеей, заложенной в основу воспроизведения импрессионистического отпечатка, было максимальное его приближение к живописи посредством отказа от фокусировки на объекте, возможных рукотворных манипуляций на негативе, а также использования различных «благородных техник» печати, которые помогали пикториалистам поддерживать художественный статус фотографии. Пикториализм сыграл важную роль в осознании фотографии как неотъемлемой части искусства.

Русский пикториализм представлен такими именами как Алексей Мазурин, Николай Петров, Сергей Лобовиков, Сергей Саврасов, Анатолий Трапани, Борис Елисеев, Мирон Шерлинг, Александр Гринберг, Юрий Еремин, Леонид Шокин, Николай Свищов-Паола, Николай Андреев, Сергей Иванов-Аллилуев, Эмиль Бендель, Петр Клепиков, Василий Улитин.

Пикториальное движение в России своими корнями уходит к традициям европейских мастеров. Русские светописцы (именно так именовали пикториалистов в России) открыли для себя живописную фотографию через зарубежные журналы и фотографические выставки. Несмотря на свой обособленный характер, русские пикториалисты были приняты на международной арене, получали призы и медали на выставках фотографии.

Историография. Первые труды, посвященные художественной фотографии, стали появляться во второй половине XIX века. Чаще всего их авторами становятся сами фотографы. Так, французские пикториалисты Р. Демаши и К. Пюйо в своем совместном труде раскрывают разнообразие художественно-фотографических техник, а также формулирует концепцию пикториальной фотографии [1].

Русскому пикториализму посвящено не так много научных трудов. В советское время о художественной фотографии писал С. А. Морозов. Но ввиду политической цензуры, творчество отечественных пикториалистов, большинство фотографий которых не вписывались в рамки советской идеологии, показано крайне избирательно [2].

Современными исследователями русский пикториализм чаще всего рассматривается в контексте общей истории фотографии, как неотъемлемая ее часть. Важный вклад в изучение русской художественной фотографии внес В. Т. Стигнеев. В своих монографиях «Век фотографии. 1894-1994» [3] и «От пикториализма к фоторепортажу» [4] автор дает возможность увидеть полную историю отечественной фотографии. Рассматривая пикториалистическое направление, автор останавливает свое внимание на критике, а также на судьбе и манере каждого фотографа.

Наиболее обстоятельно история русского пикториализма рассмотрена в труде Артема Логинова «Искусство реальности. Фотография XIX-XX веков» [5]. Автор подробно разбирает фотографические выставки первого десятилетия XX века, повлиявшие на ход развития русской светописи.

Несмотря на то, что в вышеперечисленных трудах отдельные главы посвящены пикториализму, как явлению в истории отечественно фотографии, в данном исследовании впервые выявлены и установлены связи отечественного пикториализма конца XIX — начала XX века с различными жанрами изобразительного искусства Серебряного века и иными художественными течениями.

Из истории фотографии. От визитных карточек до фотоискусства

Создание первых фотографий требовало от фотографа большого умения, точности расчетов и знания технических процессов. Как правило, первыми фотографами были химики и изобретатели. Также свои труды подкрепляли фотоизображениями географы, археологи, этнографы, историки

искусства, инженеры по разведке месторождений полезных ископаемых и путей сообщения.

Параллельно с взаимодействием фотографии и науки, происходило ее внедрение в общество, ее коммерциализация. С началом использования печати на картоне, в Европе появляются «Carte-de-Visite» или визитные карточки. На десятилетие, с 1854 по 1866 год, их тиражирование захватило все общественное внимание и значительно повлияло на ценность фотографии как таковой. Пиком удешевления и распространения повсеместно фотографии становится 1888 год. Американский предприниматель Джордж Истмен придумывает процесс, упрощающий изготовление фотоизображений. Дорабатывая разработку 1880 года — выпуск уже готовых «сухих» пластин, покрытых желатином, которые освобождали фотографов от изготовления светочувствительных собственных пластин, он придумывает камеру «Кодак» (Kodak). В компания использовала слоган: «Нажмите на кнопку, а мы сделаем за вас все остальное» [6].

Развитие фотографии, пройдя путь от различных экспериментов, применения в научной деятельности, коммерциализации и массового увлечения, во второй половине XIX века постепенно изменило направление, обратившись в сторону своего творческого начала. Фотография все больше начала обретать ценность сама по себе и раскрываться с эстетической стороны. Фотографы, начали вносить в свои фотографические произведения художественную манеру, визуально и технически приближая изображения к произведениям живописи и графики. В Европе и Америке такое явление в фотоискусстве обрело особый термин — пикториализм (pictorial — изобразительный, живописный). Сам термин и его эстетические концепции разработал английский фотограф Генри Пич Робинсон в своем труде «Живописный эффект в фотографии» 1869 года [7]. Призывая фотографов использовать все возможные методы самовыражения, он писал: «художник, желающий производить картины с помощью фотографического аппарата, подчиняется тем же законам, как и художник, пользующийся красками и карандашом» [8]. На начальном этапе пикториализм был ориентирован на труд Джона Рёскина о прерафаэлитах [9]. Робинсон полагал, что фотография должна быть средством художественного самовыражения и призывал фотографов использовать те же методы что и художники Возрождения [10].

Любители пикториальной фотографии оказались в роли бунтарей, отказывающихся от планомерного развития фотодела, вместо этого они использовали давно забытые способы печати, разрабатывали технологии, дающие широкую возможность обработки получившихся изображений. Во избежание излишней достоверности изображения, для наделения его художественным началом, пикториалисты использовали объективы типа

монокль, а при печати, воплощая творческий замысел, применяли различные «благородные техники», такие как серебряножелатиновая печать, бромойль, гуммиарабик, озобром, фотоофорт, иногда дополняя их воздействием ручной обработки негатива, либо самого отпечатка, в виде процарапывания, нанесения пигментов, смазывания заднего фона кистью.

Используя не фотографический, а живописный принцип воспроизведения, фотохудожники брали за основу своих работ картины натуралистов, импрессионистов и символистов. В результате стилистического синтеза получались изображения, наполненные светом, воздухом и глубоким смыслом [11].

В России фотограф как фотохудожник начинает восприниматься лишь к концу XIX века. Только зарубежный «pictorialism» российские светописцы долгое время называли «художественная фотография» или «светопись», в то время как в Европе и Америке, во избежание недопонимания со стороны художников, фотографы, для обозначения своей деятельности, опасались ассоциировать себя с художниками [12]. В 1895 году на одном из первых заседаний Русского Фотографического Общества было принято решение приблизить художественную фотографию к эффектам живописи импрессионистов. Это связано с распространенным мнением о том, что фотографический объектив с его резкостью, углом зрения, соответствует параметрам человеческого зрения, фокусирующимся на одном объекте. Поэтому приверженцы пикториалистической фотографии предлагали отказаться от чрезмерной резкости изображения [13].

Художественные направления через призму фотообъектива

Пикториализм, который возник как реакция на повсеместное упрощение фотографической технологии для широкого круга практиков, стал первым направлением, связавшим живописные формы с фотографическими. Фотохудожник мог ориентироваться на различные направления в живописи, в зависимости от своих предпочтений и общей художественной насмотренности. То, что фотохудожник видел на живописных полотнах, он стремился отобразить на своих фоторабoтах, заменяя краски светом.

За идейную основу русского пикториализма была взята живопись зарубежных импрессионистов. С началом XX века на отечественных фотографов-пикториалистов начали оказывать влияния символизм и бурно развивающийся в 1910-е годы авангард. Кроме того, в российской пикториальной фотографии активизирован сюжет — это связано с сильными традициями русской школы живописи передвижничества.

Интересно отметить, что на фотографиях пикториалистов можно видеть не только похожую модель импрессионистического изображения, где выявлены лишь очертания фотографируемых объектов, но и те же моти-

вы, которые брали во внимание художники импрессионисты. Так, по композиции и передаче световоздушной среды схожи картины с многократно повторяющимся арочным мостом Ватерлоо Клода Моне и фотографический пейзаж с мостом в Вероне Юрия Еремина 1907 года. Фотограф также стремиться в своей работе передать свет и тени, отражающиеся падающие и на водяную рябь от круглых арочных проемов. Словно импрессионист Еремин наслаждается светом и пытается зафиксировать его преломления используя крупнозерновую бумагу, которая создает живописный эффект. В 1907 году фотохудожник получил золотую медаль на международной выставке пикториальной фотографии в Ницце. Возможно, именно в этот год, путешествуя по Франции, ему довелось увидеть картины, созданные в импрессионистической манере.

Помимо импрессионистов, на художественную фотографию повлияла Первая русская революция. После 1905 года фотохудожники в своих работах начали погружаться в символистские настроения, выразив этим уход от измененного мира. Стали появляться фотографии, отражающие зыбкую реальность, переданную через собственный опыт и мироощущения. Все в той же импрессионистической манере фотохудожники обращались к тайне символа, выраженного через пейзажи, городские и деревенские виды и духовную сущность образа, передаваемую через портрет. Фотографии русских пикториалистов стали обретать вид сна или видения, чаще всего связанных с Россией, с ее сложнопроходимыми снежными покровами, силуэтами повозок и видами города, изображенными словно мираж.

Первыми, кто отразил городскую среду, а именно Санкт-Петербург, в бесчеловечной гримасе современного города были «мирискусники». Так, в 1902-1903 годах Мстислав Добужинский создал серию графических открыток, посвященных Петербургу, вместе с ним к образам города обратились Лансере и Остроумова-Лебедева, а следом за художниками символичные настроения, навеянные каменным одиночеством, повторили в своих фоторабботах пикториалисты. Так, глядя на фотографию Бориса Елисеева «Петербург» 1912 года, можно увидеть два мира, разделенных линией электропередач. Уходящий в прошлое мир выступает на переднем плане — он тихий и привычный, со старым укладом, запряженными повозками, непроходимыми снегами, второй — новый мир, словно мираж, виднеющийся на горизонте, представлен в виде незнакомой урбанистической реальности, которая скоро наступит и сменит коренной уклад жизни.

Центром притяжения для художников-символистов в самом начале XX века, до 1904 года, был журнал «Мир искусства». Главное для «мирискусников» была концентрация вокруг эстетики. Их живопись и графика преисполнены утонченной красоты, без какого-либо социального или идеологического контекста. Они словно бы отказывались замечать тревожные настроения рубежа веков. В этом им помогли уход в прошлое и театр. Схожее отношение к искусству можно заметить у пикториалистов. Фотографическая серия, посвященная театральным образам Федора Шаляпина была выполнена Мироном Шерлингом в 1913 году. Один из образов был посвящен Дон Кихоту, характер которого, погруженный в иллюзии и непримиримый с реальностью, импонировал символистам и, подхватившим их настроения пикториалистам. В 1909 году Шаляпин был приглашен исполнить партию Дон Кихота в театре-казино в Монако. Согласившись, певец перечитывал роман, изучал характер героя и обратился к Александру Бенуа, как к знатоку эпохи, с просьбой нарисовать костюм главного героя и его характерные черты. Позже, созданный образ «Рыцаря Печального Образа» запечатлел Шерлинг, используя фотоипрессионизм.

Если погружаться дальше в неопределенные, смутные образы, характерные для портретов символистов, то безусловно стоит остановиться на первом значительном проявлении русского символизма — картине «Демон сидящий» Михаила Врубеля 1890 года и на ее дальнейшем фотографическом воплощении Николая Свищова-Паолы 1920-х годов. Художник создает образ демона, созвучный с духовными исканиями, надвигающейся эпохи перемен. Положение головы дано в профиль, также, как и на фотографическом повторении, но и там и там можно видеть притягательный, но обеспокоенный, напряженный взгляд вечно мятущегося духа.

Кроме театра, пикториалистов и символистов сближало общее переживание, возникшее в начале XX века гибели усадебного мира, на смену которому пришло городское начало. Так, в 1905 году Сергей Дягилев, на организованной им художественной выставке русских портретов, которая имела колоссальный успех, произнес речь, подводившую итог уходящей эпохе с ее некогда великолепными дворцами. Усадебные руины часто можно встретить на пикториалистических фотоизображениях. Фотографирование памятников былой эпохи, стало одним из многочисленных камней преткновения на пути пикториалистов — именно такие фотографии, символизирующие грусть об ушедшей навсегда культуре, повлекли за собой осуждение фотохудожников большевиками. Если Борисов-Мусатов в начале XX века начал запечатлевать ускользающую усадебную культуру, используя акварель, то те же печальные символистские образы, где-то уже в руинированном состоянии после крестьянских разгромов, можно видеть в работах Еремина, Свищова-Паолы, Клепикова. Усадебная гармония архитектурных форм, в виде белоснежного колонного ряда, накрытого треугольным фронтоном, идеально вписывающаяся в окружающий природный ландшафт и трактованная словно мираж или сон — такой образ уходящей эпо-

хи отразили в своих схожих работах Виктор Борисов-Мусатов в своей живописи «Отблеск заката» 1904 года и Петр Клепиков, фотографируя Марфино в 1925 году.

Художники символистского круга, как и пикториалисты, с охотой обращались к крымской тематике. Южные дали являлись в определенном смысле связующим звеном между Серебряным и Золотым веком русской истории. Крымский цикл элегий Пушкина повлиял на поэтов-символистов, а как следствие на весь художественный мир. Вдохновляясь поэзией, художники на протяжение долго времени обращались к южным пейзажам Тавриды. Так, на картинах символистов Крым представлен залитыми жарким солнцем улочками, мерцающей рябью морского побережья, горными пейзажами, бесчисленными рядами сосен и кипарисов. В 1920-х годах в крымскую экспедицию отправились пикториалисты и показали жизнь на полуострове в той же стилистике что и художники символистского круга.

Интерес к фиксации действия, движения характерен для художников — живописцев и фотографов первой четверти XX века. Больше всего их прельщало обращение в своем творчестве к отражению ритмичных и выразительных телодвижений, раскрывающихся в танце. Возможно, фотографы-пикториалисты — Ю. Еремин, А. Гинберг, Н. Свищов-Паола, С. Иванов-Аллилуев, участвующие в 1920-х годах в проекте по изучению движения, вдохновлялись образами с рисунков художников-символистов, создаваемых для разработки костюмов, афиш и мезансцен к «Русским сезонам» С. Дягилева. Эскизы к постановкам Бакста, Бенуа, Сомова всегда даны в движении модернистского, экспрессионистического танца. В пикториалистических фотографиях 20-х годов угадываются те же образы, обуреваемые энергией телодвижения. Кроме того, изображение движения в танце характерно и для художников-импрессионистов — Дега и его танцовщицы, Тулуз-Лотрек и жанровые сценки из жизни кабаре, которые нашли свое отражение в художественных фотографиях пикториалистов. Фотохудожники могли видеть и работу Матисса «Танец», написанную в 1910 году и выставленную, перед отправкой в Россию, в Гран-Пале, что вызвало в то время возмущение со стороны публики. Но в 1928 году, для последней выставки ГАХН «Искусство движения», Александр Гринберг создал «Этюд движения» по своей композиции схожей с картиной непонятого в свое время французского живописца.

Расцвет творчества русских фотографов-пикториалистов выпал на непростое время непрерывного изменения политических настроений в стране. Несмотря на то, что бескомпромиссные идеологические преобразования заставили многих художественных деятелей повернуться лицом к новой эстетике социалистического реализма, пикториалисты в своем взгляде на

фотоискусство оставались апологетами старого дореволюционного уклада. Ориентируясь прежде всего на общечеловеческие ценности, близкие по духу художественные стили и живописную эстетику символа, фотохудожники не спешили приветствовать в своих работах советские лозунги.

Русские фотохудожники были погружены в мир пикториального воплощения. Они оставались верны своей живописной манере, несмотря на непрекращающуюся критику, направленную в их сторону. Возможно, именно «несогласные» с фотографиями «не в фокусе», повлияли на развитие живописного направления — чем больше фотохудожников «загоняли» сперва в академические, затем в идеологические рамки, тем больше они стремились расширять границы своего творчества, постигая новые приемы и совершенствуя технику исполнения.

Примечания:

1. Demachy R., Puyo C. Procédés d'art en photographie. — Paris: Photo-Club de Paris, 1906.
2. Морозов С. Русская художественная фотография. — М.,1961.
3. Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994. Очерки истории отечественной фотографии. — М., 2005.
4. Стигнеев В.Т. От пикториализма — к фоторепортажу, очерки истории отечественной фотографии 1900–1950 гг. — М., 2013.
5. Логинов А. Искусство реальности: фотография рубежа XIX–XX вв. — М., 2016.
6. Хэкинг Д. Фотография Всемирная история. С. 101.
7. Robinson H. P. Pictorial Effect in Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers. London, 1869.
8. Хорошилов П.В. Пикториальная фотография в России: 1890–1920-е годы. — М., 2002. С. 10.
9. John Ruskin. Pre-Raphaelitism. Chicago, 1851.
10. Хорошилов П.В. Указ. соч. С. 10.
11. Морозов С. Указ. соч. С. 12.
12. Стигнеев В.Т. От пикториализма — к фоторепортажу, очерки истории отечественной фотографии 1900–1950 гг. С. 8.
13. Хорошилов П.В. Логинов. А.В Пикториальная фотография в России: 1890–1920-е годы. М., 2002. С. 16.

Список литературы:

1. Бархатова Е. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. — СПб.: Альянс: Лики России, 2009.
2. Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики. — М.: Искусство, 1977.

3. Левашов В. Лекции по истории фотографии. — М.: Тримедиа Контент, 2012.
4. Логинов А. Искусство реальности: фотография рубежа XIX–XX вв. — М.: PhotoHelpers, 2016.
5. Логинов. А. Шедевры фотографии из частных собраний. Русская фотография 1849–1918. — М.: Пунктум, 2004.
6. Морозов С. А. Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии 1839–1917. — М.: Искусство, 1961.
7. Морозов С. А. Первые русские фотографы-художники. — М.: Госкиноиздат, 1952.
8. Петров. Н. Может ли фотография служить методом искусства? // Вестник фотографии № 7. — М., 1917.
9. Поллак П. Из истории фотографии. — М.: Планета, 1983.
10. Попов А.П. Из истории российской фотографии. — М.: Издательство Московского Университет, 2010.
11. Свиблова О. Мисланди Е. Тихое сопротивление. Русская пикториальная фотография 1900–1930-х. Каталог. — М.: ГУК г. Москвы «Мультимедийный комплекс актуальных искусств», 2007.
12. Стигнеев В.Т. От пикториализма — к фоторепортажу, очерки истории отечественной фотографии 1900–1950 гг. М.: Арт Бридж, 2013.
13. Хорошилов П.В. Логинов. А.В Пикториальная фотография в России: 1890–1920-е годы. — М.: Арт-Родник, 2002.
14. Хэкинг Д. Фотография Всемирная история. — М.: Магма, 2017.
15. Чмырева.И.Ю. Очерки по истории российской фотографии. — М.: Индрик, 2016.
16. Demachy R., Puyo C. Procédés d'art en photographie. — Paris: Photo-Club de Paris, 1906.
17. Robinson H. P. Pictorial Effect in Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers. — London: Piper & Carter, 1869.

аспирантура (МГХПА им. С.Г.Строганова)

Флорентийская мозаика как новая технология в оформления храмов и часовен в России начала XXI века

автор: **М.Ю. Сивкова, аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова,**
кафедра «Монументально-декоративная живопись»
руководитель: А.Ю. Агафонова, к. иск, профессор

Статья посвящена исследованию использования технологии флорентийской мозаики в произведениях монументального искусства, выполненных для храмов, соборов и часовен в России с 2000 по 2020 годы в Москве, Ростове, Краснодаре и Краснодарском крае, Алтайском крае. Рассматриваются причины, повлиявшие на становление и изменение форм использования данного типа мозаики в храмовой архитектуре. В статье указываются основные крупные памятники церковной архитектуры первых десятилетий XXI века, где флорентийская мозаика встроена в интерьер и экстерьер.

Восстановление разрушенных христианских святынь и передача их духовенству на территории РСФСР началось около 1980 года, накануне масштабного празднования тысячелетия крещения Руси в 1988 году [1]. Около 1987 года на территории СССР начинают строиться новые храмы. С конца 1990х годов в России происходит процесс адаптации достижений в использования флорентийской мозаики в монументальном искусстве СССР для нужд храмовой архитектуры. 2000е годы — время активного строительства и украшения православных храмов. Экономический рост, щедрое государственное и частное финансирование способствовали использованию и широкому распространению дорогостоящих техник в оформлении часовен и храмов таких как: резьба по дереву, эмали, художественная керамика, маркетри, римская и флорентийская мозаики.

«Флорентийская мозаика — это разновидность пластинчатой мозаики, при которой из шлифованных пластинок камня монтируется конкретный рисунок, изображение. При этом пластинки могут покрывать всю поверхность украшаемого предмета, или рисунок выкладывается (инкрустируется) на фоне камня. Пластинки должны быть тщательно подогнаны друг к другу без видимого невооруженным глазом «шва» (место стыковки пластин). Каменные пластинки могут быть любой геометрической формы, но должны быть расположены в одной плоскости. Художественный эффект флорентийской мозаики основан на идеальном подборе оттенков камней с использованием их естественного рисунка» [2].

19 августа 2000 года восстановленный Храм Христа Спасителя был открыт для посещения. «В зале церковных Соборов располагается крупное произведение флорентийской мозаики площадью 800 кв.м. Сюжеты “Сошествие Святого духа на апостолов”, “Град небесный”, “Град земной”, автор данного произведения — художник Борис Неклюдов» [3]. В годы СССР под руководством Бориса Павловича было создано большое количество монументальных произведений. Из его произведений в технике флорентийской мозаики наиболее известны: флорентийские мозаики и маркетри театра «Сатирикон» (уничтожены в ходе реконструкции театра), флорентийские мозаики и витражи в ДК совхоза Московский (1988 г.), флорентийская мозаика и витраж в Управлении московского метрополитена (1990 г.) [4]. На крупный объект приглашаются те же художники и мастера-исполнители, которые делали крупные объекты для страны Советов, использовавшие пластические приёмы, типичные для московской школы монументальной живописи: гигантизм фигур, резкая светотень, композиционные обрезы, четкий контур рисунка. Работать по иконографической схеме непривычно для художника: сюжет, традиционно развернутый по горизонтали вокруг люнета, зажимается внутри арки, архитектурное оформление срезает спины крайних апостолов слева и справа, как в станковом произведении (в старообрядческих иконах встречаются изображения этого сюжета жизни Христа, где композиция вертикальна).

В конце 1990–2000-е годы происходили изменения в кругу художников, занимавшихся монументальным искусством: крупные мастера СССР постепенно уходили с художественной сцены в силу возраста (в 2000-м году Неклюдову было более 60 лет. Замков умер в 1998), комбинат монументального искусства СССР (который контролировал распределение крупных заказов) перестал функционировать в 1990-м, многие художники-монументалисты не смогли самостоятельно искать и выполнять заказы; также некоторые мастера-исполнители в отошли от дел по причине несоответствия своих эстетических принципов тому, что делалось на заказ в технике флорентийской мозаики начиная с 1990х. Например, художник Алексей Загорский (род. 1953 г.) [1], принимавший участие создании мозаик путевых стен станции метро Чеховская, а также мозаик Пушкинской площади над подземными переходами (1997), отказался участвовать в создании флорентийских мозаики для зала церковных Соборов Храма Христа Спасителя. Начиная с 2000-х, он посвятил себя созданию мозаичных икон в этой технике в соавторстве с И. Клиновой, выполнив ряд храмовых произведений в тех-

нике римской мозаики. «Не удалось примирить церковь и флорентийку» — так объясняет мастер своё решение [2].

В 1995–2000е годы открывается большое количество мастерских, где изготавливаются произведения в технике флорентийской мозаики. Создание картин или интерьерных вставок, каминов с пейзажными, анималистическими и флоральными мотивами — задача более простая, по сравнению с изготовлением икон, не требующая от мастера художественного вкуса и образования, поскольку для картин легче подбирать палитру, можно даже работать исключительно по уже готовым образцам [3]. В 2000-х годах мастера, имевшие навыки работы с камнем, но без базовой академической подготовки и практики работы в бригадах ведущих монументалистов, создают произведения, соответствовавшие пожеланиям заказчиков, но более примитивные в художественном отношении, чем флорентийская мозаика советской эпохи.

Храмовая архитектура православной церкви не знает большого разнообразия стилей. В конструкции протестантских и католических храмов XX века получили применение достижения архитектуры минимализма, конструктивизма, арт-нуво, а в их украшении — приёмы модернистских течений в живописи. Яркий пример этого явления Церковь Вознесения Блаженной Девы Марии монастыря Рама-Шчит на Балканах [4], восстановленная и оформленная в 1960-х. Для интерьера и экстерьера православных храмов XX–XXI века характерны воспроизведение и компиляции форм храмовой архитектуры прошлого: византийских храмов, Софийских соборов Киевской Руси, форм Новгород-Псковской и Владимиро-суздальской архитектуры, Шатрового зодчества XVII века, нарышкинского барокко, барочных форм начала XVIII века, классицизма сер XVII – нач. XIX века, деревянного зодчества, неорусского стиля конца XIX – нач. XX века. Расположение живописи в современном православном храме и её стилевые особенности регламентирует духовенство, запрещая использовать иные композиционные схемы и стили, кроме как использовавшиеся в искусстве прошлого. Потому достижения XX века в использования флорентийской мозаики в плане организации пространства, было невозможно применить в полной мере в храмовой архитектуре.

В начале 2000-х годов на территории России еще не существовало примеров, как встроить флорентийскую мозаику в архитектуру храма. Мозаичные украшения на фасадах большинства соборов были демонтированы, росписи счищены или закрашены в советскую эпоху. Экономические трудности начала 2000-х также не способствовали развитию искусства.

Процесс появления флорентийской мозаики в культовых сооружениях начинался с икон из камня, предназначенных для интерьера храмов,

поскольку такая икона требовала меньше времени и материала, чем произведение монументального искусства. Руководители мастерской «Флорентийская мозаика» [5] в Краснодаре Николай Мгебришвилли и Михаил Михович рассказывают, что их деятельность началась с дарения таких икон священнослужителям в начале 2000х годов [3].



Рис. 1. Мозаики церкви Казанской иконы Божией Матери на Калужской площади в Москве.

Одной из неудачных попыток синтеза архитектуры и флорентийской мозаики начала 2000х являются медальоны с изображением Владимирской иконы богоматери с младенцем и архангелов Михаила и Гавриила на фасаде Церкви Казанской иконы Божией Матери на Калужской площади в Москве [6]. Слишком маленькие фигуры по отношению к крупным выступам архитектуры храма (при малой площади медальона, изображение креста или хризмы смотрелось бы лучше), палитра камня для мозаики не выстроена по тону, хитон младенца сливается с фоном, при рассмотрении издалека взгляд считывает лишь бордовый мафорий Богоматери, бросается в глаза контраст тёмных зрачков и бровей со светлым в ликах — оттенки мрамора сливаются, создавая светлый плоский фон для черных дуг бровей и зрачков, поскольку тонкие тональные градации камня, в мозаиках, установленных на высоте 7 метров, почти не различимы для смотрящих, то лики становятся подобны детским рисункам с точками, обозначающими бровь и глаз. [Рис. 1]. К сожалению, авторы этих мозаик неизвестны, поскольку в литературе и интернет — ресурсах, отсутствует информация об этом памятнике, а служащие храма не владеют информацией. На сегодняшний день нет возможности установить, что именно побудило художников выполнить мозаику в таком ключе: отсутствие навыков, нехватка материалов или времени, или же это результат изменения камня под воздействием агрессивной кислотной среды на протяжении двух десятков лет в центре Москвы (прим. 1).

К выдающимся памятникам монументального искусства 2000-х, выполненных для православных храмов, относятся произведения мастерской «Флорентийская мозаика», базирующейся в Краснодарском крае. [5] Основатель мастерской Александр Иванович Черепанов и его друзья мастера-исполнители, Николай Мгебришвили и Михаил Михович закончили Краснодарское училище, но получили навыки работы с художественной работы

по камню от сына известного художника Геворка Шахбазяна (прим. 2), а навыки обработки камня от Александра Черепанова, который в те годы занимался облицовкой каминов. «То, чем занимаются Черепанов и два его друга-мастера, Николай Мгебрешвили и Михаил Михович, — стиль commesso (с итал. «состыкованный»): тщательно, без швов, подогнанные в картину пластинки камня. — Пятимиллиметровые плашки собираем по эскизу в модули, а модули — в панно любого размера: работа мелкая, кропотливая, искусная — технология видна лишь при ближайшем рассмотрении, — добавляет Черепанов» [5]. Изначально мастерская (как и многие мастерские тех лет) делала заказы для оформления частных домов, в 2002–2003 гг. стали заниматься исключительно мозаичными монументальными произведениями для церкви. К произведениям 2000-х годов, выполненных данной мастерской, относятся [7]: Икона Божьей Матери Покрова (Свято–Покровский храм ст. Елизаветинская), 2002; Екатерина великомученица (Кафедральный Собор гор. Краснодара); 2002, Сергий Радонежский преподобный для храма преподобного Сергия Радонежского в Усть-Лабинске, 2007; Сергий Радонежский преподобный (Причтовый дом. Майкоп) — медальон в технике флорентийской мозаики, нимб выполнен из стекла с нанесением люстра, 2008; Спаситель (Вседержитель) — Храм Воскресения Христова. Майкоп) 2009, ростовая фигура выполнена в технике флорентийской мозаики, фон — люстр; Николай Чудотворец святой надвратная икона (Свято-Никольский храм. Выселки); фасад Свято-Вознесенского храма в Приморско-Ахтарске украшают прямоугольные орнаментальные вставки, по центру — Спас Нерукотворный, ниже на фасаде по центру ростовая фигура Богоматери с младенцем, по бокам архангелы Гавриил и Михаил, закомпанованные в круг, над входом в храм, в окружении художественной ковки находится икона в круге «Пантелеймон-Целитель», 2008.

Произведения мастерской «Флорентийская мозаика» не имеют новшеств в плане иконографии, поскольку в процессе эскизирования за основу берутся уже существующие иконы [3]. Дороговизна оборудования, расходных материалов, требования к подготовке мастеров, не позволили широко распространиться этой технике украшения храмов в первое десятилетие XXI века (прим. 3).

В 2010-х годах появляются флорентийские мозаики для храмов, выполненные в других мастерских.

Пережив трудные времена, Колыванский камнерезный завод им. И.И. Ползунова восстанавливает свою деятельность по изготовлению художественных панно из пластин камня. В 2010–2011 годах мастера Колыванского камнерезного завода изготавливают два мозаичных панно для западного фасада (изображения архангелов Гавриила и Михаила) и одно для



Рис. 2. Изображения архангелов Гавриила и Михаила для Знаменской церкви Курьинского района Алтайского края



Рис. 3. Горнее место и жертвенник для интерьера Знаменской церкви Курьинского района Алтайского края

апсидной части [Рис. 2], а также престол, горнее место и жертвенник для интерьера Знаменской церкви Курьинского района Алтайского края (строительство которой началось в 2000году), церковь известна как место крещения Михаила Калашникова [8]. На жертвеннике изображена сцена Тайной Вечери, пластический язык которой максимально живописен, яркие контрасты в ликах, складках и бородах, в некоторых местах разрушают форму, но издалека композиция смотрится цельным пятном, уравновешивая контраст ярких прожилок на малахитовых пластинах по бокам [Рис. 3]. Больший акцент на светотень в ликах и складках, резкие цветовые и тоновые контрасты напоминают цветовую гамму мозаик 1980-х А. Биттера для санатория «Обь».

В 2010-х в Краснодарском крае начинает функционировать проект «Мастерская флорентийской мозаики», руководитель которой Киприан Шахбазян, работая со своим напарником Алексеем Подкопаевым и сыном Артуром, также создают флорентийские мозаики для храмов [9]. Работы мастеров этого объединения схожи по стилистике с произведениями мастерской «Флорентийская мозаика», поскольку навыки работы с камнем и общее художественное образование они получали в одних и тех же местах. Их наиболее значимые произведения 2010х годов: Деисус (Центральная мозаика), «Троица», надвратная икона «Спас во славе» на фасаде храма в честь иконы Божией Матери «Всецарица» в Краснодаре, 2013. Для создания золотого фона используется стекло с нанесением люстра.

В 2016 году они выполняют мозаики: для колокольни Монастыря святого Иоанна Златоуста, Каманы, Абхазия. Святой Спиридон Тримифунтский, Спас во Славе Храм во имя свт. Спиридона Тримифунтского, станицы Северская, Краснодарский край.

2010-е годы — это время активной творческой деятельности мастерской «Флорентийская мозаика» [5]. Комплексное решение храма во имя иконы Божьей Матери в селе Хрипуново (2012) состоит из множества мозаичных панно. Основные элементы (фигуры) выполнены в технике флорентийской мозаики, а для фона используется стекло с нанесение люстра, из-за различия в толщине стекла и пластин камня, получается своеобразный рельеф. Над входом в храм находятся 3 медальона: поясная икона Богоматери Знамение по центру и по бокам два креста с хризмой в круге, ниже которых расположены ростовые изображения отче Серафима (слева от входа) и княгини Ольги (справа от входа). Во фронтоне храма размещен образ Спаса Нерукотворного — лик и крест выполнены из камня, а фон золотой, убрус выполнен из литьевого искусственного камня — блестящий образец сочетания флорентийской мозаики с рельефом. По правой стороне храма расположены круглые иконы 6 дивеевских святых жен, по левой стороне — архангелы. Изображения равноапостольных имп. Константина и Елены, апостола Иакова компонуются в круге и помещены в простенки между окнами на апсиде и северной и южной стороне храма. Икона Божией Матери «Знамение» (2012 г.) находится по центру на внешней стене в апсидной части храма.

Большое количество мозаик было выполнено 2010–2019 годах в Нижнебаканском храме Пантелеимона Целителя [Источник 5]: Спаситель/ Вседержитель, Икона Богоматери Благодатное небо, Ангел Хранитель, Архангел Гавриил, Икона Богоматери Семистрельная, Икона Богоматери Иверская, Иисус Христос на троне, Не рыдай Мене Мати, Крещение. В алтарной части храма расположена мозаика «Распятие», 2019 [Рис. 3].

В 2010–2015 выполняются мозаики для Храма ИБМ Живоносный источник (п. Горный), позже ставшие частью большой живописной композиции. В 2011 для иконной лавки в поселке Горный, мастера исполнили: клейма в виде ангелов, настенное клеймо, изображающее евангелие в технике флорентийской мозаики с использованием стекла с нанесением люстра.

«В изготовлении иконы «Спас на убрусе» для Всесвятского храма г. Краснодар использованы иранский оникс, мраморы различных пород, в том числе и турецкий, кубанский доломит использован для изображения Креста. Сам убрус — полотенце — изготовлен из мраморной крошки — литьевой камень» [10]. Это редкий пример сочетания рельефа с плоскостной флорентийской мозаикой. Произведение освящено в 2020-м году.



Рис. 4. Мозаичная стена в Храме Иконы Божьей Матери Живоносный источник в поселке Горный Краснодарского края

«Алтарная мозаика в храме прихода Святой великомученицы Екатерины в Ростове-на-Дону, 2018, построенном на пожертвования председателя правления Ассоциации строительных организаций «Комстрой» Николая Майдибора. Она — одна из трех сделанных для этой церкви нами и, наверное, самая большая в России из флорентийских новодельных. Есть еще в храме Христа Спасителя, но та в другой технике, — объясняет Николай Мгебрешвили. — Когда храм освятил митрополит Ростовский и Новочеркасский Меркурий, ему и Майдибору приглянулась наша работа. И владыка с благотворителем заказали краснодарцам мозаики для нижнего периметра храма: ростовые иконы святых жен и божиих угодников, мраморный иконостас — будет единственный в России храм, оформленный флорентийскими мозаиками» [11].

Особого внимания заслуживает мозаичная стена в Храме Иконы Божьей Матери Живоносный источник в поселке Горный Краснодарского края (2019–2020) [Рис. 4], где по левую руку над выходом из храма изображены Александр Невский, князь Владимир и княгиня Ольга, по правую — Ксения Петербургская, Гавриил Самтаврийский (Ургебадзе), царь Николай II с великими княгинями и Вера, Надежда, Любовь и матерь их София. Над входом расположены 2 ангела, держащие крест. В алтарной части этого храма располагается другая мозаика с золотым фоном, полностью заполняющая пространство. Возможно, это первая в монументальном искусстве России флорентийская мозаика, выполненная на криволинейной поверхности. Мастер Николай Михович говорит, что для мастеров с многолетним опытом собрать флорентийскую мозаику для криволинейной поверхности-трудная задача. В левом простенке расположена сцена жертвоприно-

шения Авраама, справа — ветхозаветная Троица, в центральной части — Тайная вечеря. Мозаика обрамлена полосой белого текста сверху, узором с боков и полосой золотого фона снизу. Простенки, соединяющие апсидную часть с основным объемом храма, полностью облицованы мрамором, в который, наподобие икон вставлены мозаичные композиции: в правой части алтаря (рядом с ветхозаветной Троицей) расположена снизу Ангел пустыни / Иоанн Креститель (2016), а выше — Крещение (2019). В левой части алтаря расположены небольшие композиции (рядом с жертвоприношением Авраама) находятся Христос в Узах (выполнена в 2015 году) и Распятие (выполнено в 2019 году). В простенках поверх икон расположены ангелы, фоном которым служит светлая бежевая облицовка, продолжающаяся над окнами, поверх которых расположено полотнище с текстом из Священного писания. Это первое комплексное решение внутреннего пространства сооружения в технике флорентийской мозаики после зала церковных соборов Храма Христа спасителя, поражающее масштабом замысла и иконографической программы, особенно учитывая, насколько трудоёмкой и затратной является изготовление крупных композиций в этой технике. На протяжении 20 лет мастерами краснодарской мастерской «Флорентийская мозаика» были выработаны формы и приёмы обработки камня, стилизации ликов и складок, сочетания материалов, позволившие успешно справиться с комплексным решением внутреннего убранства храма.

В начале XXI века флорентийская мозаика только начинает использоваться для украшения культовых сооружений, разрабатываются формы, которые органично вписываются в архитектуру храмов. К 2010-м годам количество памятников, где потенциальные заказчики (которыми, в основном, было духовенство или жертвовавшие на храм прихожане) могли бы увидеть флорентийскую мозаику в архитектуре, возросло, а потому в 2010-х годах мастера могли предложить больше вариантов использования флорентийской мозаики: надвратные иконы, медальоны на фасаде, люнеты, алтарные композиции, комплексное решение храмов.

Возрождение флорентийской мозаики в России в 2000-е-2010-е годы является проявлением интереса современной художественной культуры к рукотворному, аутентичному искусству, ремеслам, ручной работе.

Примечания:

1. **В интервью художник Алексей Загорский говорил о проблеме сохранности и восстановления флорентийских мозаик над подземными переходами рядом с Пушкинской площадью, указывая следующие причины разрушения мозаик: вибрация, кислотные дожди, регулярное механическое воздействие.**
2. **Геворк Карапетович Шахбазян (1924–1997) — выпускник Ереванского художественно-театрального института, участник сотен выставок, заслуженный художник РСФСР, преподавал на кафедре графики худграфа КубГУ. Делал флорентийские мозаики в Армении, Грузии, на Кубани. Продвигал этот вид искусства, передал секреты сыну и ученикам.**
3. **Алексей Загорский, как и Михаил Михович говорят о ценах на оборудование для изготовления флорентийской мозаики, объясняя, что для личного пользования или как хобби эта техника неудобна, поскольку пластины, алмазные пилы и струны для станков стоят дорого.**

Список использованных источников:

1. **https://vatikam.com/portfolios/8654 [дата обращения 14.09.20]**
2. **Интервью с художником Алексеем Загорским 28 октября 2020 года**
3. **Интервью с художником Михаилом Миховичем 1 декабря 2020**
4. **https://www.balkanstravel.ru/2020/06/crkva-scit.html [дата обращения 29.11.20]**
5. **http://fl-mozaika.ru/ [дата обращения 20.10.2020]**
6. **http://zhitnaya-hram.ru [дата обращения 20.10.2020]**
7. **http://fl-mozaika.ru/ikony [дата обращения 20.10.2020]**
8. **https://www.nevsky22.ru/mitropilia/?id=2459 [дата обращения 18.10.2020]**
9. **https://www.facebook.com/mosaicworkshop/ [дата обращения 13.11.20]**
10. **http://kubgolgofa.cerkov.ru/2020/04/16/novaya-ikona-poyavilas-nad-vxodom-vo-vsesvyatskij-xram/ [дата обращения 13.11.20]**
11. **«Поэты камня». А. Куропатченко. Газета «Краснодарские известия» от 30.05.2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://krasnodar.bezformata.com/listnews/poeti-kamnya/20596403/5**

Список литературы:

1. **К 1000-летию введения христианства на Руси: Рек. список лит... / М-во культуры РСФСР, Гос. публ. ист. б-ка. — М. ГПИБ. — 20 см....за 1986–1987 гг. — М: ГПИБ, 1988. — 20 с.**
2. **Баранова, Татьяна Витальевна. Флорентийская мозаика в России середины XIX – начала XXI веков: Петергоф, Екатеринбург, Колывань. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Баранова Татьяна Витальевна; [Место защиты: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького]. — Екатеринбург, 2010. — 19 с.**
3. **Буклет к выставке работ художника-монументалиста Бориса Павловича Неклюдова (1938–2014), посвященная его 80-летию. Москва, 2018. [Электронный ресурс] Режим доступа URL: http://ujmos.ru/v-ego-rabotah-mir-vo-vsey-krase/?print=pdf**
4. **Московские монументалисты. Автор-составитель М.Л. Терехович. Советский художник. — М., 1985. 239 с.**

Орнаментальные мотивы в оформлении в оформлении обложек музыкальных альбомов

автор: М.А. Ким, аспирантура МГХПА им. С.Г.Строганова
кафедра «Коммуникативный дизайн»
руководитель: А.Н.Лаврентев, д. иск., профессор

Значительное место в художественной культуре занимает орнамент. Он присутствует еще с древнейших времен человечества на многих предметах изобразительного, декоративно прикладного и монументального искусства. Неотъемлемой функция орнамента является — выражение образа мира и его понимания народом и эпохой. Кроме того, в орнаменте отражается философия того или иного времени, завуалированное сакральное знание. Орнамент выступает как в роли национального и этнического маркера. В творчестве народа того или иного времени выражалось мировоззрение, понятия о прекрасном, религиозном, патриотическом понимании. Можно сказать, что орнамент — это своего рефлексия народов на состояние мира и ощущения. Например, орнаменты средневековой Европы — это символы религиозного мышления, понятия о нравственности и ценностях, которые существовали в тот период. Многие разделы книг начинаются с иллюстраций и завершаются графическими знаками — символами. Такие знаки отличаются многоструктурными композициями, где одна геометрическая фигура может накладываться или соединяться с другой. Вместе с этим они создают новую форму, при этом иногда могут использоваться различные мотивы традиционного орнамента.

Мотивы орнамента проникли во многие сферы графического дизайна. Помимо книг это повсеместно используется в афишах, вебсайтах, упаковке, логотипах и т.д. Орнамент так же успел затронуть и оформление музыкальных обложек. В исследовании «Графический дизайн в музыкальной культуре: генезис синтеза искусств, анализ и эстетика», важно понять какую функцию несет орнамент в оформлении музыкальной продукции? Как авторы рефлексируют посредством орнамента? В современной медиа индустрии появляется и развивается множество синтетических направлений искусства и дизайна, заслуживающих внимания исследователей. Что, в свою очередь, может послужить развитию новых культурных тенденций и оказать влияние на дизайн образование. В данном случае рассматривается влияние изобразительно-графических средств орнамента на дизайн обложек альбомов авторов различных направлений.

Обложка музыкального альбома — это первое, что слушатель видит, заходя в магазин аудио продукции. Все эти альбомы могу быть объектом частных коллекций и в будущем возможно экспонатами музеев данной темы. До 20 годов XX века любая пластинка представляла из себя черный и безликий кусок винила. Конечно, обложка — это лишь упаковка, музыка, несомненно, является основной составляющей альбома. Но обложка так же влияет на восприятие музыки. Обложка как объект дизайна и производства сам по себе процесс взаимодействия поэтики, акта захвата текста и музыки в синтезированной среде. Кроме того, обложка альбома — это форма, которая, как и фотография, кажется особенной для того, чтобы передать эстетическую реальность определенного культурного момента.

Согласно исследованиям маркетологов 25% успеха музыкального альбома приходится на оформление его упаковки. Главная ее функция с точки зрения практической, как упаковки, перемещать в пространстве, предохранять ее от царапин и воздействия окружающей среды и с середины XX в. — идентифицировать ее содержание. Тогда же, в середине XX в., появилась и другая функция — сигнальная, в самом широком смысле — привлечь внимание покупателя, дать ему понятие о стиле музыки. Часто конверты-упаковки раскрывают содержание, настроение, послание альбома, рассказывают о тех событиях, которые сопровождали его создание. Подход самих музыкантов к оформлению обложки собственного альбом — признак определенного качества музыкального продукта. Например, выход одного из альбомов группы «Led Zeppelin» задержался на 9 месяцев из-за того, что музыкантов не устраивало качество оформления. Как основной материал для изготовления упаковки CDStar используется картон толщиной от 0,40 до 0,60 мм и плотностью до 330 г/кв. м. При сборке внутренние полосы заклеиваются загибом на 180 градусов, поэтому при изготовлении CDStar запечатка производится в листах с одной стороны и обычно используют картон с односторонним мелованием.

По словам де дизайнера Ника де Вилля, обложка альбома может быть истолкована как «область дизайна, в которой регулярно используются сложные стилистические тропы; наполовину аутентичные, наполовину склонные к сложным задачам контекстуализации». Оформление обложки альбома может отражать так же, как и орнамент позиции автора (авторов) в контексте эпохи. Так обложка альбома «Brezalauspurch», музыкального коллектива Dowina отсылает слушателя к средневековой эстетике центрально-европейского народа. Это своего рода рефлексия автора обложки и музыканта на неолиберальную глобалисткую политику современной Евро-



Рис. 1. Обложка альбома «Brezalauspurch» музыкального коллектива Dowina

пы, дабы показать верность предкам и корням. Цепляясь за «колодцы истории», нарочито и архаично в записях присутствует звук бьющихся копий и мечей. Ровно такие же элементы запечатлены на обложке CD диска. Мотивы музыки и обложка навевают националистические настроения, под ней скрывается множество исторических отсылок на битвы и другие исторические события (рис. 1).

Так же и обложка Stamford Bridge альбома дебютной записи музыкантов Карла Фритчера и Фила Риго. Трехпесенное демо было записано в 1995 году для студийного проекта Stamford Bridge. Название коллектива было взято в память о последнем сражении двухсотлетней истории вторжений викингов в Англию - битве при Стамфорд Бридже 25-го сентября 1066-го года, в ходе которого войска норвежского короля Харальда Сурового были наголову разбиты англосаксонской армией короля Гарольда Годвинсона. Здесь на самой пластинке яркого красного цвета изображен кельтский орнамент, отсылающий слушателя к эпохе битв. На самой обложке изображен викинг в традиционном облачении: в шлеме, кольчуге, с топором и щитом. Шрифт в названии альбома и исполнителя стилизован рунических символами. Все это очень сильно привлекает внимание патриотически настроенных потребителей. Происходит синхронизация текстового наполнения и изображения (рис. 2).



Рис. 2. Обложка «Stamford Bridge» альбома дебютной записи музыкантов Карла Фритчера и Фила Риго. 1995

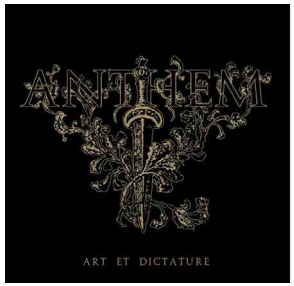


Рис. 3. Музыкальный проект «Anthem». Франция. 2019

Французский музыкальный проект Anthem выпустил своей первый альбом в 2019 году. Гортанный вокал и аранжировки с записями из поствоенного кинематографа. Мотивы классической музыки и французский язык навевают экзистенциальные переживания и ностальгические воспоминания поствоенной эпохи, так же и под ним скрывается диктатура и режим государства в государстве Виши. Аналогичные ощущения и атмосферу вызывает мрачная обложка альбома. На черном фоне оттиск средневековой орнаментной гравюры с растительным мотивом и кинжалом, в купе все это напоминает французский геральдический элемент (рис. 3).

На рубеже 20 века творческая деятельность объединила в себе музыкальное творчество и графический дизайн; визуализация музыки, звукорежиссура, айдентика того или иного исполнителя, музыка в экспозиционном пространстве, анимационные клипы. С одной стороны, объекты дизайна музыкальной культуры настолько символичны, что они вписались в визуальный лексикон популярной культуры; настолько, что на самом деле они сразу и обильно напоминают исторические события, культурные настроения и эстетический контекст и иногда сопровождая, иногда независимо от сопутствующей музыки. Основные факторы визуального, это «в живописи колорит наиболее музыкальный элемент, в музыке – наиболее живописный. Следовательно, в каждом из данных искусств колорит, как бы следует в сторону другого, вторгается в его область. И когда они сливаются, колорит оказывается звеном их синтеза и точкой их соприкосновения» пишет искусствовед В.В.Ванслов. В данном случае колорит орнамента слился с колоритом музыки. Одновременно обе сферы дополняют друг друга и описывают гражданские позиции авторов, эстетические предпочтения, характер маршевых музыкальных элементов в звучании, упор на ностальгическое прошлое. Например, выше описанные обложки музыкальных альбомов основаны на национальных, философских, архетипических, аллегорических и милитаристических темах. Орнамент в оформлении записей является одним из важных коммуникативных матриц диалога автора, художник и слушателя. Музыкальные альбомы с оформлением архаичных мотивов — это огромный мир звуков и атмосферы. Поэтому поэтика, музыка, орнамент, дизайн и искусство в целом — это средство выражения любого исполнителя и художника на огромном поле культуры. Эти аспекты еще раз подчеркивают, что наша культура не может быть однородна и мо-

нолитна. Это полифонизм и многоструктурность которые отражают внешние музыкальные проявления, глубокое и скрытое стремление разных поколений к искусству, с помощью которого они описывают свои жизненные позиции и устремления.

Список литературы:

1. **Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. 386 с.**
2. **Любовь Буткевич: История орнамента. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений.**
3. **Жердев Е.В. Метафорическая образность в дизайне. — М.: изд-во МСХА, 2004. 227с., илл.**
4. **Оксфордская иллюстрированная энциклопедия. В 9 тт. Т. 5. Искусство / Пер. с англ. — М.: Издательский Дом «ИНФРА-М», Издательство «Весь Мир», 2001. 480 с.**
5. **Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна: Учебное пособие (конспект лекций). — М.: МЗ-Пресс, 2001. — 252 с. ил. — С. 1.**
6. **Stolze record. 1000 икон музыкального дизайна. — М.: РипХолдинг/Rockport, 2008.**
7. **Beauchamp R. Designing Sound for Animation. — Waltham, MA: Focal Press, 2005.**

Аналитический подход к проблемам формы в искусстве и принципы дополненной реальности в современном медийном пространстве

автор: Я.А. Глотова, аспирантура
кафедра «История искусств и гуманитарные науки»
Руководитель: д.иск, профессор А.Н. Лаврентьев

Познания человечества сделали гигантский исторический шаг, а кругозор человека раздвинул горизонты усвоения. Замечательные умы человечества пытались понять природу создания и эстетического восприятия человеком произведений искусства — это отнюдь не «ремесло», а постижение истины.

Сегодня еще существуют многие гуманитарно-образованные современники, с гордостью объявляющие о собственной неспособности и отсутствии интереса к физике, математике, информатике и другим естественным наукам — эдакая интеллектуальная бравада и призрение к точным знаниям.

Научно-технический прогресс уравнивает нас в знаниях. Википедия стирает познавательную грань между всеми. И стар и млад, имеют в своем кармане мобильный телефон, обязательный сегодня как зубная щетка, хотя разрозненные знания не могут заменить системного образования и создать глубокое собственное миропонимание.

Не ставя задачей анализировать историю искусства, отметим некоторые принципиальные для современной системы понимания изобразительного искусства в контексте научного знания и понимания процессов формообразования.

Генрих Вёльфлин (1864–1945) рассматривал категории «ренессанс» и «барокко» как различные психологические интерпретации стиля. Вёльфлин называл себя «фанатиком зрения» — методология описана в труде «Основные понятия истории искусства». Им рассмотрены следующие позиции:

— Линейность и живописность;
— Плоскостность и глубинность;
— Замкнутая и открытая форма;
— Множественность и целостность;
— Ясность и неясность.

Левая часть рассматриваемых «пар понятий» характеризует по утверждению Вёльфлина ранние стадии развития любого исторического типа искусства, а также искусство классицизма, правая — поздние стадии и искусство стиля барокко.

Многообразие переходных стадий развития стиля характеризуется взаимодействием всех пяти «пар понятий истории искусства». Современники Вёльфлина называли его «Гегелем в истории искусства» Вёльфлин также выдвинул девиз: «История искусства без имен», подразумевая, что в основу его исторической концепции положены закономерности формообразования, а не биографии художников. В лице Г. Вёльфлина классическое искусствознание обратилось непосредственно к изучению закономерностей формообразования, специфичным именно для изобразительного искусства.

Поль Сезанн (1839–1906) живопись для художника была, прежде всего, не искусством, а средством познания, дающим человеку возможность непосредственно соприкоснуться с некими основами мироздания.

Сезанн отрицательно относился к живописи многих своих современников — новаторов, таких, как Гоген, Ван Гог, Сёра, и других. Он видел в их работах перевес произвольности, индивидуального толкования мира над поиском основных законов его реального существования, которые должна была выразить живопись самого Сезанна. Был противником декоративного подхода в живописи, потому что декоративность убирала из живописи объём, лишая пространство картины трёхмерности. И хотя трёхмерность на живописном полотне — искусственно созданная иллюзия, Сезанн считал эту иллюзию величайшим завоеванием живописи эпохи Возрождения, потому что изображение объёма приближало, с его точки зрения, живопись к реальности. Сезанн называл работы Гогена «раскрашенными китайскими картинками». Сам же Сезанн верил, что формы природы образуют органическое единство, и, в конечном счете, в основе всего существующего лежит некое ограниченное количество основных форм.

Идеи Сезанна оказали огромное влияние на живопись XX века. В своих работах он намеренно искажал перспективу, чтобы отразить больше граней изображаемого объекта (по сути, этот же принцип лежит в основе кубизма). Кроме того, в своих произведениях он часто упрощал объекты до простых геометрических фигур.

Сезанн стал в итоге родоначальником живописи форм в европейском искусстве, одним из направлений которой вскоре после Сезанна становится кубизм.

Кубизм — его возникновение традиционно датируют 1905–1907 годами и связывают с творчеством П. Пикассо и Ж. Брака. Модернистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся во Франции. В основе кубизма лежит стремление художника разложить изображаемый трёхмерный объект на простые элементы и отобразить его на холсте в двухмерном изображении. Таким образом, художнику удается изобразить объект одновременно с разных сторон и подчеркнуть свойства, невидимые при классическом изображении объекта.

В своём развитии кубизм прошел несколько фаз и подразделяется на: сезанновский, аналитический и синтетический. Наиболее известными кубистическими произведениями начала XX века стали картины Пабло Пикассо, работы художников Фернана Леже, Хуана Грис, Марселя Дюшан и др.

В России кубизм соединился с элементами итальянского футуризма (кубофутуризм). В «кристаллической» манере письма М.А. Врубеля часто находят предчувствия кубизма. Подлинным первооткрывателем кубизма можно считать предпринимателя и коллекционера С.И. Щукина, привёзшего в Москву ранние кубистские опыты Пикассо. В целом же русский кубизм стал переходным явлением, своего рода «школой авангарда». Большинство мастеров, составивших ядро «Бубнового валета» (в том числе П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, И.И. Машков, Р.Р. Фальк), не пошло дальше раннего, «сезаннистского» этапа, самобытно и красочно обогатив его. Художники, настроенные более радикально (К.С. Малевич, В.Е. Татлин и др.), быстро перешли к кубофутуризму, выдвигая его в противовес кубизму в качестве более передового метода, уже свободного от французских влияний.

Казимир Малевич (1879–1935) — является основателем «супрематизма» — направление в авангардистском искусстве, основанное в 1915 году,

Являясь разновидностью абстракционизма, супрематизм выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника). Сочетание разноцветных и разновеликих геометрических фигур образует пронизанные внутренним движением уравновешенные асимметричные супрематические композиции.

На начальном этапе этот термин, восходивший к латинскому корню supremus, означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными атрибутами живописи. В беспредметных полотнах краска, по мысли Малевича, была впервые освобождена от служения другим целям — супрематические картины стали первым шагом «чистого творчества», то есть акта, уравнивающего творческую силу Человека и Природы.

Малевич утверждал: «Если ты стремишься изучать искусство, то изучай кубизм».

Супрематизм стал одним из центральных явлений русского авангарда, когда были выставлены первые абстрактные работы Малевича, в том числе «Чёрный квадрат». Влияние супрематизма испытали такие художники, как Ольга Розанова, Любовь Попова, Иван Клюн, Надежда Удальцова, Александра Экстер, Николай Суетин, Лазарь Хидекель, Иван Пуни, Нина Генке, Александр Древин, Александр Родченко и многие другие.

В 1919 году Малевичем и его учениками была создана группа УНОВИС (Утвердители Нового Искусства). Председателем Творкома (Творческого комитета) УНОВИСа стал Лазарь Хидекель.

В дальнейшем, даже в условиях гонений на авангардное искусство в СССР, идеи супрематизма нашли своё воплощение в архитектуре, дизайне, сценографии.

Б.В. Раушенбах (1915–2001) — советский и российский физик-механик, один из основоположников советской космонавтики, доктор технических наук, профессор, академик АН СССР (1984; член-корреспондент 1966), Герой Социалистического Труда (1990), Лауреат Ленинской премии (1960).

Продолжая работать в области ракетной техники, начал изучать теорию перспективы в изобразительном искусстве. Интерес академика широк:

от событий уходящего XX века — житейских, бытовых впечатлений, биографических событий, включивших в себя и любовь, «суму и тюрьму», и работу на космос, — до философских обобщений, размышлений о обществе и мироустройстве, о Петре I и его реформах, о Востоке древнем и современном, о проблемах образования в России и за её пределами, о судьбе русской науки, о нацизме и национализме. В работах Раушенбаха интересны наблюдения, выводы, замечания и математические доказательства о «прямой» и «обратной линейных перспективах», обоснование «перцептивной перспективы».

Линейная перспектива, как техника изображения появилась в эпоху Ренессанса, поскольку в то время достигнут расцвет реалистического направления в изобразительном искусстве. Созданная система передачи зрительного восприятия пространственных форм и самого пространства на плоскости позволила решить проблему, стоявшую перед архитекторами и художниками. Многие из них использовали для создания линейной перспективы на холсте - стекло, на котором обводили правильное перспективное изображение отображаемых предметов.

В зависимости от назначения художественного изображения перспектива включает следующие виды:

— Прямая линейная перспектива;
— Обратная линейная перспектива;
— Панорамная перспектива;
— Плафонная перспектива;
— Аксонометрическая проекция (перспектива);
— Эллиптическая перспектива;
— Сферическая перспектива;
— Тональная перспектива;
— Воздушная перспектива;
— Перцептивная перспектива.

Академик Б.В. Раушенбах изучал «восприятие человеком глубины в связи с бинокулярностью зрения, подвижностью точки наблюдения и постоянством формы предмета в подсознании».

Анализируя многочисленные примеры произведений великих художников, пришел к выводу, что ближний план воспринимается человеком в обратной перспективе, неглубокий дальний (средний) — в аксонометрической перспективе, дальний план — в прямой линейной перспективе. Отображение в одной картине трех планов объединенной перспективы, соединившая обратную, аксонометрическую и прямую линейную перспективы, Раушенбах назвал «перцептивной перспективой».

Е.А. Мурзин (1914–1970) — создатель синтезатора звуков, названного «АНС» в честь композитора А.Н. Скрябина. Действующий макет завершен

в 1958 году. Впервые в истории музыки стало возможным свести воедино три процесса: сочинение, запись и исполнение. В АНСе использовался уникальный оптический метод синтеза звука. В октаве АНСа — 72 звука.

АНС стал сердцевиной, а Е.А. Мурзин первым директором созданной им Московской Экспериментальной Студии электронной музыки, просуществовавшей с 1966 по 1980 год в помещении Мемориального музея А.Н. Скрябина.

Е.А. Мурзиным написана монография, изданная лишь в 2008 году, в которой рассматривались проблемы создания научно-философской эстетики.

На приведенных дискуссионных примерах эволюции теоретических и творческих концепций изобразительного искусства и электронной музыки наблюдается тренд становления научного анализа и творческого взгляда на общие закономерности эстетического созидания и восприятия художественных объектов искусства.

Дальнейшим развитием научного анализа и созиданием произведений изобразительного искусства может стать виртуальная реальность. Главным образом «дополненная реальность AR» — как не требующая вспомогательных аппаратных устройств.

Виртуальная реальность — созданный компьютерными техническими средствами окружающий мир, воспринимаемый человеком через его органы чувств посредством зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса с целью возбуждения базовых эмоций — чувства эстетического удовлетворения, гнева, страдания, ужаса и т.п.

«Дополненная реальность AR» — IT-технология, которая позволяет дополнить реальный мир, «вставляя/удаляя» разнообразные данные мнимых объектов к воспринимаемым элементам реального мира, обычно в качестве вспомогательной информации. Несмотря на название, «дополненная реальность» может, как привносить в реальный мир виртуальные данные, так и устранять из него реальные объекты.

Создание убедительного комплекса ощущений реальности посредством компьютерного синтеза свойств и реакций виртуальной реальности требует значительного объема памяти и быстродействия компьютера, обеспечивающего его работу в реальном времени. Возможности AR-реальности ограничиваются лишь техническими ресурсами устройств, рациональностью алгоритмов и компьютерных программ. «Дополненная реальность» — результат введения в поле восприятия субъекта любых сенсорных данных с целью дополнения сведений об окружающем пространстве, улучшения качества и достоверности восприятия информации. Восприятие AR-реальности не требует специального, дополнительного устройства (симулятора, шлема, очков и т.п.).

Технология AR активно применяется в самых сложных процессах научных, промышленных и торговых компаний, а также в иных сферах деятельности людей, упрощая задачи, которые требуют от человека выверенной точности и внимательности. AR используется в обучающих приложениях для тренировки навыков и знаний, визуализации в архитектуре и строительстве, экспозиционной и музейной деятельности, искусстве, дизайне, видео инсталляции и интерактивных моделях.

Приведенный перечень не исчерпывает список сфер социальной, научной и технической жизни, где возможно использовать технологии дополненной реальности.

Одним из преимуществ применения дополненной реальности в действительной жизни является использования ее в режиме реального времени помещением виртуальных объектов в реальное изображение посредством специального программного обеспечения. Актуальность использования технологии дополненной реальности заключается в наличии у населения огромного количества персональных гаджетов.

Дополненная реальность сегодня является востребованным дизайнерским приемом — культура, которая развивается на глазах и требует постоянного осмысления со стороны, как дизайнеров, так и искусствоведов.

Влияние живописи на эстетику фотоискусства XIX века

автор: Гэ Сяофан, аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
кафедра «Коммуникативный дизайн»
руководитель: А.Н.Лаврентьев, д. иск., профессор

Тональная шкала. Рождение фотографии оказало серьезное влияние на живопись и даже полностью заменило социальную функцию живописи воспроизводить природу. Однако, как предъявитель визуальных образов, рожденных живописью, может ли фотография иметь статус искусства, такого как живопись, — это проблема, которую необходимо решать с момента ее появления. Фотография возникла из живописи, которая тесно связана с живописью, они оба воплощают эстетические идеалы через воспроизведение естественного мира. Поэтому в методах составления и использования света методы, принятые в живописи и фотографии, абсолютно одинаковы.

Тем не менее, у фотографов и художников есть одно существенное отличие: художники должны в течение длительного времени изучать навыки рисования, чтобы получить способность создавать живопись. В процессе обучения навыкам рисования полное художественное достижение и навыки рисования одновременно становятся достижением художника. В творчестве сливаются художественные намерения, процесс познания и создания изображения, техническое мастерство и конечная цель. Но фотография — это другое. Фотография использует оптико-механические и химические процессы для создания изображения.

Художественная и культурная ценность фотографии в первые годы существования медиа была поставлена под сомнение. Является ли фотография наукой или искусством — этот вопрос стал предметом долгосрочных дебатов, которые также являются центральной проблемой в построении и практическом исследовании фотографии. Некоторые фотографы, живописцы по образованию, имели и свои собственные художественные достижения в живописи. Практика имитации живописи, естественно, стала предпочтительным методом для ранней фотографии. Объективно говоря, появление живописной фотографии (пикториальных тенденций в фотоискусстве) — это естественное проявление художественных генов, унаследованных от живописи.

В 1851 году коллодийная эмульсия, изобретенная Ф.С. Арчером, улучшила фоточувствительность основы пленки и позволила получить лучшее качество изображения. Но у этого способа был недостаток. Светочувствительность эмульсии к синим и зеленым цветам сильно различалась. При съемке пейзажей возникали тональные несоответствия. Когда покрытые травой и деревьями горы и растительность использовались в качестве отправных оттенков и тональных участков для определения светочувствительности и экспозиции, все объекты могли получить правильные, естественные тональные соотношения. Однако при этом голубое небо всегда выглядело переэкспонированным, то есть выбеленным на снимке. Зеленые горы, деревья и травы передавались на снимках с богатыми тональными градациями, в то время, как облака на небе становились неразличимыми. И наоборот, когда голубое небо использовалось в качестве отправной точки для определения экспозиции — зеленые горы и луга становятся черными из-за недодержки. Поэтому при съемке пейзажных фотографий нередко приходилось принимать небо и землю в качестве отдельных значений, экспонировать два негатива, а затем совместить их. Печать фотографий из нескольких негативов стала распространенным методом в первые годы фотографии.

Монтаж. Этот недостаток ранней фотографии стал основой для рождения нового художественного приема. Оскар Густав Рейландер (1813–

1875) изначально был художником, а в 1853 году он сменил карьеру на фотографию. Его произведени — это типичные «картины», но выполненные техническими средствами фотографии. В то время Жозеф Нисефор Ньепс назвал свою первую фотографическую работу «картина солнечного света». Это была просто метафора. Она не имела прямого отношения к живописи, а фотографии Рейландера была настоящей фотографической «живописью».

В 1857 году масштабная фотографическая работа Рейландера «Два жизненных пути» была наиболее типичной для этого метода. Как современный кинорежиссер, он снял великолепную сцену и снял ее в 16 кадрах, используя 16 моделей, чтобы изобразить динамику персонажей. Он снял более 30 негативов и затем склеил их в фотографии, напоминающей картины Рафаэля. В этом произведении идет рассказ о надеждах и заботах отца о своих детях. Мы видим разные жизненные пути двух сыновей. Один из них идет по верному пути жизни, наполненном трудом, учебой, верой, семейным счастьем. Другой — оказывается на противоположной стороне жизни, где только игра, развлечения, удовольствия. Это картина моральной метафоры. Таким образом фотографы пытались показать художественную и нравственно-воспитательную функцию фотографии.

Генри Пич Робинсон (1830–1901), также художник, родился в 1858 году и представил реальный сюжет на картине, который был также смонтирован из нескольких негативов. Это похоже на драму, которая передает сюжет, который связывает прошлое и будущее, что также является одной из тем традиционной живописи.

Независимо от того, что люди думают о художественной фотографии, появление художественной фотографии не только показывает непрерывную внутреннюю связь между фотографией и живописью, но также и предвестие современного кино. Развитие науки и техники породило множество новых видов и жанров искусства, генетически связанных с историей культуры.

Световые акценты. В контексте бурного развития фотографии в общественной жизни и коммерции, фотография пытается установить свой художественный статус, подражая живописи. Однако, если фотография не опирается на сюжетную линию, упорядоченную композицию, сложную съемку и монтаж, либо намеренную имитацию рисования, а вместо этого направляет объектив непосредственно на реальную жизнь — можно ли сказать об этих произведения фотографии, что они сделаны осмысленно и художественно?

Некоторые фотографы не только глубоко задумывались об этом, но и смело экспериментировали.

Картина мира создается светом и тенью, рождаемыми солнечным светом, однако художественный мир, созданный художником, не излучает

естественный свет и тень, но свет, созданный художником. Художник спроектировал положение и освещение света, чтобы выделить тему. Чтобы создать художественный стиль или усилить или ослабить или смягчить контрастное воздействие света и тени, художник использует свет свободно и креативно. Художник создал классический художественный мир с искусственно выстроенным светом и тенью.

Некоторые фотографы считают, что в дополнение к фотографам, имитирующим картины, чтобы преднамеренно устанавливать световые эффекты на модели, естественный свет в реальной жизни все еще может «вырезать» движущиеся лица и тела людей, проецируя духовный мир людей. Фотографы должны иметь пару острых глаз и ловкий ум, открывать и использовать естественный свет, чтобы мгновенно «вырезать» мерцающее изображение, запечатлеть его и превратить его в значимую фотографическую работу.

Самым выдающимся практиком XIX века в фотоискусстве, экспериментировавшим со светом и тенью можно считать фотографа-любителя Джулию Маргарет Кэмерон (1815–1879). В 1864 году Кэмерон, в возрасте 49 лет, начала свою карьеру фотографа. Когда она обнаружила свой фотографический талант, это дало ей новые творческие силы. В то время она использовала популярный метод освещения в стиле Рембрандта и использовала естественный свет, чтобы умело и мощно формировать характеристики образа персонажа и глубокий духовный мир. Простые, новые и реальные картины очень яркие и шокирующие.. Ее портреты: «Сэр Гассел» и «Дарвин» являются одними из немногих шедевров эпохи. В истории остались: Портрет Соломона Чарли Грире, «Портрет Чарли Бодлера», «Портрет леди Сандер» и т.д.

В чем специфика фотоискусства?

Для того, чтобы соперничать с живописью, фотограф, направляющий свою камеру на сцену, должен столь же тщательно продумывает смысл своего произведения, его композицию, передачу настроения и т.д.

В 1889 году Питер Генри Эмерсон (1856–1936), британский фотограф, врач по профессии, сформулировал концепцию натуралистического подхода к фотоизображению. В своей книге «Фотография натурализма» он подверг критике попытки научить фотографию «видеть». Он считал, что фотографы должны изучать природные объекты, а не картины. На фокусировочном экране матового стекла камеры можно наблюдать красоту природных пейзажей, создаваемых объективом, а также атмосферу и эмоции, которые воспроизводит объектив. Художественный эффект в основном заключается в использовании фотографических средств, таких как фокусировка и световые акценты. Он связывал это с пробуждением эстетического сознания фотографии.

Эмерсон сравнивал характеристики изображений, представленных объективом камеры и человеческим глазом, и пришел к выводу, что когда человеческий глаз наблюдает за сценой, визуальный центр внимания располагается в определенном месте, и соседние детали кажутся немного более виртуальными, нереальными, размытыми. Это объясняется неодинаковостью разрешающей способности человеческого глаза по всему полю изображения, наличием особого центра детального зрения на сетчатке глаза. Фотография же производит изображение с одинаковой резкостью по всему полю изображения.

Это фундаментальное наблюдение оказало огромное влияние на фотографический мир, в котором доминировала живописная фотография XIX века. Фотография отошла от имитации традиционной живописи, и вошла в мир природы.

Эмерсон обладал и талантом творца, он не только снял большое количество фотографий, но и выпустил 8 альбомов, которые оказали огромное влияние на мир фотографии. Однако в 1891 году Эмерсон объявил об отказе от натуралистической фотографии в своих статьях («Разрушение натуралистической фотографии»). Противоречия Эмерсона отражали его реальные взгляды как культурного человека. Он искренне исследовал мир, был верен своим убеждениям и верен реальности своего существования. Как ученый, Эмерсон поверил и доказал, что фотография — это наука. По сути, фотография имеет двойственную природу: искусства и науки. Фотография способна высвобождать мощную энергию в обоих областях деятельности, быть исследователем мира и творцом художественных образов.

Миф о Дедале и Икаре в контексте дизайн-философии

автор: Чжан Цзянь, аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
кафедра «Средовой дизайн»
руководитель: Е.В. Жердев, д. иск., профессор

Дедал — Бог зодчего, он же строитель минойского лабиринта, и его сын стал жертвой непревзойденного мастерства зодчего, и эта жертва случилась именно тогда, когда великий зодчий покинул здание.

Минос попросил Дедала построить лабиринт для своего сына — Минотавра. Лабиринт — это крайняя форма архитектуры, он заключает в себе все возможности самым крайним образом, заслоняет все открытое, насколько это возможно, отсекает все связи внутри и снаружи здания. Существование лабиринта — это своего рода изоляция, люди снаружи не могут войти, люди внутри не могут выйти. Для монстра Минотавра лабиринт Миноса означает плен, также означает защиту, потерянную свободу, но также и то, что никто не может обезглавить его. Лабиринт защищал его жизнь ценой свободы.

Тесей был исключением, потому что у него была красная линия Ариадны и меч. Ариадна — дочь Миноса. Нет никаких сомнений, что она знает лабиринт, чтобы взломать закон, также известно, что у нее тот же самый отец. В этом случае здание превратилось в руины. Дедал, несомненно, был великим архитектором, но Ариадна была самим откровением, а великое искусство было бесполезно перед лицом всеведения откровения. Это похоже на историю о Вавилонской башне, где человек пытается сравняться с Богом с помощью мастерства, а Бог превращает Вавилонскую башню в вечные руины.

Сын Дедала Икар стал самой невинной жертвой в этой истории. Он примерил восковые крылья своего отца, чтобы летать, но в конце концов подлетел слишком близко к Солнцу. Когда Икар погиб, этот миф достиг полного проявления метафоры. Тесей спасся из-за откровения Ариадны к жизни, а Икар — погиб из-за невнимательности.

Выбор Откровения — это выбор жизни; выбор мастерства — это выбор смерти, однако выбор откровения означает отказ от свободы, означает переход из ощутимого лабиринта в невидимый лабиринт, это путешествие Баньяна, но и Тесею пришлось отказаться от арианеса, пришлось столкнуться с судьбой смерти своего отца. Это метафора минойского лабиринта, метафора Дедала и метафора самого здания.

Люди и архитектура неоднородны по своей природе. Человек — это образ Бога, плоть, бесконечное расширение возможностей и свободы, а архитектура — это мастерство, это сочетание точек и линий, это кристаллизация математики и машин. Когда человек все еще находится в Эдемском саду, здание не нуждается в существовании, Бог поместил дом для человека, Божьей власти достаточно, чтобы обеспечить безопасность человека. Однако человек отказался от Божьего покровительства из-за своей погони за свободой, и человек решил издавать законы для себя и строить Вавилонскую башню для себя. Архитектура стала другим богом, чтобы свободно уйти от Бога, но, создавая здания для себя, чтобы ограничить себя, люди отказались от своего создателя, но предпочли ограничить себя железобетонными, кирпичными и деревянными колоннами. Люди получают безопасность в здании, но ради здания доверяют свою свободу.

Архитектура означает ограничение, она заключает людей в квадрат, человеческая деятельность как центр, люди называют такое здание домом, так же как Земля называется Геей. Люди получают питательные вещества из земли, получают чувство безопасности от здания, люди, которые идут по ночной дороге, боятся призраков, боятся преступников, боятся катастрофы и всех неизвестных опасностей, но люди думают, что пока здание называется домом, пока двери и окна закрыты, здания достаточно, чтобы стать самым безопасным убежищем. Когда люди называют здания домом, они никогда не смогут убежать.

Люди создают здания для себя, но и здания создают людей. Разные здания, разные архитектурные стили формируют каждого человека, который в них живет. Институционализация, описанная в «Спасении Шоушенка», исходит не столько от тюремного смотрителя, сколько от самого тюремного здания, и когда Бентам предложил панорамную тюремную форму круговой смотровой площадки, это означало, что в тюрьме были только наблюдатели и наблюдаемые. Архитектура определяет индивидуальность каждого человека, и она формирует темперамент и образ жизни обитателей через форму, цвет, размер и местоположение. Люди, в конечном счете, институционализируются архитектурой.

Но не все хотят быть институционализированными архитектурой, или никто на 100% не хочет быть институционализированным архитектурой. Дедал делает крылья, убегает от архитектуры, современный человек развивает технологии, расширяет пространство, крылья Дедала становятся лучшей метафорой для современной техники. Технология заставляет пространство здания расти, так что границы между архитектурой и природой становятся все меньше и меньше, технология стремится сделать искусственные объекты все более интегрированными с природой. Люди пытались с помощью технологий, чтобы здание больше не было пределом, но не хотели отказываться от защиты и безопасности здания, точно так же, как крылья Дедала в конце концов убили его сына, технология в конце концов сделала людей новым пленником. Человек снова убежал из Эдемского сада и снова установил для себя новые границы.

Земля — это здание Бога. Это единственный дом человека и единственная перспектива человеческого восприятия. Научная революция пытается вырваться из здания, земля рассматривается как тривиальный уголок вселенной, ограниченный и упорядоченный мир Бога разрушается новой Вселенной бесконечности и хаоса. Однако, единственным результатом разрушения были руины, и человек не избежал здания Бога, но оставил огромные руины для себя. Мы не были свободны, но мы потеряли чувство защиты и безопасности.

Люди всегда жаждут свободы, поэтому мы развиваем дело космоса, экспедиции в космос, надеясь найти планету, подобную Земле, за пределами здания, в бесконечность. Человечество стремится чувствовать себя в безопасности, поэтому мы защищаем окружающую среду, пытаемся восстановить руины, найти дом, который приносит достаточно защиты. Архитектура всегда порождает двойственность, хороший архитектор все время убегает от здания, в то же время он проектирует новые здания для себя, здание также наказывает архитектора, в виде руин лишая архитектора безопасности и не возвращая свободы, которая должна принадлежать архитектору. Даже Бог, его здание наказывает себя за грех и предательство. Иисус Христос был распят за мир, а Дедал потерял сына из-за своих крыльев, что не является судьбой архитектора. С другой точки зрения, это тоже Судьба человека.

«Миру постоянно угрожают два вида кризисов: порядок и беспорядок», мы можем видеть и мир в порядке, можем видеть и отрицательный полюс-хаос и беспорядок, так как же взять на свет два зла? Как мне найти правильное направление между ними? Мы знаем, что порядок тоже имеет свои беды, знаем, как порядок когда-то сдерживал людей и общество, понимаем смертельные последствия этого порядка, конечно, мы также понимаем, что хаос может привести к плохим событиям, поэтому поиск правильного пути между этими полюсами-это то, что мы должны сделать. Я думаю, что дизайнеры должны дизайнеры не должны быть связаны своими собственными идеями, применять обратное мышление, стоящее на точке зрения пользователя сопереживание, но и придерживаться дизайнерской совести, всегда обращать внимание на социальное применение дизайна, чтобы дизайн шел на благо человечества, а не к бесконечному, неограниченному сверх-дизайну и приводил бы к бедствию.

Тенденции развития дизайна туристических сувениров

автор: Чжан Цзянь, аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
кафедра «Средовой дизайн»
руководитель: Л.В. Желондиевская, к.пед. наук., профессор

В настоящее время туристические менеджеры и путешественники придают большое значение сувенирной продукции. На сегодняшний день мы можем

четко определить тенденцию развития туристических сувениров, опираясь на нелинейность ее истории, отсутствие упорядоченности в системе, опыт неудачного и успешного дизайна, а также стандартизируя дизайн туристических продуктов на основе правил оформления туристических сувениров.

Развитие и создание сувенирной продукции входит в разработку туристических продуктов, а правила их развития зачастую звучат как: «Использование ресурсов — подражание другим — ориентация на рынок — лидирование на рынке», а когда образуется единое целое, проявляются новые свойства предметов, поэтому изучениедизайна туристических продуктов всей страны по-прежнему имеет определяющее значение для индивидуализации дизайна продукции определенной местности.

Этапы развития и современное положение сувенирной продукции

Поделим историю дизайна развития туризма и сувенирной продукции Китая на три этапа: первоначальный этап проектирования, этап неустойчивого проектирования и этап стандартизированного проектирования.

Первоначальный этап проектирования

В начале развития туризма в Китае, правительственным предприятиям и жителям туристических зон не хватало осведомленности о туристических продуктах, проводился простой дизайн продукции, которая представляла интерес для туристов и имела определенное памятное значение. Рыночный спрос также был обусловлен упрощенной структурой знаний туристов о местности, мотивами их путешествий, факторами географического охвата. В то время дизайн туристических сувениров было простым, поставка продукции – небольшой, образцы однообразными, однако особенности местности были привлекательными. В то время у туристов был небольшой спрос на сувениры, требования к качеству игнорировались, памятный образ сувениров был поверхностным.

На данном этапе, из-за ограничений осведомленности о рынке, развитие и дизайн туристических сувениров имел следующие проблемы:

1) Разработка являлась процессом простого проектирования или даже прямым сбытом местных изделий.

2) Туристическим сувенирам не хватало художественного образа, креативности, соответствующего оформления.

Этап неустойчивого проектирования

С развитием туризма осведомленность правительства и предприятий о товарах в туристических зонах постоянно повышалась, а дизайн и разработка туристических сувениров получили значительное развитие. В то же время у туристов увеличились располагаемые средства и свободное время; профессиональная, территориальная, возрастная и др. характеристики туристов стали сложнее, а мотивация путешествий изменилась. Данные изменения усложнили разработку, предложение и спрос на туристические сувениры, что значительно улучшило экономическую эффективность сувенирной продукции на данном этапе. Общие особенности данного этапа: дизайн сувениров стал более сложным и профессиональным, однако большое количество производителей декоративных изделийориентировались на количество в ущерб качеству, поставки туристических сувениров значительно возросли, виды стали более разнообразными. Тенденции развития улучшались, краткосрочная экономическая выгода имела первостепенное значение, особенностям местности не уделялось должного внимания; у туристов повышался спрос на сувениры, предъявлялись более высокие требования к качеству, и возникало все больше индивидуальных потребностей.

На данном этапе индустрия туризма в целом была недостаточно стандартизирована, а структура рынка была особенно нестабильной. При разработке и дизайне туристических сувениров возникали следующие проблемы:

1) В то время как многие туристические направления активно разрабатывали туристические продукты, географическая уникальность туристических товаров и соответствующие памятные характеристики упускались из вида, что привело к тому, что туристические продукты характеризовались, как «Тысяча городов как один», ситуация была сходной с «У тысячи будд одно лицо». Как, например, во всех местах с красивыми пейзажами или достопримечательностями продавались ожерелья, браслеты, браслеты на ноги, нефрит, антикварные вещи, традиционные китайские узлы и др. сувениры.

2) Один туристический район мог выкупить сувенирную продукцию многих туристических районов. К ним относились: художественные изделия с эмалью (клуазонне), монгольские ножи, лантяньский нефрит, тибетский шафран.

3) Более важной проблемой являлось то, что существовало большое количество поддельных и низкокачественных сувениров, например, монгольский нож был таким же тонким и хрупким как конфета, а разновидность агата являлась лишь простым пластиком.

Первичный этап стандартизированного проектирования

После последовательного переосмысления неудачного опыта на многих туристических местах, постепенно утвердилась разработка и принципы создания туристических сувениров, ориентированных на рынок, при этом сочетались местные природные особенности икультурные ресурсы. Основной целью было развитие особенностей рыночного спроса. Постепенно нашло свое развитие китайское традиционное прикладное искусство, велись активные поиски самобытного народного прикладного искусства, а также был восстановлен утраченный художественный промысел. Кроме того, со-

вместно с современными технологиями был создан популярный стиль продукции. Хотя данная практика все еще была на начальном этапе, путь развития и разработки туристических сувениров был проложен. Однако, несмотря на то, что туристов становилось все больше, некоторые туристические ресурсы быстро исчерпались, включая некоторые ценные.

Туристические сувениры хоть и руководствовались рыночной концепцией развития, однако они были все еще недостаточно развиты, существовало множество вопросов:

1) В некоторых живописных местах все еще существовала концепция извлечения выгоды в качестве единственной цели, хищническая эксплуатация (охота, вырубка и др.), неслись большие потери ради сиюминутной выгоды, игнорировался спрос потребителей, на рынке по-прежнему существовало большое количество поддельного и низкокачественного товара.

2) Выделялся недостаток исследований собственной региональной культуры, различия в туристических продуктах были не очевидны.

3) Наблюдалась слепая погоня за рыночным спросом в целом, игнорировались характерные черты собственной культуры, это приводило к невысокой пропорции между вложениями и результатом.

Необходимо отметить, что некоторые невозобновляемые ресурсы практически достигли уровня истощения, как например разновидность Нанкинского агата, которая являлась природным агатом, бесследно исчезнувшим в живописной местности Юхуатай. Из-за хищнической добычи полезных ископаемых носители культуры привели к тому, что в погоне за материальным было утеряно внутреннее содержание. Ввиду этого необходимо беречь окружающую среду, встать на путь продолжительного туристического развития.

Вплоть до настоящего времени, дизайн туристических сувениров сталкивается с новыми возможностями и ситуациями, которые бросают вызов. В свете тенденции развития дизайна туристических сувениров, автор полагает, что будут представлены выявленыследующие отличительные особенности.

Тенденция развития дизайна туристических сувениров

Дизайн туристических сувениров зависит от маркетинговой стратегии туристических продуктов

Туристические сувениры — это обычные товары. В условиях рыночной экономики продукция развивались от низкоуровневой стадии производства и продаж до продвинутой стадии «продаж» (продвижения имиджа продукции предприятий и создания брендов). Сначала необходимо разработать стратегию развития, а затем лидировать на рынке и стимулировать продажи.Таким образом, новая тенденция дизайна сувениров заключается

в том, что дизайн туристических сувениров должен подчиняться маркетинговой стратегии туристических продуктов, опираться на них, умело работать над внешним видом и внутренним содержанием дизайна, уделять внимание местным особенностям и продумать формирование имиджа бренда для сбыта продукции.Новая тенденция сбыта продукции заключается в разработке плана продвижения бренда, пропаганде источников товаров, имиджа туристических направлений, а также духовной культуре и доле предприятий для повышения как экономических, так и социальных выгод.

Дизайн туристических сувениров должен подчиняться комплексному плану развития туристических достопримечательностей

Комплексный план развития туристических достопримечательностей является основой для развития регионального туризма. Его определяет сводный анализ природной среды, положение регионально-экономического развития, социально-культурная обстановка региона и др., включая его целостное развитие туризма и планы по улучшению различных подчиненных подразделений, в том числе разработку туристических сувениров. Поэтому план развития туристических сувениров должен подчиняться комплексной концепции развития туристских достопримечательностей. Дизайн туристических сувениров должен быть улучшен, направлен на потребителя, необходимо адаптироваться к местным условиям и действовать исходя из возможностей. Напротив, если разработка туристических продуктов осуществляется слепо ради масштабного развития, то с одной стороны, когда проблемы не решаются основательно, наблюдается расточительство средств и ресурсов, разрушение окружающей среды приводит кмедленному развитию, а с другой стороны будут нарушены основные положения комплексного плана развития достопримечательностей местности.

При оформлении туристических сувениров следует обратить внимание на рекламу сувениров

Туристические сувениры могут не только приносить большую экономическую ценность, но и способны продвигать имидж туристических направлений, другими словами, они являются символом туристических мест. Как, например, лубочные картины из уезда Янлюцин г. Тяньцзинь, сучжоуские вышивки провинции Цзянсу; чертежи проектных схем Гугуна, Храма Неба, Великой стены в местности Бадалин; альбомы с иллюстрациями степей Внутренней Монголии и скульптуры монголоязычных народов. В процессе покупки, перевозки, коллекционирования туристических сувениров их распространение расширяется. Это одна из наиболее долговечных, экономически выгодных, наиболее эффективных мобильных реклам в туризме.

Для дизайна туристических сувениров следует стремиться к достижению соответствующей популяризации региональной культуры туристических направлений. Дизайн туристических сувениров при сочетании с имиджем туристического направления долженсформировать концепция сувенирной продукции, таким образом, значительно усилится динамика развития рынка и функция его рекламы, это сыграет важную роль в развитии функции дизайна тур продукции.

Дизайн туристических сувениров должен идти в ногу со временем

Дизайн туристических сувениров должен идти в ногу со временем, необходимо стараться сочетать его с нынешними высокими технологиями и стараться выявлять положительные составные элементы традиционной культуры, интегрировать в дизайн и придумать стильный туристический продукт с традиционными особенностями. Дизайн туристических сувениров должен перенимать опыт успешного дизайна в той же отрасли, расширять кругозор, сочетать прошлую и настоящую культуру Китая, которая воплощается в собственных дизайнах. При производстве, традиционное и современное сливается, чувствуется сильный дух культуры, характерные черты местности самобытного дизайна эпохи.

Резюмируя, можно сказать о том, что туристические сувениры являются ценным товаром. Понимая стоимость реализации товара, не следует заниматься их переэксплуатацией, необходимо идти по пути устойчивого развития, не стоит жертвовать всем ради сиюминутной выгоды, заниматься хищнической эксплуатацией, разрушать окружающую среду и доводить до того, что продукция в итоге истощила ресурсы. Также не стоит продавать недоброкачественный и поддельный товар, портить имидж культуры достопримечательностей местности. Дизайн туристических товаров должен максимально осуществлять стоимость реализации, и в то же время необходимо руководствоваться собственными законами развития и идти в ногу со временем для создания стильных и изящных туристических сувениров, которые были бы одновременно простыми и практичными.

Список литературы:

1. Вэй ЛиИн, Законы и тенденции развития туристических сувениров Китая [J]. Журнал Гуйлиньского колледжа туризма, 2006, 06: С. 724–728.
2. Чжан Лэй, Анализ развития и дизайна упаковки туристических сувениров Лхасы в настоящее время [J]. Популярное искусство, 2013, 16: С. 91–92.
3. Ли Шаньшань, Краткий анализ современной обстановки и тенденций развития музейных туристических сувениров (музеев) [J]. Художественное образование и исследования, 2015, 17: С. 106–107.

магистратура (МГХПА им. С.Г.Строганова)

Современные принципы формирования интерьера библиотеки

автор: А.А. Бароян, магистратура
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент В.О.Рыжиков

Библиотека — один из древнейших культурных институтов. За долгий период человеческой истории ее социальные функции претерпели изменения. Назначением первых библиотек было хранение документов, но со временем библиотека эволюционировала от хранилища знаний до популярного и универсального источника получения информации.

В настоящее время ощущается заметное отставание в развитии библиотек от уровня современного общества. Библиотека в своем традиционном виде играет все меньшую роль в жизни современного общества, что очень печально, так как роль книги чрезвычайно велика в образовании, воспитании, выработке мировоззрения, и критического мышления человека. Именно от того, что мы читаем, зависит наше мировоззрение, сознание и наши поступки.

На сегодняшний день, существуют опасения, что в эпоху распространения «цифровой» культуры и новых технологий, библиотека может полностью утратить свое предназначение. Но разве может электронная книга заменить настоящую?!

В современном мире библиотека должна быть комфортной для читателей и постоянно развиваться. Сегодня дизайну библиотек уделяется большое внимание. Уже недостаточно просто хранить и выдавать книги. Молодежь привлекает все новое и современное, традиционное библиотечное обслуживание становится редким.

На данный момент библиотеки меняют свою роль, превращаясь из «хранилищ знаний» в своеобразные информационно-библиотечные центры, что обращает внимание к их архитектурной среде, интересным дизайнерским решениям и уюте. Грамотный дизайн раскрывает потенциал библиотеки.

Библиотека — это то место, куда хотелось, чтобы приходили. Там должна быть особая атмосфера, которая придает образ второго дома, где хочется проводить все свое свободное время. Именно поэтому здесь должно быть удобно, безопасно, красиво.

Но «удобство», понятие достаточно широкое. Кому-то нужны диваны, чтобы расслабиться и спокойно погрузиться в чтение, а кому-то достаточно удобного стула, стола, и хорошего освещения. Именно поэтому, хочется создать такую атмосферу, место, которое бы привлекало не только молодежь.

Современные дизайнерские решения позволяют, проектируя библиотеку и применяя офисные решения, формировать пространства, не менее уютные и удобные, чем домашняя обстановка, что очень важно. И самое главное, что должно быть — это большой выбор источников получения информации: компьютерные залы, деловые пространства, молодежные, детские и т.д. зоны.

Еще очень важно, чтобы постоянно пополняется фонд библиотеки, и упор был не только на классическую литературу, но и на современные произведения. Это позволит привлечь молодежь, творческих и интеллектуальных деятелей и требовательных читателей, которые могут найти здесь все, что соответствует их вкусу и сфере деятельности.

Также, очень важно создать в библиотеке все необходимые условия для пользователей с ограниченными физическими возможностями, для того, чтоб дети и молодежь могли насколько это возможно, спокойно пользоваться библиотекой и проводить там свое время.

За последнее десятилетие было создано немало новых библиотек, пространственное решение которых опирается на нестандартные подходы. Одна из таких вдохновила меня на данную тему. Это «Подземный лес», библиотека, построенная как часть общественного пространства элитного жилого квартала в Шанхае. Увидев ее, я поняла, что если бы в моей стране была подобная, с уверенностью могу сказать, что многие бы начали ходить в библиотеки. И даже, возможно, что это стало бы постоянным местом встреч, наравне с развлекательными и культурными центрами.

Перед архитекторами стояла непростая задача: создать в элитном жилом квартале место, в котором не было бы навязчивого лоска, бесконечного мрамора и надоевшей суеты. Другими словами, место, где жильцы могли бы знакомиться, общаться и формировать настоящее уютное «соседство». Верхний уровень библиотеки полностью оформлен извилистыми деревянными панелями, которые образуют сводчатое пространство, над которым, словно облака, парят люстры. Из-за широкого остекленного входа кажется, что садик проникает внутрь библиотеки и становится ее частью — деревянным лесом.

Сразу после холла посетитель спускается на уровень ниже, который отличается от верхнего более спокойной атмосферой и приглушенным светом. Там он может сосредоточиться на чтении. Так же как и наверху, волнистые деревянные панели, которые еще и выполняют функции полок, образуют

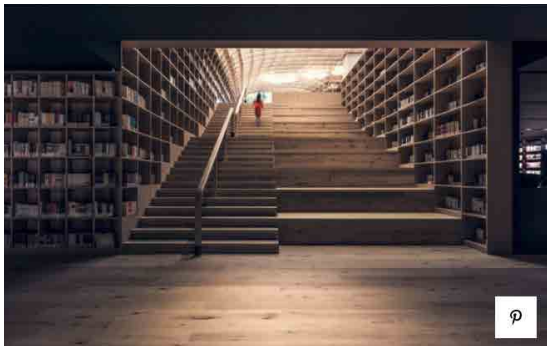




Рис. 1. Библиотека «Подземный лес». Спуск в библиотеку. Архитектурное бюро Wutopia Lab. Общественный комплекс One Park Gubei. Шанхай, 2017
Рис. 2. Библиотека «Подземный лес». Читальный зал. Архитектурное бюро Wutopia Lab. Общественный комплекс One Park Gubei. Шанхай, 2017.

собой пространство, напоминающее подземный лес. Для тех, кто особенно нуждается в уединении, архитекторы создали полностью темную комнату с точечным освещением над «островками» с диванами и столиками. При создании проекта архитекторы использовали цифровые технологии, способные с точностью до миллиметра просчитать каждый изгиб панели, затем создать их на станках с ЧПУ и установить в своем «Подземном лесу».

Одним из примеров библиотек для молодежи с ограниченными возможностями является «Российская государственная библиотека для молодежи».

Библиотека осуществляет информационную поддержку молодёжи в учебно-образовательном и самообразовательном процессе, оказывает профориентационные, психологические, образовательные услуги; организует просветительскую и культурно-досуговую работу. В библиотеке работают около 15 клубов и объединений по интересам. Профессиональный психолог ведет индивидуальные консультации по различным проблемам, волнующим молодых людей.

Для пользователей с ограниченными физическими возможностями в библиотеке созданы все необходимые условия. Для колясочников оборудованы пандус, раздвижные автоматические двери, специальный туалет, лестничный подъёмник; предоставляется коляска со столиком для книги/ноутбука. Во всех залах — низкие стеллажи, увеличенное расстояние между которыми дает возможность свободно перемещаться на коляске. К услугам слабовидящих — читающий сканер, электронная лупа, аудиокниги. Для слабослышащих имеется подборка видеофильмов с субтитрами.

Студенческий многофункциональный центр. Основания предпроектных исследований

автор: Р.Р. Бикмурзина, магистратура
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент В.О.Рыжиков

На сегодняшний день организация учебной деятельности студентов остаётся не решенной. Определяясь с тем, где студент сможет осуществлять научную деятельность, он сталкивается с проблемами отсутствия рабочего места, отвечающего современным критериям техники, эргономики, безопасности и даже эстетики. Предлагаемые университетами кабинеты для индивидуального обучения, зачастую имеют недостаточный уровень освещения, не соответствуют требованиям эргономики и компьютерного оснащения для проведения сложных работ, задаваемых самим ВУЗом. К тому же все посадочные места не способны охватить собой и трети всех желающих заняться такой деятельностью.

Из практики советских студенческих студгородков Москвы, таких как, Алексеевский студгородок, студгородок «Сокол», бывший Всехсвятский и других, можно увидеть, что концентрация общежитий в целостные квартальные застройки, имели немало положительных сторон: улучшение административно-хозяйственного обслуживания; компактность планировки жилых корпусов; возможность очередности строительства; организация культурно-бытового обслуживания. После 30-ых годов прошлого века, правительство города всерьез задумалось о строении новых корпусов общежитий для различных ВУЗов, все больше студгородков начали наполнятся общественно-досуговыми зонами.

Так, например комплекс нового здания МГУ, открытый в 1953 г. включал в себя и студенческие общежития и квартиры профессорско-преподавательского состава. Они занимали особое место в главном здании университета и включали около шести тысяч жилых комнат, а также целый ряд бытовых и обслуживающих помещений (гостиные, библиотеки, столовые, спортзалы, плавательный бассейн, магазины и т. д.) С этого времени студент МГУ мог учиться, отдыхать, работать, развлекаться, не выходя из красивейшей высотки. Такой подход к формированию общей организации

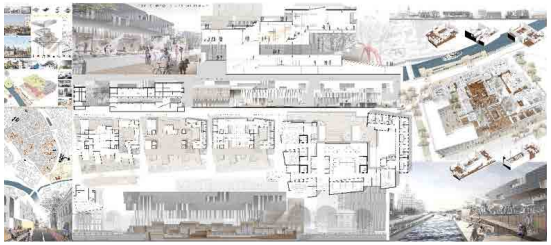


Рис. 1. Проект «Бизнес-школа арт-менеджмента», 2013 г. Автор: Тюрина М. А.

для студента, включающей в себя все, что ему нужно для обучения и отдыха, остается актуальным и по сей день, учитывая события, связанные с пандемией коронавируса в 2020 году.

На базе интернет-ресурса google.com мною был проведен социологический опрос у студентов, касающийся их внеурочной деятельности. После анкетирования 40 человек, было выявлено, что 88,2% опрошенных занимаются самостоятельной внеурочной деятельностью, предусмотренной вузом; 55,9% из них не имеют профессионального оборудования для выполнения домашнего задания; для 52,9% анкетированных студентов ВУЗ не может предложить постоянное место проживания; у 64,7% недостаточно укомплектованы информационно-библиотечные ресурсы университета ; и наконец, 98,2% студентов желают, чтобы все необходимые функциональные зоны для обучения были собраны в одном месте.

Современным проектным предложением является реализация многофункционального центра (с предварительным предложением нейминга как STUDENT HOUSE) в рамках архитектурного дипломного проекта Тюриной Маргариты Анатольевны «Бизнес-школа арт-менеджмента», фокусирующегося конкретно на студенческом кластере. Объект не реализован, однако являлся участником выставки дипломных проектов бакалавра МАРХИ в экологической конференции МГУ 2013 г. (Рис. 1).

Актуальность темы подчеркивается приростом численности студентов, поступивших в столичные заведения высшего образования. Таким образом, в университетах Москвы к 2020 году обучаются свыше 4 млн. студентов. Многие из них являются иногородними и не могут позволить себе выполнение домашнего задания в постоянном и благоустроенном месте пребывания со всеми условиями. Общежития университета рассчитаны в первую очередь на проживание и только единицы могут предложить отдельно отведенные места для занятий учеников. В последствии вторые вынуждены «сбегать» в места общепита, где предлагают постоянный вай-фай или же задерживаться в местах учебы.

Цель данного сооружения очень близка с целью планируемого проекта, и в том, и в другом случае это общественная организация для молодежи и студентов, в частности. Изначально объект планировался как бизнес-школа, однако планировочные архитектурные решения, включающие в себя места для проживания, учебные аудитории, коммерческие площади и выставочные залы хорошо подходят для реализации в ней многофункционального студенческого центра.

Площадь застройки объекта находится на Котельнической набережной вдоль канала реки Яуза, имеет отличную доступную инфраструктуру и находится в легкой доступности от многих университетов столицы, учитывая ее относительно центральное расположение. Строительный объем здания 96 650 м^2, оно имеет 5 этажей, включая подземную парковку на 100 машин, площадь застройки 4 900 м^2, общая площадь этажей 24 000 м^2 (Рис. 2).

Сооружение будет представлять собой кампус, создающий благоприятную атмосферу для обучения и работы. Основные зоны планируются как групповыми, так и индивидуальными, с применением современных технологий.

Функциональное наполнение центра предполагает собой включение рабочих зон (общий коворкинг, индивидуальные рабочие места, переговорные, компьютерные классы, читальный зал, медиатека/библиотека, типография); рекреационных зон (зона психологической разгрузки, свободные зоны отдыха, кинозалы, фуд-зона, столовая, спортивный зал); жилые зоны (общежития) и служебные (сан-узлы, зоны работы учителей и мед. часть).

Основные помещения предпочитается выделить для коворкинга студентов. Коворкинг — это пространство, где любой желающий может найти для себя временное или постоянное рабочее место. Название происходит от слова «co-working» («совместно работающие»). Такие места предлагают всем желающим удобное оборудованное рабочее место, бесплатный интернет, обеды и возможность для совместной работы. К сожалению, существующие коворкинги Москвы не доступны для всех студентов по рядам причин. Во-первых, многие коворкинги выкупаются влиятельными компаниями, которые размещают там свой штат офиса. Во-вторых, подобные места являются зачастую платными, далеко не все студенты могут позволить себе ежемесячную аренду. В-третьих, коворкинг-центры находятся отдаленно от мест обучения учащихся.

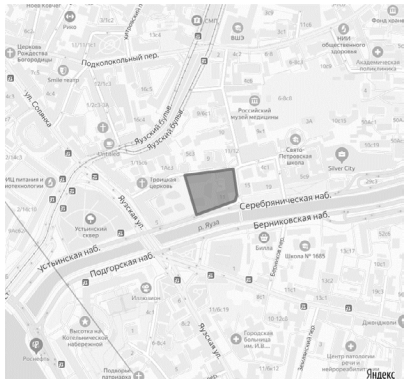


Рис. 2 Положение площади застройки относительно городской инфраструктуры Москвы

Целью будущего проекта является организация учебного студенческого пространства для реализации их разноплановой научной деятельности; создание досуговых и рекреационных площадок; оснащение медиатеки, кинозала и современных компьютерных классов для эффективного обучения. Ввиду исследования и реализации принципы и методы проектирования интерьеров многофункционального студенческого центра в стенах выбранного объекта, проект предполагает вывести процесс и итоги обучения молодежи на новый уровень, повысить их работоспособность и профессиональные навыки.

Новизна проекта заключается в том, что в столице подобного проекта не было реализовано по сей день. Существует множество сооружений, частично выполняющих представленные выше функции. Какие-то центры направлены на трудоустройство (Московский центр международных образовательных программ и стажировок, трудоустройства, психологической поддержки студентов и выпускников вузов), другие же имеют не все необходимое для студента и ограничены узким кругом посетителей (ВУЗы, общежития ВУЗов).

В заключении хочу выразить свой большой интерес к проблеме, которую предлагаю решить в моей будущей диссертации, так как я сама более 4 лет являюсь студентом и сталкиваюсь с проблемами моей темы. Мечтаю создать идеальный центр, где каждый студент сможет максимально раскрыть свой потенциал.

Влияние планировочной структуры на образное решение музейных экспозиций

автор: Е.Д. Мокроус, магистратура, 2 курс
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент В.О.Рыжиков

Планировочная структура музея является важной составляющей при организации сценария восприятия экспозиции. Архитектор, создавая архитектурный объем музея, во многом предполагает будущий образ экспозиции или по крайней мере образно-смысловое направление этой экспозиции.



Рис. 1. Лондонская Национальная галерея. Новое крыло

Нередко архитектура здания в современных музейных комплексах уже сама по себе несет в себе смысл, внутреннее пространство настраивает на восприятие информации. Экспонаты и наполнение музейной экспозиции в ряде случаев играет подчиненную роль по отношению к архитектурным приемам.

В рамках понимания воздействия качеств внутреннего пространства, можно выделить 4 основные планировочные схемы, наиболее часто применяемые при проектировании музейного пространства:

— Прямая последовательность залов,
— Матричная структура залов,
— Пространственное проникновение и пространственная изоляция,
— Открытые планы,

Данные планировочные решения являются консервативными и, так или иначе, лежат в основе проектирования всех известных мировых музеев.

Прямая последовательность залов.

Принципом данного планировочного решения является соединение помещений разного размера таким образом, чтобы двери оказывались на одной оси, что позволяет смотреть через несколько помещений одновременно. Данное решение берет свое начало из парадных анфилад дворцов эпохи барокко и активно применяется в проектировании музеев по сей день.



Рис. 2. Лондонская Национальная галерея. Основное здание

В эпоху просвещения музей исполнял функцию «банка знаний», поэтому в помещениях с подобной планировкой обычно применяются коллекционный и иллюстративно-тематический методы экспозиции. Данные методы представляют собой систематические коллекции,



Рис. 3. Художественный музей в Бонне. Общий вид

для них характерно размещение экспонатов и пояснительного текста вдоль или на стенах выставочных залов. Чаще всего данный прием применяется в художественных галереях и музеях, посвященных изобразительному искусству.

В случае если маршрут следования развивается параллельно оси, по которой расположены помещения возможно применение музейно-образного метода, для которого характерны «единство действия», «выраженная сюжетная линия» и «развитие экспозиционной темы по законам большой литературы». Пример планировки с прямой последовательностью залов — Лондонская Национальная галерея (рис. 1 и 2).

В постиндустриальном обществе функция музея несколько меняется. Теперь музей становится «банком идей», источником вдохновения, соответственно, меняются и модели планировочного решения.

Матричная структура залов

Архитектурно-художественное решение представляет собой сложное наложение пространственных структур таким образом, чтобы избежать создания четкого маршрута. Вместо этого у посетителя появляется множество вариантов осмотра экспозиции.

Подобное решение исключает использование музейно-образного метода, так как отсутствие выверенного маршрута противоречит главному принципу, согласно которому экспозиция должна «выражать сюжетную линию» и «развиться по законам большой литературы».

Тем не менее, подобная структура не противоречит принципам иллюстративно-тематического и коллекционного методов построения экспозиции. Наиболее удачным, в данном случае будет применение образно-сюжетного метода. Лежащие в его основе принципы художественного переосмысления музейных предметов, а так же использование сценографии при построении музейного пространства в сочетании со сложным архитектурно-художественным решением здания, способствуют созданию сложных композиций, пробуждающих сознание и взывающих к опыту посетителя.

Пример планировки с матричной структурой — Художественный музей в Бонне (рис. 4).

Пространственное проникновение и пространственная изоляция

Приемы проникновения и изоляции, несмотря на противоположность этих понятий, часто объединяются в одном проекте и создают концепцию «текучего пространства».

Для данного типа планировки можно воспожно использование любого метода создания экспозиции, но наибольшей выразительности можно добиться используя образно-сюжетный метод. Концепция «перетекающих пространств» идеально подходит к повествовательному типу данного метода.

Наиболее ярким примером данного планировочного решения является музей Луизиана в Хумлебеке (рис. 5), который постоянно дополняется новыми корпусами. Отдельные павильоны, соединены длинным коридором образуют единую последовательность залов, за счёт чего создаётся структура с одновременно изолированными и соединёнными пространствами.

Открытые планы

Открытые планы, появившиеся в середине XX века, представляют собой воплощение модели демократичной прозрачности музея и обеспечивают возможность для постоянной трансформации экспозиции.

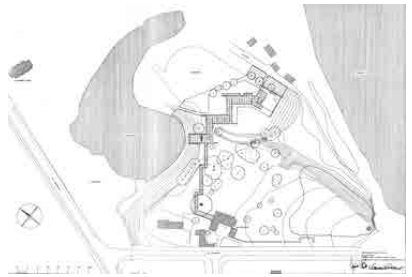


Рис. 4. Музей Луизиана в Хумлебеке. План

Благодаря такой планировке, пространство становится гибким, способным подстроится под любые нужды посетителя. Благодаря универсальности помещения, возможно использование любого экспозиционного метода, а так же их комбинирование. Учитывая современную тенденцию музеев к расширению предоставляемых услуг и развлечений, данный тип планировки является наиболее популярным и востребованным при строительстве новых музеев. Но, несмотря на то, что данное архитектурное решение предоставляет возможность художественного подхода



Рис. 5. Музей Луизиана в Хумлебеке. Фрагмент интерьера



Рис. 6. Новая национальная галерея в Берлине

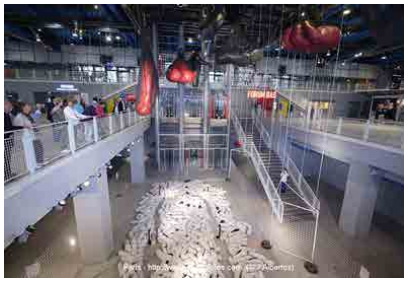


Рис. 7. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду. Фрагмент интерьера

к созданию экспозиции, более сложным в данной ситуации является формирование разделов экспозиции. Хорошими примерами подобного современного трансформируемого музея являются Новая национальная галерея в Берлине (1968 г., Мис ван дер Роэ) (рис. 6) и Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже (рис. 7).

Вывод

При создании экспозиции очень важную роль играет художественный образ. Оригинальный подход к оформлению выставки способствует появлению интереса аудитории, а так же повышению эффективности обучения в музейной среде.

Выбор экспозиционного метода при создании выставки должен обуславливаться не только направленностью деятельности музея, но и типом планировочного решения самого здания.

Сноски:

1. **Экспози́ция (лат. expositio «выставление <напоказ>; изложение»): Экспозиция (выставка) — выставление на показ предметов искусства.**
2. **Экспозиционный метод — применение научного обоснования, исходящего из содержания порядка групп и организации экспозиционных материалов. Предполагает определение характера научной обработки экспозиционной темы и определения последовательности и проектирования музейной экспозиции.**
3. **Музейная среда — пространство визуальной информации, обладающей культурно-историческими значениями и смыслами.**

Список литературы:

1. **Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. — М., 1996.**
2. **Щербина, А.В. Музейное проектирование : учебно-методическое пособие / А.В. Щербина. — Тольятти : ТГУ, 2011. — 68 с.**
3. **Интернет ресурс: http://www.berlogos.ru/article/muzejnye-plany-tipologiya-ekspozicionnyh-prostranstv/**
4. **Интернет ресурс: https://artguide.com/posts/1389**

Экологический дизайн в архитектуре и дизайне как инструмент маркетинга

автор: В.Ю. Стрелецкая, магистратура, 2 курс
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент В.О.Рыжиков

Актуальность экологических проблем в последние десятилетия не вызывает никаких сомнений ни у кого — от ученых до простого населения (хоть есть и исключения). Экологические проблемы самого разного уровня регулярно освещаются СМИ, о них говорят знаменитости, бизнесмены, блоггеры. На защите любой образовательной программы, посвященной дизайну в том или ином проявлении, почти всегда присутствует по крайней мере один проект, вдохновленный защитой экологии. Это проекты экологически безопасных мусоросжигательных заводов, предметов и объектов архитектуры из максимально безопасных для окружающей среды материалов, различных дизайн-концепций, которые должны заставить задуматься простого обывателя, о вкладе который он вносит или не вносит в общее дело и так далее.

Мировой тренд последних лет — зеленый, или экологический маркетинг. В числе главных эко-трендов и продуктов — солнечная энергия и солнечные батареи, LED-лампы, электромобили, эко-материалы.

Энциклопедия маркетинга определяет зеленый маркетинг как маркетинг, который призван изменить мировоззрение покупателей, обеспечить новое направление для конкуренции и достичь принятия рынком новаторских решений проблем окружающей среды. Это деятельность компании по удовлетворению интересов потребителей путем продвижения товаров и услуг, наносящих минимальный вред окружающей среде на всех



Рис. 1. Жилой комплекс «Valley», Амстердам, бюро MVRDV. Рендер

стадиях жизненного цикла. Другими словами, это нацеленность на сохранение экологии, оптимизацию производительных процессов и минимизацию загрязнения окружающей среды. Термин берет свое начало в 1975 году, когда Американская ассоциация маркетинга впервые провела семинар под названием «Экологический маркетинг». Появление же экологичных товаров некоторые авторы относят к началу 1980-х годов. Именно тогда было установлено, что аэрозольные баллончики разного назначения опасны из-за содержания фреонов, разрушающих озоновый слой Земли.

Экологические факторы маркетинга прежде всего ориентированы на то, чтобы компания стала неотъемлемой частью общества, которое заботится об окружающей среде. Маркетологи по всему миру разрабатывают стратегии, как выжить и укрепиться брендам в условиях эко-трендов.

К сожалению, как и любое другое позитивное явление при позднем капитализме, экологический маркетинг и эко-товары зачастую представляет собой далеко не то, что мы ожидаем. На практике, не все товары, которые позиционируют как «зелёные», действительно экологичны — порой их производители только хотят, чтобы их таковыми считали потенциальные покупатели.

Строительство является одной из наиболее вредных для экологии сфер человеческой деятельности. По некоторым оценкам, на здания и сооружения приходится 39% всех выбросов углекислого газа в мире. Из-за этого число экологически сознательных разработок в сфере архитектуры и дизайна в последние два десятилетия многократно выросло.

В связи с этим появился образ «зеленой утопии». Желание жить не среди одинаковых бетонных муравейников, а среди парков, лужаек и виноградных лоз естественно и понятно. Идея экологически дружелюбного города для многих привлекательна тем, что она не только эстетически приятна, но и полезна — как для жителей, так и для окружающей среды. Можно сказать, придумывая и воплощая подобные проекты, мы заботимся об экологии, не отказываясь при этом от благ цивилизации.

Идея города, утопаемого в зелени, не нова — концепция «города-сада» берет свое начало 1898 году, когда Эбенизер Говард опубликовал свою книгу «Города-сады будущего». Однако нужно заметить, что идеи Говарда зачастую интерпретируются неправильно — для него главным аспектом



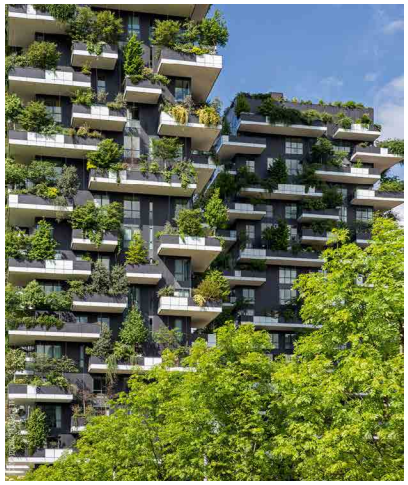


Рис. 2 и 3. Bosco Verticale (рендер / реализация)

города-сада являлась его автономность, независимость от крупных индустриальных городов и наличие сплочённого сообщества.

В наши дни гораздо чаще встречается упрощенная трактовка этой концепции — большое количество зеленых насаждений, использование экологически дружелюбных стройматериалов, снижение автомобилизации населения, создание и высокая проработка общественных пространств. Ничего из перечисленного, само по себе, не является чем-то плохим. Но зачастую эти элементы применяются к архитектурным и градостроительным проектам случайным образом, без должного осмысления и понимания. В частности, зайдя на любой ресурс, посвященный архитектуре и дизайну, вы наверняка сразу же увидите массу проектов, обильно использующих растительность как часть проектного решения.

В своей статье «What this MVRDV Rendering Says About Architecture and the Media» интернет-журнала Failed architecture Марк Минкьян подвергает критике проектное предложение жилого комплекса Valley в Амстердаме бюро MVRDV. Он называет его симптомом глобальной проблемы того, как проекты намеренно выставляют в нереалистичном свете для привлечения внимания широкой публики и СМИ.

Есть много причин, по которым на небоскребах не могут находиться и расти деревья — по крайней мере, не на такой высоте, какую предлагают многие архитекторы в своих проектах. На высоте 30 этажа почти каждая климатическая переменная является более экстремальной, чем на уровне улицы. Еще более опасен для растений на такой высоте ветер. Хоть в природе и есть растения, которые приспособились к горным условиям, обычно они неинтересны для архитекторов и дизайнеров с эстетической точки зрения. Вдобавок к ветру, растения будут испытывать экстремальное тепло и холод. При определенных температурах, которые варьируются от растения



Рис. 4. Искусственный архипелаг «Мир», Дубай

к растению, механизм фотосинтеза внутри листа начинает разрушаться.

Также есть много логистических проблем. Как эти деревья будут поливать, удобрять и подрезать? Как их будут заменять? Растения, подверженные стрессу, требуют постоянного внимания — фактически, ежедневного мониторинга, а иногда даже чаще. Выращивание даже простых зеленых крыш — непростая задача, а те растения выбраны за их выносливость и низкие эксплуатационные расходы. Другими словами, деревья, как правило, плохо приспособлены к условиям, которые могут возникнуть на небоскребе.

Удачных примеров из реальной жизни такого масштаба немного, в пример можно привести проект Bosco Verticale в Милане

Это не только визуальное искажение будущей реальности; сопровождающий текст часто представляет собой череду пустых маркетинговых терминов, каких как «уникальность», «инновация», «устойчивость» и «высокое качество». Он не несет в себе полезной информации, с помощью которой мы можем правильно оценить проект.

Нереалистичное позиционирование архитектурных проектов может быть достаточно проблемно, но гораздо больше вреда несет в себе другая область недобросовестного экологического маркетинга — производство и торговля строительными материалами.

Каждый хочет строить из переработанных материалов, уменьшить углеродный след своего здания и восстановить утраченный баланс между природой и человеком. Растущий спрос на экологически чистые материалы вызвал большое число откликов со стороны индустрии стройматериалов. Какие-то, более ответственные, производители обеспокоены этим и искренне пытаются минимизировать ущерб и внедрять на рынок более совершенные продукты и практики. Какие-то, больше озабоченные прибылью и публичным лицом бренда, подхватывают эти начинания на словах и корректируют свои маркетинговые компании, затем красят упаковки своих товаров в зеленый цвет и ставят на них наспех нарисованные штатным графическим дизайнером печати «100% экологичности».

Многие компании используют заявления, которые либо ничего не значат, либо звучат слишком хорошо, чтобы быть правдой, либо и то, и другое. В условиях, когда многие потребители готовы выкладывать огромные

суммы за продукты, которые они считают экологически чистыми, компании пытаются позиционировать один или несколько аспектов своих продуктов как экологически благоприятные — зачастую, преувеличивая, недоговаривая или выставляя за достоинство то, что является стандартом. Это то, что Гринпис и подобные ему организации определяют как «гринвошинг» (можно перевести как «зеленая промывка», по аналогии с вайтвошингом, или «отбеливанием»): намеренное введение потребителей в заблуждение относительно экологической практики компании или экологических преимуществ продукта или услуги.

Одна из популярных тактик гринвошинга — попытка сфокусировать внимание покупателя на очень специфических, очень узких экологических требованиях. Продукт преподносят как «зеленый» на основании единственного экологического атрибута, без внимания к другим важным экологическим аспектам.

В статье «What You Need to Know About Greenwashing» журнала Architectmagazine Скотт Кейс, вице-президент TerraChoice Environmental Marketing, пишет:

«Одним из примеров (гринвошинга) на выставке был производитель напольных покрытий, делающий ставку на переработанные материалы. Но я чувствовал запах формальдегида на этом продукте».

Эта тактика гринвошинга весьма распространена. Формально обмана здесь нет, ведь какой-то из элементов продукта действительно имеет описанные свойства. Например, производитель шпонированной деревянной панели с гордостью указывает на печать FSC на декоративной отделке, но не описывает свойства сердцевины или не упоминает токсичность связующего элемента. Таким образом, эксплуатируется доверие покупателя к производителю, а большинство из покупателей скорее всего не будут глубоко изучать вопрос и просто сочтут описание товара правдивым.

В той же статье Кейс говорит о также распространенном «грехе отсутствия доказательств» — о том, что лишь немногие компании смогли представить доказательства своих экологических требований. А пенный изоляционный материал, который ему попытались продать, был виновен в «грехе неактуальности», экологическом требовании, которое может быть правдивым, но в то же время является незначительным и бесполезным для потребителей. Кейс пишет:

«Они заявили, что не используют хлорфторуглероды. ХФУ были запрещены в 1978 году. Использование ХФУ незаконно. Но многие потребители этого не знают».

Другой пример — указание на возможность переработки как одного из плюсов. Но многие материалы, например сталь и алюминий, уже давно

перерабатываются по экономическим причинам, а не в виде исключения или заботы о природе. Таким образом потребителей вводят в заблуждение, если только они не видят постоянно заявления других компаний, которые говорят о своих продуктах то же самое.

В перечень смутных, неопределенных качеств продукта также входят такие термины, как «без химикатов» и «нетоксичен», значение которых плохо определено и может быть неправильно понято. Продуктов, полностью свободных от химикатов, очень мало, особенно в сфере стройматериалов.

Еще одним негативным аспектом гринвошинга является искажение понятий о экологической устойчивости и долгосрочном состоянии здания.

В наши дни понятие «устойчивость» (sustainability) популярно и используется во многих отношениях — от экономических планов до рецептов приготовления еды. В настоящий момент он прочно закрепился в мире архитектуры и городского планирования — вплоть до того, что дипломная работа в некоторых учебных заведениях в обязательном порядке должна включать оценку проекта с точки зрения устойчивого развития и/или общую опору на его основные принципы (такая практика есть, к примеру, в Московском Архитектурном институте и Британской Высшей Школе Дизайна).

LEED является одним из самых известных в мире экологических сертификатов, присуждающих баллы зданиям за их экологические качества. Критерием начисления баллов является использование экологических материалов и строительных систем. Здание с 40 очками получает сертификат LEED, 50 из них получают серебро LEED и 60 — золото LEED. LEED Platinum предназначен для зданий, набирающих 80 и более очков. Но на практике многие из этих пунктов можно получить без обеспечения реальной долговременной устойчивости. Их нормы вознаграждают, например, определенные типы кондиционеров, но не окна, которые могут открываться. Еще одним пунктом является использование солнечных батарей и других нетрадиционных источников энергии. Однако сертификат учитывает в основном лишь состояние, которое здание имеет на момент сдачи в эксплуатацию. Теоретически, многое в порядке эксплуатации может измениться после того, как сертификат уже получен, вплоть до игнорирования многих требований экологии.

Как же часто инновационные «зеленые» здания оказываются неэффективными на практике?

В худшем случае, гринвошинг — это преднамеренная попытка скрыть потенциальную неудачу, и, как следствие, она может усугубить такие вещи, как изменение климата; в лучшем случае гринвошинг показывает, насколько трудно, даже с самыми лучшими намерениями, точно определить критерии устойчивости.

Во-первых, хотя само здание, возможно, было спроектировано для относительно низких выбросов углекислого газа, очень немногие работают так, как обещали первоначальные расчеты. По большей части это связано с сочетанием недостатков конструкции и неправильной эксплуатации или управления, которые можно легко исправить после сдачи в эксплуатацию. Во-вторых, и что, возможно, более серьезно, производительность самого здания имеет относительно небольшое значение по сравнению с процессами, которые проходят внутри.

Проекты, которые воплощают в себе динамику хорошо финансируемой устойчивой архитектуры, часто являются временным решением, которое позволяет компаниям и правительствам избегать более серьезных и гораздо более сложных проблем, которые быстро ухудшают биосферу. Это не должно приуменьшить важность пристального внимания к материалам и снижения выбросов углекислого газа в отрасли. Вместо этого, необходимо пролить свет на нежелание корпораций противостоять более глубоким экологическим проблемам архитектурной индустрии, которые выходят за рамки материалов. Разумеется, гораздо проще убедить покупателя купить деревянную зубную щетку или даже электромобиль, чем пытаться решить проблему на фундаментальном уровне.

На мой взгляд, одной из самых большим проблем, связанных с гринвошингом, является малая осведомленность большинства людей о том, что делает тот или иной товар или проект экологически дружелюбным. То, что абсолютно очевидно для ученого-эколога или архитектора, далеко не всегда так же понятно далеким от этих сфер людям.

Искусственный архипелаг «Мир» в Дубае с точки зрения неискушенного читателя может показаться экологически дружелюбным проектом. Загрязнение окружающей среды обычно вызывает ассоциации с высокой плотностью населения, танкерами, смогом, градирнями. Рядовой обыватель может подумать, что в идее создания группы искусственных островов близи береговой линии не ничего явно враждебного экологии. Однако методы, используемые при строительстве архипелага, вызывают беспокойство по поводу эрозии пляжей, повреждения коралловых рифов и биоразнообразия. Экологи считают, что острова могут нарушить естественный природный баланс, не говоря о том, что острова и вовсе могут со временем уйти под воду из-за повышения уровня Мирового океана.

Но нужно сказать, что проблема не столь в том, что большинство населения имеют слабое представление о критериях экологичности — она в большой степени и в том, что большинство компаний как раз заинтересованы в том, чтобы осведомленность людей так и оставалась на низком уровне. Так, не разбирающимся в вопросе покупателям гораздо легче под

предлогом заботы об окружающей среде продавать все новые и новые товары в зеленых упаковках, добавление десятка случайных деревьев на рендере повышает ваши шансы на победу в архитектурном конкурсе, а ссылка на сомнительный сертификат об экологической устойчивости в проектной декларации облегчит более быструю распродажу площадей в новом многоквартирном комплексе.

Проблема изменения климата слишком масштабна и серьезна, чтобы решить ее за пару десятилетий, но прекращение подобной дезинформации и манипуляций могло бы стать серьезным шагом навстречу ее решению.

Библиография:

1. Sir Ebenezer Howard. Garden Cities of Tomorrow. Forgotten Books, 1960. 168 с.

2. Глазычев В. Л. Урбанистика. — М.: Европа, 2008. 220 с.

3. In Defense of Renders and Trees On Top of Skyscrapers. Jan Knikker and Alex Davidson, Archdaily. 2016. (Электронный ресурс). — https://www.archdaily.com/783045/in-defense-of-renders-and-trees-on-top-of-skyscrapers-mvrdv

4. What this MVRDV Rendering Says About Architecture and the Media. Mark Minkjan. Failed Architecture. 2016. (Электронный ресурс). — https://failedarchitecture.com/what-this-mvrdv-rendering-says-about-architecture-and-media/?utm_medium=website&utm

5. What You Need to Know About Greenwashing. Jeffrey Lee. Architectmagazine. 2008. (Электронный ресурс). — https://www.architectmagazine.com/technology/what-you-need-to-know-about-greenwashing_o?o=1

Жилой комплекс для пожилых людей

автор: П.А. Шевчук, магистратура
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент В.О.Рыжиков

В развитых странах особую популярность приобретают специализированные социальные поселки для пожилых граждан. К сожалению, в России данный сегмент жилой недвижимости не развит. В России, по данным, предоставленным Федеральной службы государственной статистики, 13% населения — старше 65 лет, 23% из которых находятся за пределами трудоспо-



Рис. 1. Функциональные факторы, влияющие на степень комфортности пространства для пожилых людей

собного возраста. По оценкам, 24% пожилых людей живут в одиночестве. Необходимо создать оптимальные условия жизни для пожилых людей посредством проектирования жилых пространств. Эти пространства должны вдохновлять на долгую и благополучную жизнь. Неудивительно, что вне зависимости от культурных, социальных и финансовых факторов пожилые люди предпочитают оставаться дома как можно дольше. Они нуждаются в особо бережном отношении к себе, что связано не столько снижением физических возможностей и плохим самочувствием, сколько с психологическими проблемами (смена роли в обществе при выходе на пенсию). Трудности, которые возникают с ухудшением зрения и слуха, ослаблением мышц и кровеносной системы, органов равновесия и т.п., диктуют повышенные требования к окружающей физической среде человек и специализированное жилье призвано удовлетворить их, оградить от излишнего риска, поддерживая чувство достоинства и самоуважения. Создание данного типа социального жилья особенно актуально, так как не так развито в России и имеет огромный потенциал.

Вопрос территориального размещения жилья для пожилых является ключевым, поскольку его решение задает экологические, социальные, эстетические параметры будущей среды. Обобщенно размещение подобного жилья как элемента городской среды относительно условной границы города можно поделить на две категории: находящееся в структуре города и расположенное за его пределами. Плюсами размещения специализированного жилья за пределами города или на его окраине являются: благоприятная экологическая ситуация, отсутствие шума и загазованности, возможность формирования обширной рекреационно-парковой зоны. К минусам можно отнести некоторую отгороженность от активных процессов жизни города и социальных связей с другими группами населения, психологическая изолированность от мира, удаленность от места проживания родственников и друзей, проблемы с транспортом. Последнее может привести к сокращению посещений, поскольку в крупных городах усили-

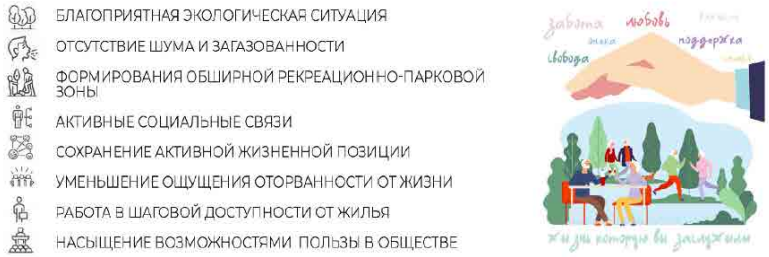


Рис. 2. Пространственно-средовые особенности проектирования территории комплекса проживания для пожилых людей

вается нарушение семейных связей из-за территориальной разобщенности и нехватки времени. Размещение данного типа жилья в структуре города способствует решению этой проблемы. К другим плюсам подобного размещения можно отнести потенциальную возможность более активных социальных связей, приближенность к прежним местам проживания, к минусам — излишнюю агрессивность внешней городской среды.

Оба варианта (размещение жилья в городе и за его приделами) имеют право на существование со своими плюсами и минусами, однако, тихие, экологически благоприятные, уединенные места за городом, с одновременным привнесением суеты, становятся местами изоляции и замкнутости стариков лишь в своей среде, и не способствуют сохранению активной жизненной позиции.

Данный тип жилья может быть включен в крупные жилые комплексы, оснащенного сигнальными системами контроля за самочувствием, автоматизацией окон и дверей. Подобное проникновение специали-



Рис. 3. Современные демографические тренды

зированного жилья в общую жилую структуру способствует уменьшению ощущения оторванности от жизни, свойственного людям преклонном возрасте. Также это позволит более насыщенно организовать будни пожилых людей и при желании даст возможность работать в шаговой доступности от жилья. Включение блока помещений для обслуживания пожилых в структуру жилого комплекса с его работой, как на специализированное жилье для пожилых, так и на весь комплекс в целом позволит ему быть экономически эффективным, а пожилым людям при желании расширить круг социальных контактов. Также немаловажным фактором в организации среды для пожилого человека является насыщение его возможностями быть полезными в обществе.

Для достижения поставленной задачи требуется создать комфортное пространство для пожилых людей и его внутреннее наполнение.

Проектом предполагается размещение жилого комплекса на территории Красногорского района. В жилом комплексе будут располагаться небольшие одноэтажные коттеджи на 1–2 человека, для удобства передвижения пожилых людей. На территории комплекса так же располагается вся необходимая инфраструктура, такая как: оздоровительный центр, столовая, учитывающая предпочтения и особенности питания пожилого контингента, общественный центр для взаимодействия и коммуникации между проживающими, медицинская помощь 24/7 и прогулочные зоны.

Данный вид жилья — симбиоз между домом престарелых, оздоровительным центром и коттеджным поселком.

Проведя исследование, можно утверждать , что на данный момент сохраняется тенденция к увеличению количества пожилого населения, что делает актуальным данный тип жилья.

Список используемой литературы:

1. **Александрова М.Д. Очерки психофизиологии старения. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1965.**
2. **Архитектурная среда обитания инвалидов и престарелых [Текст]: сб. статей / под ред. В.К. Степанова. — М.: Стройиздат, 1989. — 604 с.**
3. **Крумлинде Х. Жилища для престарелых и инвалидов [Текст] / Х. Крумлинде. — М.: Стройиздат, 1983. — 88 с.**
4. **Ржехина О.И. Жилые дома для пожилых за рубежом: (обзор) 1975. [Текст] / О.И. Ржехина, П.Г. Рудаков, К.Ф. Сорокин. — М.: [ЦНТИ по гражд. строительству и архитектуре], 1975. — 35 с.: ил.**
5. **Смирнова О.Я. Проектирование жилых домов для престарелых: (обзор) [Текст] / О.Я. Смирнова. — М.: [ЦНТИ по гражд. стр-ву и архитектуре], 1975. — 63 с.: ил.**

Модернизация общежития для вожатых детских лагерей с учетом их потребностей и современных тенденций дизайна интерьера

автор: Е.К. Деянова, магистратура
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент В.О.Рыжиков

При мысли о детском лагере, перед глазами сразу возникает образ ребенка. Гораздо реже вспоминается вожатый. При этом работа вожатого является залогом счастливого отдыха ребенка. Именно вожатый создает и регулирует отношения в отряде, следит за безопасностью пребывания детей в лагере, как физической, так и психологической. Вожатый в целом отвечает за создание благоприятной атмосферы для развития личности ребенка. Также, что немаловажно, он отвечает за организацию и выполнение культурно-досуговой программы детского отдыха. А это означает, что от фантазии вожатого зависит, насколько интересной и насыщенной будет жизнь ребенка в лагере. Таким образом, он является неотъемлемой и одной из самых важных, если не самой важной, частью пребывания ребенка в лагере.

Зачастую работа вожатого воспринимается как летняя подработка для молодежи. Но это не всегда именно так. Да, конечно, в небольших лагерях, открытых для детей исключительно в летний период, других вариантов не предусмотрено. Однако существуют и крупные лагеря отдыха, работающие круглогодично. К таким, например, относится знаменитый «Орленок», по сути являющийся градообразующим предприятием поселка Новомихайловский Туапсинского района Краснодарского края. В нем вожатые работают как краткосрочно — в качестве летней подработки в сезон, так и круглогодично, а многие задерживаются и дольше, на три, пять и даже десять лет. За это длительное время успевают образоваться пары, молодые люди женятся, заводят детей.

Кроме этого необходимо учитывать и количественный фактор вожатых, подверженный сезонным колебаниям. Например, в «Орленке» в зимний период занято 150 человек, а в летний их численность увеличивается до 600, что значительно превосходит другие лагеря. Архитектура и дизайн интерьера должны отвечать подобным нагрузкам и учитывать конкретные потребности вожатых. Этому вопросу и посвящена данная статья.

Рассмотрим особенности размещения вожатых в лагере, их потребности и возможные предложения решений качественного проживания вне зависимости от срока их работы. Для конкретного примера возьмем Дом Вожатых на территории детского лагеря отдыха «Орленок».

Для более глубокого погружения в данную тему в рамках исследовательской работы была совершена поездка в Краснодарский край. Реновация Дома Вожатых, девятиэтажного общежития для молодых людей, оказалась крайне актуальной проблемой лагеря. Общение с проживающими в Доме Вожатых и другими сотрудниками «Орленка» показало острую необходимость в полной реновации здания, начиная с подбора мебели и до фасадных работ.

Важной особенностью жилых комнат является проживание в них по два-три, а иногда и четыре человека при площади всего 13,4 кв.м. Это очень тесное сожительство. При этом человеческие отношения — вещь непростая, и, несмотря на небольшое количество времени, которое вожатые проводят в своих комнатах, отношения с соседями могут либо полностью испортить впечатления от пребывания в лагере, либо вдохновить на продолжение работы еще в течение лет десяти. Именно они формируют атмосферу в комнате.

Поэтому возникает необходимость создания четко очерченных личных пространств с возможностью изолироваться от соседей и раздельно хранить вещи. Это могут быть шторки на двухъярусных кроватях или использование капсульного принципа при создании спальных мест. При этом, помимо уединения, важно предусмотреть и объединение пространства для совместных посиделок, в том числе и с гостями из других комнат. Для этого необходим хотя бы журнальный столик и возможность расположиться вокруг него.

Ещё одним вопросом в жилой комнате становится кухонная зона. Все приемы пищи вожатых проходят с детьми в столовой, соответственно, потребность в полноценной кухне отсутствует. Но что в таком случае им требуется? Отвечая на этот вопрос необходимо разделять вожатых по социальным группам с разными потребностями. У девушек и юношей запросы будут сильно отличаться. Юношам зачастую не нужен ни холодильник в комнате, ни какая бы то ни было рабочая поверхность, а хранение для них минимально. Девушкам необходима рабочая поверхность, даже несмотря на питание в столовой. То же касается и холодильника, и иногда дополняется личной стиральной машиной. Хранение для них необходимо предусмотреть в большем объеме. В случае комнат с проживанием пары, кухонная зона функционирует по женскому принципу.

Помимо рассмотренных социальных групп, в «Орленке» и других достаточно крупных лагерях отдельной группой выступают пары с детьми. И

это является третьим вариантом организации кухонной зоны. В этом случае необходимо все вышеперечисленное в максимальном объеме: холодильник, большая рабочая поверхность, стиральная машина, большие объемы хранения. Девушка с ребенком в декрете уже не питается в столовой, в связи с чем кухонная зона в комнате уже больше становится похожа на полноценную кухню.

В Доме Вожатых в «Орлёнке» в каждой жилой комнате изначально заложена раковина, и это является точкой отсчёта для создания либо мини-кухни, либо ванного блока, а в идеале это было бы хорошо совместить. При устройстве кухонной зоны рядом с раковиной в любом случае необходимо предусмотреть хотя бы минимальную поверхность для комфортного мытья посуды. Далее кухня развивается по одному из предложенных сценариев.

После функционального наполнения встает вопрос колористического и собственно дизайнерского решения. Работа вожатых тесно связана с детьми. Должен ли интерьер их комнат и общественных пространств отражать близость к детям или наоборот, стать противоположностью, давая возможность отдохнуть от детей?

В первом случае в интерьерном решении возможно использование ярких цветовых акцентов, соответствующих либо брендбуку лагеря в целом, либо цветам конкретных отрядов, с которыми работают вожатые данной комнаты. Также это могут быть настенные росписи или витражи в общественных пространствах Дома Вожатых, отражающие детскую тематику, и другие подобные интерьерные включения.

Во втором случае цветовая гамма становится более нейтральной, по-взрослому строгой. Это монохромное использование белого и черного, серых или бежевых оттенков. Также возможно введение одного или двух цветов приглушенных, глубоких оттенков.

Хотя, разумеется, возможно и среднее решение между двумя этими вариантами — нейтральная основа с совсем небольшим использованием ярких цветовых акцентов для придания индивидуальности жилой комнате. Или же визуальное деление на нейтральные личные пространства и более яркие общественные.

Важный аспект, который необходимо учитывать, это длительность проживания вожатых в комнатах. Ведь, если дети живут в своих комнатах только 21 день одной смены, то вожатые проживают от 3 месяцев лета до 5 — 10 лет. За этот иногда весьма внушительный срок помещение полностью преображается под временного владельца. Соответственно, жилые помещения должны быть гибкими, легко изменяющимися под запросы новых хозяев.

В этом могут помочь, например, системы типа гардеробных с возможностью перемещения полок и другого хранения. Также это изначальное продумывание способов придания помещению индивидуальности своими жильцами, таких как приклеивание постеров, втыкание кнопок с фотографиями и открытками, использование магнитов, выращивание растений и расположение других памятных вещей по комнате, создающих уют и отражающих личность вожатых. Обычно такие проявления индивидуальности после отъезда жильца оставляют следы на стенах и мебели. Один из вопросов дизайна интерьера жилой комнаты вожатых — возможно ли изначально предусмотреть эту потребность и предоставить для нее решения? Ответ на этот вопрос еще предстоит найти.

Учитывая сменяемость проживающих, за основу цветового решения стен в таком случае лучше всего брать нейтральные светлые оттенки, при чем желательно без примеси какого-либо цвета, чтобы не вызывать ассоциацию с казенными учреждениями типа поликлиник и всевозможных государственных услуг. Отделкой стен лучше всего будет выступать моющаяся покраска как наиболее устойчивый к физическим воздействиям и недорогой материал. Также это обеспечит еще одну важную потребность общежития для вожатых — это быстрое и легкое проведение планового косметического ремонта раз в несколько лет.

Общественные пространства также заслуживают отдельного внимания. В Доме Вожатых они представлены холлами на каждом этаже и кафе.

Функционально главная задача холлов, конечно, быть местом встреч и отдыха вожатых. Для обеспечения данной функции необходимо предусмотреть мобильную диванную группу, позволяющую как собираться в круг большими компаниями, так и уединяться по двое-трое. А добавление одного-двух столов будет удобно для коллективных мозговых штурмов, рисования плакатов и другой рабочей деятельности. Телевизор в современном мире используется всё реже, тем более, что речь идёт о молодёжи, которая предпочитает пользоваться личными телефонами.

Для семейных пар с детьми холлы выступают в роли игровой, а для этого необходимо хранение игрушек, самокатов и комфортное напольное покрытие, например, использование ковров.

Кафе на первом этаже по сути является лицом Дома вожатых. Оно так же, как и холлы, служит для встреч и отдыха молодежи, а кроме этого именно в нем питаются приезжие гости лагеря, останавливающиеся в Доме Вожатых. Поэтому кафе необходимо проектировать нестандартным, ярким по дизайну, но в то же время уютным и душевным для посиделок с друзьями или романтических свиданий.

При этом необходимо предусмотреть возможность проведения шумных праздников и дней рождений большими компаниями. Для этого столы должны быть максимально мобильными и иметь возможность состав-

ляться в один большой. Соответственно, например, круглые столы уже не подходят для размещения в кафе. Изначально крупные столы так же не уместны исходя из потребности усиления различия между столовой и кафе. Столовая служит для ежедневного рабочего приема пищи, кафе же является чистым удовольствием. Для подчеркивания этой отличительной особенности в кафе создается уютная, камерная атмосфера в противовес большим пространствам столовых. Это можно обеспечить делением помещения на меньшие пространства, наличием озеленения и декора, а, возможно, даже более темными оттенками отделки стен.

Работа вожатого очень интересная, яркая и в то же время крайне ответственная, заслуживающая качественные с точки зрения дизайна интерьера условия проживания. Для «Орленка» данное исследование и итоговый дизайн-проект крайне актуальны и представляют собой острую необходимость. Изучение этого вопроса может оказаться полезным и для других лагерей.

Проектирование интерьеров кризисных центров социальной реинтеграции

автор: А.М.Максимова, магистратура
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент Е.Н. Даутов

Приступая к написанию магистерской диссертации, каждый автор ставит перед собой индивидуальную задачу. Моя главная цель — проведение исследования и изучение серьёзных, глубоких социальных проблем и явлений через свою профильную дисциплину. Направление, выбранное мной — интерьеры кризисных центров социальной реинтеграции и влияние интерьерной среды на реабилитацию пациентов таких учреждений. Сложная тема, о которой не принято говорить, малоисследованная в России, однако неоценимо важная именно здесь. Моя задача, как исследователя и как будущего профессионала — не только создание красивых интерьеров, в которых будет приятно жить, но и повышение общего культурного уровня в тех местах и сферах нашей жизни, где это наиболее необходимо, в сферах, часто скрытых от глаз незаинтересованного человека. Не только творческий подход и возможность привнести структурность и вкус туда, где раньше был хаос, а попытка наполнить творчество смыслом и предложить решение проблемы. Попытка исследовать не глянец, а изнанку.

Подход, который я хотела бы изучить и предложить — создание особого благоприятного для ментального здоровья окружения и грамотно спроектированной интерьерной среды для подопечных кризисных центров. Создать концепцию реабилитационного учреждения, в котором оступившийся в течение жизни человек мог бы через коммуникацию, психотерапию, процедуры реабилитации, занятия искусством, обучение и труд, найти выход из тяжёлого положения, в котором оказался. Изучить терапевтическое влияние интерьеров учреждений здравоохранения на ментальное здоровье пациентов. Именно такого принципа в проектировании придерживаются дизайнеры и архитекторы, занимающиеся разработкой концепций схожих заведений по всему миру.

Обнаружение корреляции между внешней средой и внутренним благополучием человека открыло возможность осознанного создания пространств, манипулирующих психическим состояниям, и побудило проектировщиков уделять всё большее внимание деталям интерьеров тех учреждений, которые ещё совсем недавно были лишь стерильными безликими коробками, внутри которых всё внимание и пациентов, и персонала сосредотачивалось исключительно на реабилитации как таковой. Однако исследователи давно отмечают положительное влияние интерьеров и среды на ментальное здоровье, что положительно сказывается как на общем уровне жизни граждан, так и на экономике. Например, согласно отчёту British Land и WPI Economics от 2018 года, занимаясь улучшением общественных пространств, к 2040 году правительство Лондона может сэкономить до 329 млн фунтов стерлингов на уменьшении медицинских расходов, а экономика в целом пополнится дополнительно на 493 млн фунтов, в частности из-за более высокой продуктивности труда медицинских работников, из-за сокращения расходов на медицину каждым отдельным гражданином, и следующей из этого прибыли работодателей. Таким образом, внимание к этой теме в эпоху повального распространения депрессии среди взрослого населения, становится не только актуальным и важным, но и выгодным. Правильное проектирование учреждений социальной реинтеграции предполагает уход от уже привычной для современного человека сенсорной перегрузки, снижение агрессивности среды, а также шумового и светового загрязнения. Эти методы проектирования актуальны не только для большинства учреждений здравоохранения, но также и для инклюзивных образовательных учреждений.

Почему тема проектирования центров реинтеграции актуальна и важна? Я нашла для себя простой и одновременно сложный ответ. Намного проще чувствовать себя героем, помогая тяжелобольным детям, жертвуя средства на развитие домов престарелых или организовывая благотворительный сбор в поддержку людей с ограниченными возможностями здоровья. В этих сферах есть волонтёры, есть средства, есть результаты. Но когда речь заходит не о жертвах болезней или других тяжёлых обстоятельств, а о тех, кто самостоятельно сделал неправильный выбор и оступился, о тех, кого в обществе не принято считать жертвами вовсе, помогать таким людям — уже не благородство. А тем временем, Россия из года в год стабильно входит в первую пятёрку государств с наибольшим числом самоубийств на сто тысяч человек. Уровень рецидивной преступности среди бывших заключённых не снижается уже многие годы, а смертность от последствий употребления алкоголя только в 2018 году составила порядка 48 тыс. человек. Это примерно 2,6% от всех смертей в стране за этот период. Этот показатель сопоставим с суммарной смертностью в результате транспортных происшествий (1%), убийств (0,4%) и самоубийств (1%). За скобками охватов социальной защиты остаётся множество людей из незащищённых слоёв населения, а грамотная и результативная поддержка этих людей не финансируется государством и практически остаётся без внимания частных благотворительных организаций. Учреждения же, специализирующиеся на помощи оступившимся людям, требуют реновации, переосмысления и свежих подходов в проектировании. В своей научно-исследовательской работе я хотела бы сравнить методы проектирования и организации работы кризисных центров за рубежом, где этой проблеме в последнее время уделяется намного большее внимание, с отечественными аналогами и сопоставить их эффективность. Оценить влияние комфортной интерьерной среды на реабилитацию пациентов таких учреждений и предложить свою концепцию интерьеров такого центра, адаптированного под наши реалии и необходимого сейчас, во времена неуклонного роста социального неравенства.

Зарубежный опыт проектирования реабилитационных центров подобного типа, несомненно, несравнимо богаче отечественного, и, хотя это совершенно не делает нам чести, некоторые плюсы в этом колоссальном разрыве найти всё же возможно. При разумном подходе и должном внимании к этой теме, мы можем позволить себе не повторить чужих ошибок, но извлечь из них полезный опыт. Таким образом мы сумеем сократить путь, пройденный зарубежными коллегами-проектировщиками за десятки лет, до единиц в нашем случае. В качестве примеров удачно спроектированных центров социальной реинтеграции, мне хотелось бы обратиться к опыту государств, достигших подкреплённых цифрами успехов в этой

области. Центр психического здоровья Nepean в Кингсвуде, в Австралии, например, представляет собой здание сложной формы, полностью спроектированное вокруг нескольких разномасштабных внутренних дворов, полностью открытых солнечному свету. Наличие природных островков, свободных от визуального мусора, и позволяющих пациентам сконцентрировать внимание исключительно на процессе реабилитации, является одним из ключевых замыслов как этого проекта, так и многих других, избирающих терапевтическое влияние естественной окружающей среды, как дополнительное подспорье в лечении, и важный эстетический мотив в дизайне интерьеров и фасадов зданий. Молодёжный центр психического здоровья в Сиднее, спроектированный бюро BVN Architecture в 2010 году, также отражает в себе тенденцию тяги к естественному и природному. Выход широкого остекления на внутренний двор, простые, природные фактуры и натуральные материалы, сочетание естественного с индустриальным — основа его концепции. Дом по уходу за психическим здоровьем для женщин Casa Verde в Сан-Миниато, в Италии, и вовсе вписан в природную среду, построенный на холмистой местности, в окружении кипарисов, в неоднородном серо-зелёном цвете, подчёркивающим взаимосвязь между внутренним и внешним, между окружающей природой и архитектурой, созданной руками человека, как между средой и человеческим хрупким внутренним миром.

Все приведённые выше примеры удачно спроектированных и организованных центров социальной реабилитации объединяет несколько общих принципов дизайна. Важная особенность — чёткое разделение пространства на общее и частное, на зоны терапии (восстановления), зоны труда и отдыха. При проектировании интерьеров таких центров необходимо предусмотреть разнообразие функциональных зон для разных типов реабилитации, что позволит обеспечить пациентам более качественное пребывание в Центре. Исходя из приведённых примеров, можно сделать вывод, что в центрах социальной реабилитации часто предусматриваются самые разнообразные типы активности для подопечных. Помимо очевидных и самых необходимых: жилых помещений и пространства для терапии (индивидуальной или групповой), такие заведения часто предоставляют пациентам возможность получения образования внутри его стен, имеют при себе небольшое налаженное производство, главным образом выполняющее реабилитационную функцию и позволяющую проводить трудотерапию. Учебные и лекционные классы, спортивные зоны, библиотеки, рабочие помещения или мастерские, иногда даже зрительные залы, а также зоны отдыха — современное реабилитационное учреждение уже не может представлять из себя стерильную клетку, тенденции диктуют ему быть многофункциональным, трансформи-

руемым, инклюзивным и предоставлять множество различных типов услуг самым разным пациентам. Эти исходные условия и разнообразие функций, необходимых для такого сложного объекта, дают большой простор для проектирования, использования разнообразных подходов в организации пространства и множества выразительных средств для достижения нужного терапевтического эффекта интерьерной среды.

Воспитанник детского дома, попавший в тюрьму ещё не успев окончить школу, и вышедший оттуда взрослым мужчиной без прочных социальных связей, образования и профессии, совершенно неготовым существовать в обществе наравне с другими людьми. Ветеран боевых действий, герой, прошедший тяжёлую, травматичную для психики службу и обнаруживающий в себе склонность к насилию. Женщина, потерявшая ребёнка, и в отсутствие квалифицированной психологической помощи нашедшая единственное утешение в приёме наркотических веществ. Бывшие бездомные, люди с психическими расстройствами и ПТСР, выжившие при терактах, люди, находящиеся в процессе избавления от зависимостей, и многие другие уязвимые категории людей сейчас вынуждены переживать свои трагедии самостоятельно, либо получая неквалифицированную, недостаточную поддержку, либо оставаясь без помощи вовсе. Тем временем, за рубежом механизм поддержки таких людей существует уже давно и вполне может быть адаптирован для России, проектирование кризисных центров не требует неподъёмных средств, а важность результатов их работы невозможно переоценить, тем более в век гуманности и терпимости, когда не существует ценности более высокой, чем человеческая жизнь.

Ревитализация промышленной архитектуры под современные общественные функции

автор: К.Э. Малышева, магистратура
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент Е.Н. Даутов

В крупных городах и мегаполисах ощущается недостаток территориальных ресурсов для размещения объектов общественного назначения, благоустройства и озеленения, в том числе, паркингов, рекреационных зон, детских площадок и других многофункциональных пространств в городской среде.

Исторически общественными пространствами служили городские площади и рынки, но с развитием транспорта функционал и приоритеты были смещены. В следствие этого перед архитекторами и градостроителями встала задача поиска путей решения проблемы новых форм общественных пространств — внешних и внутренних — и их интеграции в городскую территорию.

Актуальность исследования возрастает в связи с расширением строительства общественных объектов в условиях дефицита городских территорий.

Необходимо исследовать и выработать приемы функциональной компенсации территории, занимаемой объектами промышленной архитектуры, определить пути интеграции новых общественных функций в существующую ткань города.

Значительная часть исторической архитектуры XIX века во многих городах Росиии представлена старинными промышленными зданиями. В начале 2000-х промышленные предприятия стали закрываться, а освобождающиеся здания преобразовывались в офисы без какого-либо единого плана. Ценность исторической промышленной архитектуры была осознана значительно позже, когда большая ее часть фактически исчезла. Возросший интерес к исторической промышленной архитектуре был связан с популярностью жилья и офисов в стиле «лофт».

Известные архитекторы и архитектурные бюро принимали участие в реконструкции и приспособлении исторических промышленных зданий к новым функциям. Некоторые комплексы уже обновлены по качественным проектам, в том числе и европейских архитекторов. Во второй половине XIX века сформировался стиль промышленной эклектики – смешение элементов классицизма, готических и романских мотивов и стиля русской архитектуры 17 века. Любая промышленная постройка была уникальна. Главным образом это были неоштукатуренные кирпичные здания. Закрепился термин «кирпичный стиль». В качестве обновления зачастую красный кирпич закрашивали, от этого здания теряли подлинную фактуру. В современных проектах реконструкции в первую очередь восстанавливается подлинный вид исторических зданий. В последние десятилетия в Москве и в других крупных городах появились очень востребованные общественные пространства, на основе реконструированных исторических промышленных зданий.

В разработке бакалаврского дипломного проекта по теме «Пиар-комплекс Самарской макаронной фабрики «Верола»» мною была исследована возможность создания одного из многофункциональных общественных комплексов в стесненных условиях исторической застройки Самары. Дан-

ная проектная задача усложнялась тем, что производство сохраняется. Архитектурная концепция предполагает сохранение, в целом, композиции застройки участка за счет замены амортизированных корпусов, приспособление которых с экономической и конструктивной точки зрения представляется малоэффективным. Для формирования единого комплекса с общими внутренними связями предлагается возведение объединяющего атриума с эксплуатируемой параметрической кровлей. Пиар-комплекс включает функциональные группы, позволяющие использовать его потенциал для рекламных акций предприятия и в то же время, городского досуга.

Данная тема актуальна ни только для Самары, но и остается востребованной по всему миру. Процесс реновации промышленных комплексов все больше набирает силу, ставя перед архитекторами новые задачи.

Ретрит, как центр перезагрузки для жителей мегаполиса

автор: Е.А. Новикова-Агапова, магистратура
кафедра «Дизайн интерьера»
руководитель: к.иск, доцент В.О.Рыжиков

Плес — небольшой городок на берегу Волги, расположенный в Ивановской области. Он испокон веков был центром притяжения людей: через него проходили торговые пути, он был уездным городом, где отдыхали дворянские и купеческие семьи. За все время своего существования, облик города не сильно изменился. И именно это привлекает людей сейчас. Плес-это отражение славянской культуры, которую не тронули годы.

И именно тут, между Плесом и принадлежащей ему деревней Скородумкой, я располагаю Центр перезагрузки для жителей мегаполиса. Это ретритный центр, главной идеей которого является соединение с корнями, с нетронутой человеком природой.

Вдали от городской суеты вы находитесь в современном центре, где есть все необходимое для обретения душевного равновесия, для поддержания своего здоровья и просто для прекрасного времяпрепровождения. В распорядок дня там входят физические и духовные практики, медицинские процедуры, массажи и сбалансированная диета. Акцент сделан на натуральности используемой продукции, на ее чистоте. Расположение центра за перелеском от края Плеса над Волгой, дает посетителям возможность наслаждаться видами на сказочную природу тех мест, при этом не лишает возможности посещения самого Плеса на теплоходе или на электромобиле.

В расписании практик есть старые славянские практики, которые являются прямым аналогом восточных. Они не приобрели такую же популярность в мире, как йога и медитация, поэтому еще одной целью данного проекта- является их восстановление.

Атмосфера Плеса, деревянная архитектура, его чистое небо (В Ивановской области около 300 солнечных дней в году), простор Волги и зелень густых лесов вокруг вдохновляют на творчество, дарят успокоение уму и вкус жизни. Мы можем наблюдать это на примере Исаака Левитана, который написал там большинство своих шедевров. Писать картины, наблюдая за природой — это и есть самая настоящая медитация, которую практиковал Левитан.

Тема ретритов как никогда популярна в 21 веке.

Все больше и больше жителей мегаполисов выбирают вместо путешествия на пляжи Турции выезжать в дальние уголки земли на полноценные восстановительные программы. Люди готовы отдавать за это большие деньги, получая взамен эффективное избавление от стресса и тревоги на долгое время, получая полную перезагрузку.

В этом нет ничего удивительного, ведь стресс — эпидемия 21 века. Люди создают множество вещей, которые должны сделать наш быт проще, всеми способами пытаются оптимизировать и упростить наше существование, оставляя время для вечной гонки, но при этом прямо пропорциональной зависимостью растет количество психологических расстройств и заболеваний: стресс, тревога, депрессия.

Мы перестали успевать за жизнью и технологическим процессом, у нас не остается времени на себя, на стабилизацию и успокоение ума. Мы устаем от вечного информационного потока и нам всем необходимо заземлиться.

Целью создание такого центра является решение вышеупомянутых проблем, а также привлечения нового слоя туристов в Плес. Хоть этот город давно зарекомендовал себя, как туристический центр, но в общих четах внутренний туризм в России все еще оставляет желать лучшего.

Особенно это относится к состоятельным слоям общества, которые чаще предпочитают выехать заграницу, чем путешествовать внутри страны. Так что дополнительное привлечение платежеспособных туристов в Плес может способствовать развитию положительной экономической ситуации в регионе.

Философская цель этого проекта- познакомить людей с различными практиками расслабления тела и ума, показать, какие разнообразные они бывают и что они подходят для всех, и всем нам они необходимы.

Тренд на экологическую мебель в современном дизайне

автор С.А. Бердибекова, магистратура
кафедра «Дизайн мебели»
руководители: доцент К.Н. Чебурашкин, зав. кафедрой «Дизайн мебели» и доцент Е.Н.Чебурашкина

В последнее время в современном дизайне прослеживается тренд на экологичность. Люди задумываются о сохранении окружающей среды и стремятся окружить себя вещами которые были бы выполнены из натуральных природных материалов. Этот тренд вошел во все сферы жизни, в том числе и в дизайн мебели.

Экологичный дизайн строится на нескольких важных принципах, кото-рые отличают его от других направлений.

Простая утилизация. Важно, чтобы мебель можно было легко утилизировать. Материалы должны быть быстро разлагаемыми или пригодными для вторичной переработки. Так итальянский дизайнер Джоржио Капароса разрушает стереотип о том, что картон — это всего лишь непрочная упаковка. В его коллекцию мебели из переработанного картона входят модульный шкаф, стулья и обеденный стол. Каждый предмет мебели отличается прочностью и легко собирается или заменяется.

Минимальные ресурсы. Профессиональные дизайнеры выбирают наименее ресурсозатратные варианты для производства предметов мебели, используя специальные системы расчета. Основа любого изделия — легко утилизируемые материалы, натуральный камень или дерево. Так австралийская компания Karton Cardboard Furniture предлагает клиентам мебель, которую можно самостоятельно собрать без помощи клея и инструментов. Листы изготавливают из твердого переработанного картона.

Безопасная продукция. В экоинтерьере любой предмет мебели выполнен из абсолютно безопасных для здоровья человека материалов. Здесь недопустимы испарения, излучения или другие негативные проявления.

Натуральные материалы

Ведущие производители мебели во всем мире все чаще стремятся применять в производстве экологически чистые материалы. Столы и стулья, стенки и шкафы, диваны и кресла из натуральных компонентов или, по меньшей мере, без токсичных и вредных для здоровья составляющих, внесут спокойствие и уют в жилище.



Рис. 1. Офисная мебель из картона



Рис. 2. Мебель для спальни из картона

Перечислим материалы, которые не причинят вред здоровью человека и окружающей среде:

Начнем с мягкой мебели. В мягкой мебели крайне важно применение экологичных материалов; например, натуральных тканей (хлопок, шерсть, лен, бархат) вместо синтетических в обивке диванов и кресел. Диваны, облицованные качественными материалами, прослужат дольше. Натуральная, аккуратно выделанная кожа — самый престижный и в то же время практичный вид покрытия. При правильном уходе она надолго сохранит свой внешний вид. Также экологичным является и нубук — это натуральная кожа, которую обработали специальными средствами, чтобы она приобрела мягкую и ворсистую текстуру, напоминающую замшу. Остановимся на нубуке подробнее, ведь этот материал не так давно стал активно вводиться в производство мягкой мебели. Нубук обладает высокой прочностью, а также водоотталкивающими свойствами, повышенной износостойкостью, антистатическим эффектом, термостойкостью.

Близкая мягкой мебели продукция это матрасы для кроватей. Что касается них, здесь также можно найти варианты, изготовленные только из натуральных наполнителей. К ним относятся кокосовая койра, натуральный латекс (из сока каучукового дерева), конский волос, сизаль, морские водоросли. Натуральные компоненты обычно дороже, но при этом они не менее долговечны, чем их синтетические аналоги, и, в отличие от них, гипоаллергенны и экологически безопасны.

Корпусная мебель.

Массив дерева — безусловно, самый натуральный материал в производстве корпусной мебели. Древесина используется для оформления столешниц и фасадов гарнитуров. Обычно для этого применяют хвойные и твердолиственные виды древесины — дуб и бук, сосну и ясень, орех и вишню, тис и лиственницу. Покрытие часто обрабатывают специальными составами (морилки, пропитки), чтобы придать ему водостойкость и более

яркий цвет или же чтобы создать необычный визуальный эффект (патина, золочение). Краски, воски и лаки, которые наносят на поверхность предмета, проходят самую тщательную экспертизу. Согласно ГОСТу, в мебельном производстве рекомендуется использовать только составы 3-го (умеренно опасные) и 4-го (малоопасные) классов. Мебель из массива дерева считается самой дорогой и элитной. Здесь же можно назвать и плетеную мебель из ротанга и бамбука. Кресла, стулья, этажерки и другие предметы мебели из Индонезии, безусловно, также можно отнести к разряду экологически чистых и сделанных из природных материалов.

Шпон идет сразу после массива — он практически не уступает ему в популярности и такой же экологичный, но значительно более бюджетный вариант. Этот облицовочный материал представляет собой тонкие листы древесины, поэтому он сохраняет фактуру дерева. Кроме того, шпон может использоваться для создания фанеры.

ДСП (древесно-стружечная плита) — материал, от которого точно стоит отказаться в своем доме, хотя в России он до сих пор используется в производстве мебели: кроватей, столов, шкафов и других предметов. Этот материал лидер по числу вредных веществ. Он содержит небезопасные для здоровья фенолформальдегидные и карбамидоформальдегидные смолы, которые выступают его связующим компонентом и обеспечивают прочность. Интенсивность выделения формальдегида зависит от температуры и влажности в помещении: чем теплее, тем содержание формальдегида в воздухе больше. Поэтому все изделия из ДСП обклеивают защитной пленкой или шпоном. Сейчас на смену ДСП приходят другие, более безвредные современные составы и материалы.

МДФ (мелко-дисперсная фракция) считается экологически чистым материалом. Его создают путем прессовки очень мелкой древесной стружки, а связующим элементом выступает лигнин — вещество, которое древесина выделяет при нагревании. В производстве не используются канцерогенные эпоксидные смолы и фенол. Мебель, сделанная из плит МДФ, не подвержена плесени и другим грибкам, и это еще один плюс в его пользу, особенно в помещениях, где бывают дети. МДФ отличается прочностью и износостойкостью, его можно мыть с применением чистящих средств.

Таким образом, исследование проблем экологичности мебели ставит перед дизайнером целый ряд задач:

— определение перспективных конструктивно-технологических тенден-ций в контексте экологии среды и производства;

— дизайнерский анализ параметров и визуальных проявлений образа экологичности (связанных с образными характеристиками, пропорциональным строем, органикой формы и т.д.);

— изучение вопросов психофизиологической и телесной совместимости продуктов дизайна и человека — эргономическими факторами — и тем, что сейчас называют терминами «антропология» или «антропопроекция» применительно к дизайну.

Потенциал капсульного рабочего места в общественных и жилых пространствах

автор В.А. Захарнева, магистратура
кафедра «Дизайн мебели»
руководители: доцент К.Н. Чебурашкин, зав. кафедрой «Дизайн мебели» и доцент Е.Н.Чебурашкина

В условиях современной городской цивилизации становится все больше гигантских общественных пространств, использование которых зачастую минимально. Это относится, например, к коридорам и пространствам гигантских торговых центров. Нерациональность в использовании пространства ставит одной из актуальных задач разработку научных подходов к организации пространства. В период пандемии Covid-19 также остро встал вопрос изолирования работников офисов друг от друга.

Одним из вариантов решения может стать использование капсульных рабочих мест. Сейчас довольно популярно работать вне дома, используя для своих целей кафе или коворкинг, но также можно использовать пространство торгового центра. Кроме того, вследствие роста численности населения городов, капсульное рабочее место может решить вопрос и звукоизоляции рабочего пространства, так как здесь могут использоваться материалы поглощающие звук. Более того, подобное рабочее место капсульного типа может быть актуально не только в общественных зонах, но и дома, где в связи с ростом числа фрилансеров становится крайне актуальной проблема зонирования и грамотной функциональной организации рабочих мест.

Подобную капсулу можно установить в офисе, в квартире или даже под открытым небом. Это место, где можно сконцентрироваться на рабочих целях или, наоборот, расслабиться в тишине. То есть капсульное пространство очень удобно для рабочего процесса и положительно скажется

на его продуктивности. Одно из главных достоинств капсульной коллекции мебели для рабочего пространства — многофункциональность и гибкость.

Рационально организованное рабочее место обеспечивает условия труда, правильное построение трудового процесса, избавляет от лишних и неудобных движений, позволяет сократить затраты времени, улучшить использование оборудования, повысить качество выполняемой работы.

Цель исследования: является изучение принципов рациональной организации рабочих мест, определение основных требований, предъявляемых к рабочему месту, оптимизация рабочего места для творческого человека, офисного работника и фрилансера, разработать свою коллекцию капсульной мебели

Задачи исследования:

1. Формирование понятия «рабочее место» в различные исторические эпохи.

2. Анализ оборудования для рабочих зон в историческом жилом и общественном пространстве.

3. Исследование современных рабочих мест в жилых и общественных пространствах.

4. Изучение психологических особенностей рабочих процессов различного типа.

5. Анализ необходимого перечня функций рабочего места и современных технологий изготовления оборудования.

6. Учет эргономических требований к оборудованию рабочего места.

Устойчивый дизайн в формировании эко мебели

автор А.Д. Мордвинова, магистратура
кафедра «Дизайн мебели»
руководители: доцент К.Н. Чебурашкин, зав. кафедрой «Дизайн мебели» и доцент Е.Н.Чебурашкина

«Устойчивый дизайн» — это философия проектирования физических объектов, искусственной среды и услуг в соответствии с принципами экологической устойчивости. Также устойчивый дизайн является следующим шагом для развития эко-дизайна.

Основными принципами данного направления являются: 1. возобновляемые материалы. Эко-дизайн предполагает использование материалов, которые перерабатываются и используются много раз — натуральных, нетоксичных. 2. Покупки надолго. Самые прочные и долговечные вещи, как правило, самые экологические. Предметы интерьера из дерева и качественных натуральных тканей служат десятилетиями. А пластиковая мебель, посуда и синтетическая одежда быстро надоедают или вообще оказываются одноразовыми. 3. Многофункциональность. Предметы, которые одинаково уместны и в городской квартире, и на даче; модульные конструкции; детская мебель «на вырост». 4. Посадка деревьев. Эко-дизайн подразумевает, что человек не только потребляет природные ресурсы, но и восстанавливает их. 5. Использование отходов.

Актуальность

Эко-дизайн, в наши дни развивается все больше и больше, но этого недостаточно. Хозяйственная деятельность человека наносит природе огромный вред, а через непродолжительное время, этот вред может стать непоправимым, поэтому крайне важно изобретать новые технологии утилизации и переработки отходных материалов, для дальнейшего использования. Важно производить мебель без выброса токсичных веществ в атмосферу. Начать уделять внимание не только финансовому благополучию и продажам, но, также, благополучию нашей природы и мира в целом, ведь от этого зависит наше дальнейшее пребывание на планете Земля.

Проблема

Новые технологии и инновационные разработки человека, в последнее время, нацелены на формирование синтетических материалов, которые обладают уникальными свойствами, например, гибкостью, повышенной устойчивостью к повреждениям, износостойкостью, которыми не всегда обладают экологически чистые материалы. Так, на рынке появляются все больше предложений мебели, которые далеки от принципов устойчивого дизайна, как в формообразовании материалов, так и в технологии изготовления этих предметов мебели. В этом контексте человек совершенно забывает об экологической составляющей этого вопроса.

Цель проектной и исследовательской работы: разработка коллекции эко-мебели, с минимальными затратами для человека, и максимальной пользой для природы.

УСТОЙЧИВЫЙ ДИЗАЙН И ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ

Устойчивый дизайн — это философия проектирования физических объектов построенной среды и услуг для соблюдения принципов социальной, экономической и экологической устойчивости.

Основные принципы устойчивого дизайна

Целью данного дизайна являются полное устранение негативного воздействия на окружающую среду. Помимо устранения негативного воздействия на окружающую среду устойчивый дизайн должен создавать проекты, которые помогут изменить поведение и отношение человека к природе. Очень важно соблюдать баланс между экономикой и природой. Устойчивый дизайн включает в себя ряд принципов: использование нетоксичных материалов, при превосходстве любой продукции очень важно тратить меньше энергии, особое внимание уделяется качеству и долговечности, ведь качественные продукты необходимо заменять реже. Отдельно внимание уделяется повторному использованию. Очень важно, чтобы продукция, процесс ее производства и системы могли функционировать в коммерческой жизни после окончания срока эксплуатации.

Очень важно предотвращать последствия отходов, как правило, нет абсолютно безопасного метода устранения отходов. Так или иначе, любая утилизация оказывает отрицательное воздействие на природу, здоровье человека и экономику государств, происходит загрязнение воды, отравление воздуха и почвы.

Устойчивый дизайн определяется следующими группами факторов:

- I — экология
- II — социология
- III — экономика

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ УСТОЙЧИВОГО ДИЗАЙНА

Дизайн и экология

Негативное влияние деятельности человека на природу явилось основополагающим фактором к пониманию зависимости деятельности человека экологических проблем. В последнее десятилетие проблемы экологии вышли на новый уровень и достигли огромных масштабов. Таким образом, основным решением данной проблемы стало ограничение созданных человеком продуктов в экологию.

Эко дизайн зародился в 1970-х годах. Данный подход является следствием начала технической революции. Главным смыслом выступает создание сырья и продукции, которая не будет нести отрицательного влияния на окружающую среду, а именно снизит, в идеале, полностью устранит отрицательного воздействие на экологию путем переработанных материалов. В наши дни эко дизайн достаточно частое явление в научной литературе, так как проблематика данного дизайн на прямую связана с огромным количеством разных сфер начиная от промышленного дизайна, заканчивая психологией, социологией.

Основные принципы эко дизайна

Экологический дизайн помогает человеку быть ближе к живой природе, особенно в городах, ведь в наше время в мегаполисах природе уделено очень мало места. Эко дизайн дает нам возможность как можно больше прикоснуться к природе, не покидая привычную среду. В экологическом строительстве определенную часть изначального ландшафта специально оставляют нетронутой, то есть архитектурный проект вписывается в уже существующую природную композицию. Данный подход помогает человеку чувствовать себя внутри природы. Экологический дизайн — это не только озеленение города, также важно внимание к обычным предметам, которые окружают нас в обычной жизни, например, мебель. Благодаря натуральным материалам и формам экологический дизайн стал отдельной категорией, это своего рода философия. Естественность и гармоничность природы — это то, чего человеку не хватает в современном мире, где каждый день наполнен стрессом.

С самого начала человеческие органы чувств привыкли к натуральным материалам. Многие люди даже не замечая того, делают выбор в пользу привычных материалов, а именно — дерево, камень. Также неоспоримым плюсом эко дизайна является то, что натуральные материалы при правильном уходе очень долговечны, а также актуальны всегда. Благодаря экологическому дизайну появляется возможность передавать вещи новым поколениям. Это лишний раз подчеркивает понятие уюта в данном направлении. Именно поэтому у человека имеются ассоциации, что эко дизайн — это забота о человеке, нечто уютное и теплое.

Экологический дизайн внимательно относится к традициям. Большое количество дизайнеров обращаются к культурной памяти людей, используя древние техники, материалы и орнаменты. В конце концов, эко подход к дизайну уделяет особое внимание к утилизации отход. Предмет, выполненный из натуральных материалов служит гораздо дальне при этом в дальнейшем он может быть переработан или использован не по назначению без вреда для окружающей среды.

Сырье, используемое в эко дизайне

Базовой характеристикой экологически чистых коллекций мебели является использование натуральной древесины. Древесина может использоваться любая, так как ее экологичность никаким образом не связана с сортом дерева, вся такая мебель будет абсолютно безопасна для окружающей среды. В качестве основный сортов обычно используют: дуб, бук, сосну, реже березу, ясень и прочие сорта. Выбор сорта дерева для изготовления будущего предмета интерьера или экстерьера напрямую зависит от его функции и характеристик древесины. Мебель из массива дерева эстетична и оригинальна. Та-

кие изделия не боятся влаги и прочего негативного воздействия. Они могут прослужить в долгосрочной перспективе, не утратив своей презентабельности с годами. Часто берут древесину с различными изъянами, ведь в эко дизайне можно превратить любые недостатки в достоинства.

Для фиксации элементов каркаса используют исключительно безопасные виды клея, основанные на ПВА, или применяют альтернативные способы соединений.

Для финишной обработки используют экологическую краску. Такая краска изготовлена на основе технологий, которые тратят значительно меньше энергии и воды при производстве. В составе такой краски полностью отсутствуют химические вещества, а красители получают из натуральных продуктов, именно поэтому при их использовании они не выделяют вредных испарений. Затем эти эко краски можно переработать или утилизировать абсолютно без вреда для планеты. Известными на рынке компаниями, поставляющими такие краски, являются Farrow&Ball, Benjamin Moore.

Но краска применяется в отдельных случаях, чаще дерево сохраняет свою красоту текстуры, чтобы потребитель мог любоваться натуральными узорами и особенностями того или иного сорта. В этом случае чаше всего используют акриловые лаки, изготовленные на водной основе. Основными характеристиками таких лаков являются пожаробезопасность, эластичность и высока прочность.

Создание экологически чистой мебели из массива натуральных пород сейчас очень актуален. Процесс изготовления происходит за счет высококачественной обработки древесины. Так массивы дерева применимы практически в любых видах интерьерного наполнения, это могут быть массивы для кроватей, в которые встраивают матрац, тумбы, массив тумбы, осветительные приборы в которые встраивают осветительные элементы, опорные части журнальных столов и прочие элементы.

Кожа выступает наиболее используемым материалом для обивки мебели, но не стоит забывать о ее стоимости, которая в разы превышает альтернативные варианты обивки. Но, стоит отметить, что изделия, выполненные из натуральной кожи очень износостойки и срок эксплуатации таким предметов выше. Основным свойством альтернативных материалов обивки является отсутствие электризации материала. Именно поэтому наиболее часто используют органические волокна (хлопок, соя, лен, бамбук) так стоимость предмета мебели уменьшается в разы, но экологичность по-прежнему не уступает классу мебели, изготовленному из натуральной кожи. Альтернативным материалом повышенного качества и стоимости также является шёлк, отличающийся от выше перечисленных волокон своей дороговизной и уникальностью свойств.

Ходовым материалом в эко дизайне является пробка. Кроме ее экологичности она обладает рядом уникальных свойств, которые активно используются дизайнерами, для коррекции тех или иных особенностей пространства. Так ее свойство повышенной шумоизоляции активно используется для покрытий пола и потолков. Также пробка очень легкий материал, что облегчает процесс перевозки и установки. А приятная текстура материала делает его актуальным для организации жилых пространств.

Циновка, произведенная путем сплетения из природных материалов тростника, льна и других натуральных волокон, кроме своей экологический благоприятно влияет на микроклимат помещения, поэтому часто используется для организации жилых пространств.

Всем известно, что камень — это абсолютно чистый экологический материал, который широко используется уже не только для покрытий пола, стен, но также для изготовления отдельных частей предметов мебели, например, столов, кухонных столешниц, предметов декора и прочих элементов. Огромный выбор сортов камней позволяет найти для себя уникальную текстуру и неповторимый природный рисунок. Наиболее часто в мебельном производстве используют мрамор и гранит. Производным и очень актуальным сейчас материалом на рынке является терраццо, произведенный из натуральных материалов, в состав которых входит известь и разны камни. Мрамор часто используется для производства терраццо.

Маркировка экологически чистой мебели. К сожалению, в отличии от продуктов питания и производства одежды, мебель не имеет специальной маркировки. Но органичность тех или иных материалов можно всегда уточнить у производителя. Или изучить состав продукта, где должны быть указаны все использованные позиции при изготовлении данного предмета. Часто в составе экологически чистых предметов мебели можно встретить термин «органический». Также у производителя можно потребовать сертификат, который выдается всем предметам мебели, изготовленных исключительно из экологически чистых материалов.

Антикварная мебель, как способ повторного использования уникального наследия прошлого. К антикварной или винтажной мебели обычно относят предметы, которые были изготовлены и эксплуатировались более 100 лет назад, но для некоторых винтажным может стать и предмет, имеющий возраст чуть больше 20 лет. Антикварные изделия изготовлены исключительно из натуральных материалов, ведь их возраст указывает, на то, что изготовлены они были за долго до технической революции и инновационных материалов, которые все активнее появляются в последние десятилетия. Но не стоит забывать, что такая мебель рассчитана исключительно на узкие группы потребителя, которые поистине предпочитают такую

мебель. В любом случае, использование винтажной мебели экологический способ, ведь не используются синтетические материалы, не тратиться энергия, а просто повторно применяются предметы с уникальной историей, которой не обладают «только что изготовленные» предметы. В редких случаях такой класс мебели может подвергаться восстановлению, но чаще винтажные предметы оставляют в том виде, в котором они сохранились, чтобы не стирать историю предмета.

Безопасная утилизация мебели

В Росси понятие «утилизации мебели» знакомо не всем. Так для большинства этот термин наверняка значит просто вывезти предмет мебели будь то стул диван или еще что-либо и просто поставить это рядом с мусорными баками для отходов в своем дворе. Но на самом деле «утилизации мебели» предполагает то что пользователь не просто вытащит уже не нужную мебель на улицу и оставит, а доставка это предмета мебели пользователем самостоятельно или используя услуги соответствующих компаний на специализированное предприятие по переработки мусора. Такой подход пользователя означает осознанное потребление и обеспечивает экологическую утилизацию продукта, нанося при этом минимальный вред нашей планете. Так часть уже непригодного, например, для вас стула, стола или дивана может пойти на вторичную переработку и использоваться в качестве сырья для новых предметов мебели или отделочных материалов. Элементы, которые не могут быть повторно использованы будут уничтожены или захоронены.

Не все знают, что неправильная утилизация предметов мебели чревато штрафами для физических лиц около 5 000 рублей, для должностных лиц около 40 000 рублей, а для предприятий 200 000 рублей.

В городе ветхий диван можно вынести в специальный мусорный контейнер большого объема, размещенный на забетонированной либо заасфальтированной площадке неподалеку от обычных баков. В некоторых городах, предусмотрены специальные контейнеры для мебели, но встречаются крайне редко. Поэтому чаще всего пользователи должны самостоятельно заниматься этим вопросом.

Способы утилизации

В настоящее время утилизация старой мебели может осуществляться разными способами. К сожалению, в России захоронение на свалках полигонов наиболее распространено. Этот способ не экологический, так как захоронения мусора прогрессивно увеличиваются, а для заботы о планете необходим альтернативный способ.

Другим способом актуальным и часто применяемым способом утилизации непригодной мебели является сжигание на специализированных заводах. Однако, при сжигании мусора могут выделяться тепловые потоки и вредные вещества, которые также негативно воздействуют на планету. Именно поэтому заводы по сжиганию отходов мебельного производства должны серьезно подходить к компенсации вышеперечисленных факторов. В законодательстве регламентированы нормы сжигания отходов и все специализирующиеся заводы обязаны их соблюдать.

Этапы термического обезвреживания отходов: сканирование, взвешивание, сортировка, измельчение, термообезвреживание, многоступенчатая фильтрация. С термообезвреживанием отходы становятся источником возобновляемой энергии и ценных строительных материалов, которые затем активно применяются повторно.

Вторичная переработка мебели, а точнее ее элементов наиболее оптимальный способ после того, как первый пользователь привел ее в негодность или отказался от дальнейшего использования. Первым этапом такого подхода является разбор предмета на составляющие элементы и сортировка по типу материалов. Так отделяются металлические составляющие предмета (ручки, соединительные болты, металлические противоударные вставки и другие металлические элементы), элементы корпуса по материалам (это может быть пластик, древесина, стекло и прочие материалы). Затем перерабатываются пригодные материалы. Материалы, которые не могут повторно перерабатываться сжигаются. В основном к таким материалам относятся покрытия, которые использовались для обивки предметов мебели. Если же в составе компонентов предмета были элементы, которые не подлежат сжиганию их дробят, прессуют и затем перевозят в специальные места захоронения. Но важно понимать, что профессиональный дизайнер, придумывая, разрабатывая и создавая, должен думать не только об функциональной и эстетической составляющей созданного предмета, но также от том как его утилизировать, снизив при этом вред, приносимый планете в процессе утилизации или, что еще лучше, вообще его исключить.

Варианты повторного использования сырья после утилизации

К сожалению, список сырья, используемого для изготовления экологически чистой мебели, не ограничивается исключительно экологическими материалами и винтажной мебелью. К настоящему времени человеком было произведено огромное количество совершенно не натуральных объектов, которые утратили свою ценность и функциональность.

Так появляется вопрос, как использовать или утилизировать это сырье, ведь в противном случае, если его не использовать оно будет загрязнять планету, увеличивать свалки и полигоны, которых в наше время огромное количество, особенно в России, и это действительно является огромной проблемой, которая требует незамедлительного решения. Поэтому дизайнеры всего мира сегодня пытаются придумывать новые способы

использования таких предметов или материалов. Поэтому на рынке активно появляются целые компании, которые предлагают уникальные проекты и коллекции, изготовленные из переработанных материалов или отходов производства.

Такой подход значительно уменьшает свалки и не загрязняет дополнительно окружающую нас среду.

Так часто мебель изготавливается из отходов мебельной и другой промышленности. Сложно представить себе, что мебель из мусора может конкурировать с другими аналогами. Например, в качестве сырья для изготовления мебели могут быть использованы переработанный джинсы. Примером такой работы может быть посуда дизайнеров Маттео Фогеил и Летици Де Аллегри.

Измельченная бумага может быть материалом для мебели. Бумажные отходы измельчают и смешивают со смолой, после чего помещают под пресс. Прочность такой мебели сравнима с прочностью обычной мебели из дерева. Для изготовления стула хватит 3-5 килограмм измельченной бумаги. Примером такой мебели можно увидеть в компании Дженс Прает Студио.

Дизайнеры Ади Шпигель и Керен Томер изготавливают мебель из переработанных опилок и полиэтиленовых пакетов. Измельченная стружка вместе с отходами помещается в алюминиевую форму и запекается в бытовой печи. Самым известным изделием бренда является табурет.

Компания Рекреэ производит мебель из отходов кораблестроительного и обувного производства.

Ателье под названием Мадам Пластик вяжет из пластиковых пакетов сумки и корзинки. А итальянский дизайнер Джорджио Капурассо создает мебель из переработанного гофрокартона.

Компания Trullit представила звукопоглощающие панели, изготовленные из переработанной древесины. Кроме звукопоглощения эти панели способны накапливать тепло и позже при необходимости «отдавать его». Эти панели, выполненные в виде сот, не подвержены микроорганизмам, а также отлично пропускают воздух.

На рынке материалов для изготовления мебели, а также для покрытия полов и стен, представлены абсолютно чистые экологические панели МДФ, произведенные путем переработки рисовой соломы. Этот материал имеет богатую палитру и пригоден для любого использования в интерьере и предметов мебели. Данный материал позволил значительно уменьшить количество потребляемой воды, ведь раньше рисовую солому затапливали огромным количеством воды для разложения. Такой инновационный способ переработки и использования рисовой соломы значительно сократил потребление воды.

Переработанный пластик активно используется в наше время, так как чрезмерное загрязнение планеты и критическое количество пластика в океане, по размерам достигающие огромные острова, вынуждают человека действовать и уменьшать эти отходы. Компания CaraGreen предлагает новейший материал Durat, полностью созданный из переработанного пластика. Инновационный материал не уступает по прочности камню, при этом его активное применение не истощает природных ресурсов. Материал Durat представлен в огромной палитре, которая достигает более 300 цветов. Он активно применяется в качестве напольных покрытий и в роли кухонной столешницы. А уникальная технология производства способно имитировать даже терраццо.

Ресторан M. B. Post, архитектором которого является Андре Ланги, выделяется тем, что в его создании автор активно использовал разные переработанные материалы. Основным отделочным материалом для стен ресторана выступают отходы от компании транспортировки ванн. А светильники — бутылки из-под питьевой воды.

Ресторан Pizzikotto, спроектированный архитекторами компании SJ Jones также активно использовали переработанные материалы. Все стены заведения выполнены из переработанной древесины, а светильником является старый велосипед.

Знаменитый магазин Levis в Новой Зеландии тоже придерживался экологическим принципам в создании своего бутика, в интерьере которого активно использовались старые дрова, веревки, мебель из вторсырья и поддонов.

Кроме вторично переработки отходов в самостоятельные универсальные материалы дизайнеры все чаще используют старые предметы, утратившие свою ценность в совершенно новом, порой неожиданном облике. Так в Лос-Анжелесе не так давно был открыт популярный косметологический магазин марки Aesop, интерьер которого полностью выполнен из картонных втулок отходов текстильной фабрики. Так бюро Brooks + Scarpa оригинально и использовала эти отходы, создав при этом уникальный и неповторимый дизайн магазина, который теперь будет всеми узнаваем.

Кафе в Порто, разработанное дизайнером Бернардо Амарали, активно использует старые уже непригодные двери. Из них эффектно была выполнена барная стойка. Если рассмотреть ее ближе, можно увидеть десятки фрагментов дверей, каждый из которых имеет свою историю. Также использовались старые железные лестницы и другое вторсырье.

Магазин Glore от архитектурной студии Marco AretioUdo Kloos имеет экологический дизайн. В интерьере активно использовались коробки из-под фруктов, старые велосипеды и шины.

Обувные полки магазина Glore SoleGebels в интерьере выполнены из деревянных поддонов, активно использовались канаты, колеса и прочие переработанные материалы.

Бар Арка от студии Zavod 11 — бывший кабинет А. Р. Айкина, при создании элементов декора и мебели которого дизайнеры вдохновлялись концепцией разумного потребления, эко- френдли. Новый виток жизни для стекла, обнаруживающий себя в декоре люстры. Капшо для всех цветов интерьера было изготовлено из вентиляционных труб. Вентиляционная труба также выступает основанием больших столов.

Психологический фактор

Экологичность производимой мебели и оборудования как для интерьера, так и для среды на сегодняшний день является модным трендом, с каждым годом набирающим оборот.

В настоящее время к экологичной осознанности человека привели экологичные проблемы, на грани которых стоит наша планета. Например, огромное чело пластика в океане, от которого ежедневно гибнут морские обитатели, разрушения озонового слоя, глобальное потепление и многие другие. Все это заставляет человечество задуматься и изменить стиль жизни, для того, чтобы остановить это разрушение, набирающее обороты. Основой создания эко-стиля является лозунг «Жить нужно в гармонии с природой». Именно поэтому на смену синтетическим материалам, в том числе пластику, которого на данный момент в мире огромное количество в связи с приобретенной популярностью за последнее четверть века, приходят натуральные — камень, дерево, пробковое покрытие, бамбук, натуральные ткани и прочее. Изменение вектора производства с синтетических материалов на натуральные ничуть не снизило качество или возможности производства, а наоборот открыла новые возможности для производства мебели и оборудования, которые будут наносить меньше вреда как и планете, так и здоровью человека.

Сегодня дизайнеры создают целые коллекции как из полностью натуральных материалов, так из вторичного сырья (переработанный пластик, отходы, старые вещи и прочее). В связи с активной популяризацией сортировки мусора людьми, этот процесс использования вторичного сырья организовывается еще проще.

Сегодня большая часть людей останавливают свой выбор на экологически чистых материалах так как самым важным фактором при создании среды для человека выступает безопасность и здоровье.

Экостиль — это не просто оформление среды, с использованием натуральных материалов, это образ жизни, философия, которой следует человек во всех сферах жизни. Люди, которые следуют эко-принципам ценят

единение с природой, экологичный образ жизни, и постоянно стремятся минимизировать негативное воздействие на окружающую среду.

Нельзя не обозначить те преимущества, которые предлагает нам экологичный дизайн:

- натуральные материалы вызывают у человека чувство умиротворенности, спокойствия, настраивают на позитивную волну;
- натуральные материалы имеют лаконичные мягкие формы, которые смотрятся благородно и гармонично;
- натуральные материалы уникальны по своей природе, они не имеют аналогов по своей форме, изгиба и текстурам;
- благодаря отсутствию жестких рамок это направление предоставляет большую свободу творчества. Дизайнеры постоянно удивляют новыми идеями, воплощая свежий взгляд на привычные вещи;
- отдавая предпочтение не содержащим вредных веществ материалам, человек сохраняет свое здоровье и может не беспокоиться о своем здоровье.

Мода на экодизайн интерьеров продолжает набирать силу. Это желание всё большего числа людей жить в гармонии с природой позволяет с надеждой смотреть на будущее нашей планеты.

Венская мебель в XXI веке

автор М.Э. Фазлулина, магистратура
кафедра «Дизайн мебели»
руководители: доцент К.Н. Чебурашкин, зав. кафедрой «Дизайн мебели» и доцент Е.Н.Чебурашкина

Венский стул — канонический предмет мебельного дизайна. Мебель из гнутой древесины уже почти 200 лет можно встретить как в общественных заведениях — кафе, театрах, так и в частных интерьерах. Венский стул глубоко проник в нашу культуру — мы часто встречаем его на картинах и знаковых исторических фото, в произведениях графики.

Принято считать, что венский стул — синоним технологичности и промышленного производства. Однако это утверждение относительно.

Михаэль Тонет, создатель венского стула, действительно, совершил технологический прорыв. Тонет был новатором во всём — он внедрял самые современные станки и оборудование (сверлильные, фрезерные и токарные стан-

ки, многие собственного изобретения), применил новейшие революционные способы организации производства. Тонет создал настоящие фабрики, в отличие от мануфактурного способа производства, существовавшего ранее.

Тем не менее, что касается процесса гнутья древесины — если мы говорим о классическом способе производства стульев из цельной древесины — доля ручного труда в прошлом и сегодня одна и та же. По современным меркам классический способ производства венской мебели менее технологичен.

Сегодня на мебельном рынке происходит вытеснение венской мебели другими изделиями. В начале XX века во многих странах были фабрики THONET, в ассортименте фирмы было около 2000 предметов мебели. Также существовали менее известные конкурирующих фабрики. Сегодня осталось лишь несколько крупных производств, ассортимент компании гораздо более скромный, уже нет такого разнообразия.

Считаю, что сокращение объёмов производства венской мебели обусловлено несколькими факторами:

1. Доминирующими тенденциями в дизайне:

Мода на минимализм и упрощение предметов. Пожалуй, только модель №14, благодаря своей лаконичности, полностью вписалась в новое время. Витиеватые и многодельные изделия остались на страницах старинных каталогов и в антикварных магазинах.

2. Появлением новых технологий:

Новые способы производства и материалы породили новые формы и свойства предметов мебели. А люди всегда стремятся к новизне..

3. Требованиями экономической эффективности производства:

Как и любой показатель, эффективность производства можно оценить лишь в контексте аналогичных показателей других изделий.

Венский стул, производимый по классической технологии гнутья цельной древесины, просто не может конкурировать с изделиями, массово производимыми с помощью ЧПУ станков и ТВЧ прессов. Процесс производства венского стула многоэтапный, требует большой доли ручного труда. Сложная форма мебели в венском стиле не позволяет использовать автоматические системы окраски. Также венскую мебель сложнее кастомизировать (популярность нетиповых интерьеров, которые бы максимально отражали индивидуальность хозяев, порождает запрос на индивидуальные параметры мебели).

Соответственно, чтобы производство было экономически оправданным, цена венского стула должна быть выше. Цена — важнейший фактор конкурентоспособности продукта.

Проблема в том, что в сознании потребителя венский стул — это что-то доступное и распространённое — у каждого почти человека у бабушки-дедушки точно был венский стул. Поэтому есть ожидание, что венская мебель должна стоить недорого.

Проблема, которую вижу сейчас — низкая конкурентоспособность венской мебели по сравнению с другими, более технологичными видами мебели.

Тем не менее, венская мебель имеет своих ценителей и поклонников, в том числе, среди интерьерных дизайнеров, которые охотно добавляют предметы в «венском стиле» в свои проекты.

В связи с этим актуальность работы вижу в важности сохранения и популяризации венской мебели как исторического наследия. Данная технология, хоть и трудоёмкая, позволяет производить красивую, лёгкую и прочную мебель.

Для достижения поставленной цели считаю необходимым выполнить следующие теоретические и практические задачи:

1) Исследовать особенности формообразования, характерные для венской мебели и эпохи в целом;

2) Проследить эволюцию венской мебели от массового внедрение М.Тонетом технологии гнутья древесины до наших дней (от сложных витиеватых форм к простым, более минималистичным);

3) Исследовать влияние венской мебели на мебельный дизайн — как эта форма повлияла, какое её отражение в других изделиях мы видим сейчас (пп 1, 3 — возможно, с визуализацией в формате mind map);

4) Провести маркетинговое исследование рынка венской мебели (методы опроса и экспертных оценок, SWOT-анализ продукта — графически отобразить в виде таблиц и диаграмм);

5) Проанализировать глобальные тренды в дизайне мебели и интерьерном дизайне;

6) Рассмотреть деятельность крупнейших производителей венской мебели (Thonet, Fameg, Paged + графическое представление в виде тематической карты всех производств в 1900-х гг. и сейчас);

7) Описать, как изменились технологии производства венской мебели с развитием промышленного производства и усовершенствованием станков и оборудования, рассмотреть обходные технологии (графически, в виде диаграммы со временной шкалой);

8) Сделать подборку основных изделий-аналогов, производимых посредством иных технологий, и составляющих конкуренцию венской мебели. Выявить, какие преимущества в дизайне, технологии и комплексе маркетинга им присущи;

9) Предложить варианты проявления актуальных трендов дизайна на примерах венской мебели.

Графика эпохи ар-нуво: Иван Билибин и Альфонс Муха

автор С.Д. Красная, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»
руководитель: Е.И. Рузова, профессор

Эпоха ар-нуво — время великих перемен как в искусстве, так и во всем мире. Рубеж XIX–XX веков примечателен развитием промышленности, индустриализации, и, как следствие, возникновением масштабных рекламных кампаний. Эти года насыщены различными изобретениями, навсегда изменившими мир. Начинается история автомобилестроения — в 1886 г. Карл Бенц патентует первый автомобиль. В конце 1877 года Томас Эдисон презентует всему миру первый граммофон. В 1903 в США году братья Райт совершают первый в истории полет на самолете. Люди открывают мир с новой стороны, где индустриализация и промышленность занимают главное место. Структура общества выстраивается заново и влечет за собой глобальные изменения. Во все века общественные трансформации становились источником вдохновения для мастеров изобразительных и выразительных искусств — художников, архитекторов, графиков, скульпторов, поэтов. Панорама рубежа веков с точки зрения искусства отличается созданием новых художественных систем, переосмыслением взаимосвязей человека и природы, сменой мировоззрения. Общество изменилось, и изменился взгляд на искусство. В 1839 году Ф. Араго открывает миру фотографию. Немецкий философ Вальтер Беньямин, описывая первую презентацию новой техники, подчеркивает, что Ф. Араго в своем выступлении «находит связь изобретения со всеми сторонами человеческой деятельности» [1, с. 9]. Чуть позже, в 1895 году братья Люмьер демонстрируют первую кинематографическую работу. Эти революционные открытия навсегда становятся частью мировой культуры, проникая в жизнь общества на всех ее уровнях. Появляются новые течения в театральном искусстве, в литературе, формируются новые философские концепции.

Культурный перелом fin-de-siècle нашел отражение во многих странах — Серебряный Век в России, Belle Epoque во Франции, Югенштиль в Германии, Тиффани в США, Сецессион в Чехии. Доктор университета Сент Эндрюс Джереми Ховард в своей монографии «Art Nouveau: International and National Styles in Europe», говорит о времени ар-нуво, как о годах небывалого разнообразия в материальной и духовной культуре. Автор подчеркивает, что стилевые движения тех времен отвечают духу перемен и отвергают покорное копирование исторических стилей и эклектику. Ар-нуво был задуман как движение вперед, как противопоставление прошедшему времени и копированию традиционных стилей.

Художники и дизайнеры эпохи модерна разделяют идеи новой жизни, полной надежд и открытий [2, с. 2]. Одна из основных характеристик модерна — стремление мастеров возвратиться к естественным бионическим формам, природным орнаментам, изогнутым пластичным линиям. Искусствовед Ф.И. Филичева в статье «Модерн. К вопросу о проблеме стиля» отмечает, что главными мотивами стиля выступают «плавные, текучие линии растительного орнамента, морская волна, томные женские фигуры с распущенными волнистыми волосами, извивами рук, в развивающихся складках одежд» [3, с. 196]. Отличительной чертой ар-нуво стало формирование новаторских приемов графиками и живописцами — именно они стояли у истоков стиля. Искусство модерна не только находит отклик среди ценителей высокого искусства, но и получает широкое распространение в рутинной, повседневной жизни и выступает в качестве определяющего эпоху стиля.

Отдельного внимания заслуживают иллюстрации, плакаты и афиши созданные мастерами-графиками ар-нуво. Альфонс Муха — один из самых известных художников XIX–XX веков, последователь чешского сецессиона. Он создает театральные афиши, живописные полотна, книжные и журнальные иллюстрации, ювелирные украшения.

Ярким представителем изобразительного искусства Серебряного Века в России является художник Иван Билибин. Благодаря уникальным графическим сериям, иллюстрациям к русским сказкам и театральным декорациям, мастер получает мировое признание и выступает в качестве одного из ведущих иллюстраторов периода модерна.

Оба мастера отражали в своих работах дух родных стран. Несмотря на то, что культурный код каждого из художников индивидуален, рассматривая графические работы и иллюстрации А. Мухи и И. Билибина, улавливаются общие черты, в полной мере отражающие актуальные тренды в искусстве того времени.

Иван Билибин родился в 1876 году близ Санкт-Петербурга. В 1898 году художник учился в Мюнхене в мастерской Антона Ажбе, а несколько лет спустя, уже в Санкт-Петербурге, наставником Билибина стал Иван Репин [4]. Значимое влияние на стиль графика оказали полотна В.М. Васнецова, эскизы театральных декораций Н.А. Римского-Корсакова [5].

Одни из самых известных работ Ивана Билибина — серия иллюстраций для русских сказок, а так же иллюстрации к сказкам А.С. Пушкина.



Первым изданием, выпустившим сборник с иллюстрациями художника, стала «Экспедиция заготовления государственных бумаг». Древнерусские мотивы и орнаменты встречаются с новаторским стилем модерн, представляя собой уникальные графические произведения. Сказки предлагают мастеру сюжеты, а оригинальность искусства Серебряного Века — идеи в графическом изображении. Во многих работах художника можно увидеть рамку вокруг основной картины — на ней автор изображает традиционные узоры, фрагменты растительного орнамента, стилизованные силуэты животных из русских сказок. На одной из иллюстраций к «Сказке о Иване-царевиче, Жар-птице и Сером Волке» [6] И.Я. Билибин создает динамичную композицию, демонстрирующую попытку героя удержать сказочную птицу. Художник активно использует плавные черные линии в ободке контуров силуэтов, что можно встретить также и во многих других графических работах эпохи ар-нуво. В качестве цветового акцента в иллюстрации выступает красный цвет, которым автор наделяет кафтан и сапоги Ивана-царевича; пейзаж и Жар-птица выполнены с использованием теплой колористической палитры. Большое значение в композиции имеет и ее обрамление — контрастирующая с основным изображением рамка холодной цветовой гаммы сочетает растительные орнаменты и стилизацию характерных для русского зодчества элементов. В нижней части обрамления также дублируется изображение силуэта сказочной птицы. Симметрия рамки противопоставляется яркому динамичному движению основной иллюстрации, композиционно дополняя ее [рис. 1].

Впечатляющее мастерство И.Я. Билибина проявляется и в работе с театральными декорациями. В театре Зимина в 1909 году художник создает оформление к опере Н.И. Римскова-Корсакова «Золотой Петушок», где особенно выразительно изображены интерьер и экстерьер сказочного Дворца Додона [рис. 2]. Насыщенные цвета, имитация кирпичной кладки, узнаваемые национальные орнаменты и элементы русского зодчества гармонично сочетаются на сцене, создавая завораживающий эффект погружения в мир сказки.

В 1925 году Иван Билибин иммигрирует в Париж, где продолжает заниматься оформлением декораций к театральным постановкам. Наибольшую известность в качестве декоратора художник приобрел, оформив спектакли «Сказка о царе Салтане» (1929) и «Сказание о граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова (1934), «Князь Игорь» А.П. Бородина (1930), «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (1930) [7]. К этим же произведениям мастер создает эскизы костюмов, уделяя большое внимание деталям и орнаментам. Высокая графическая культура Ивана Билибина и узнаваемая авторская манера композиций определяет стиль автора, как «билибинский». «Билибинский» стиль стал неотъемлемой частью русской художественной культуры, искусно сочетая исконно русские традиции и новаторские приемы мастера Серебряного Века.

Альфонс Муха известен во всем мире своими театральными афишами и живописными полотнами, однако также художник занимался скульптурой, декоративным искусством и ювелирным делом. Исследователь творчества Альфонса Мухи Рената Ульмер называет стилизацию идеализированной фигуры изящной женщины визитной карточкой художника [8, с. 6]. Орнаментальная система из растительных узоров и арабесков, которую можно встретить практически в каждой графической работе Мухи, — один из самых распространенных мотивов в искусстве на рубеже веков. Именно эти элементы формируют «Стиль Мухи», который долгое время считался синонимом ар-нуво и стал образцом для подражания многих мастеров.

Альфонс Муха родился в Южной Моравии, где и было положено начало его карьеры. В 1879-году художник начинает работу в мастерских Вены и занимается театральными декорациями. Большое значение в становлении мастера сыграла и Мюнхенская академия изящных искусств, предшествующая знаменитому Парижскому периоду.

Художник уезжает в Париж в 1888 году, и продолжает совершенствовать свое мастерство, вдохновляясь уникальной атмосферой города. Муха делал зарисовки на рынках, бульварах, вокзалах, садах, фиксируя среду города и динамику его жизни. Ключевым в его карьере иллюстратора стало создание литографического плаката для пьесы «Жисмонда» Виктора Сарда, изображающей французскую актрису Сару Бернар в образе главной героини





ни. Стилистическая концепция афиши определена торжественной финальной сценой спектакля. Актриса, будучи «музой Belle Époque» [8, с. 8], окружена символами, которые создают в работе Мухи сакральную атмосферу. Фигура актрисы изображена на фоне декоративных византийских мозаик — таким образом, автор обращается к месту действия пьесы на территории Византийской империи. Пальмовая ветвь в руках Жисмонды также отражает смысл пьесы и символизирует победу над смертью. Орнамент на платье актрисы характерен для стиля ар-нуво — растительные узоры, стилизованные зооморфные силуэты, витиеватые бионические формы. Они же повторяются и на накидке Жисмонды. Цветовая гамма афиши состоит из приглушенных, теплых, золотистых оттенков, главным контрастирующим акцентом выступает изображение названия пьесы в верхней части плаката [рис. 3]. Созданный Альфонсом Мухой для афиши шрифт отражает влияние восточного искусства на формирование эстетики модерна на рубеже веков [9]. Темные пластичные линии, из которых состоит шрифт и декоративность начертания напоминает восточную каллиграфию. Искусство Японии стало открытием и источником вдохновения для европейских мастеров. Восхищение, испытанное многочисленными посетителями от экспозиции в павильоне Японии на проходившей в Париже Международной выставке, положило начало интенсивному культурному обмену между странами и проникновению мотивов Востока в авторские стили и творчество художников. Альфонс Муха не стал исключением. Фигуру Сары Бернар в образе Жисмонды иллюстратор выделяет темной плавной линией, подчеркивая изящный женский силуэт. Один из часто используемых художником композиционных приемов — изображение фрагмента круга, размещенное на заднем плане за женской фигурой. Кандидат искусствоведения, специалист в области изучения стиля ар-нуво И.Э. Монашерова, описывает особенности рекламных афиш А. Мухи, как «спокойные, статичные композиции, в которых фигура помещена прямо по центру, а динамизм вносится за счет линейной арабески, за счет орнаментальной природы линии» [10].

Альфонс Муха создал несколько плакатов для спектаклей французского Théâtre de la Renaissance и для Сары Бернар. В их числе Дама с камелиями (1896), Лорензачио (1896), Самаритянка (1897), La Tosca (1899). Многие композиции автор частично обрамляет рамкой с мотивами растительных орнаментов. Фрагмент обрамления из витиеватых узоров можно увидеть на афише «Дама с камелиями» в верхней части афиши. Также отчетливо изображена рамка на плакате «La Tosca», сочетая в себе черты авторского орнамента и мотивы японской эстетики. Элементы композиции также выделены темными пластичными линиями, а над основным изображением Муха размещает название пьесы, искусно экспериментируя с начертанием и цветом шрифтов. Графические афиши к пьесам уже в то время принесли художнику известность во всем мире, а авторский стиль Альфонса Мухи узнаваем спустя многие года.

Художник также известен и как мастер ювелирного дела, живописец, витражист, скульптор. В 1902 году в Париже выпускается в издательство сборник «Documents Décoratifs», куда включены 72 изображения уникальных работ Альфонса Мухи [11]. На страницах издания можно увидеть искусные детальные узоры, сложные раппорты, орнаментальные композиции, изображения изящных женских силуэтов, а также эскизы декоративных предметов интерьера и посуды.

Иван Билибин и Альфонс Муха — представители разных культурных и исторических наследий, но яркие последователи одного стиля, покорившего весь мир на рубеже веков. Несмотря на различие в представляемых образах и тематике изображений, сравнивая графические работы художников, можно отметить некоторые общие черты.

Книжные иллюстрации И. Билибина и литографические театральные афиши А. Мухи, как и многие другие работы художников, насыщены разными типами орнаментов и узоров. Чаще всего, оба мастера используют растительные и зооморфные орнаменты, арабески, большие линейные рапорты с бионическими мотивами. Узоры встречаются на одежде героев, а также оба художника фрагментарно или по периметру обрамляют ими основную композицию.

Графические приемы и цветовые гаммы, используемые художниками, во многом схожи. Несмотря на яркую цветовую палитру, которой Билибин пользуется для иллюстраций многих сказок, таких как «Сказка о Царе Салтане» (1905) и «Сказка о Золотом Петушке» (1906), ранние работы художника имеют более спокойную гамму. Иллюстрация к русским народным сказкам «Василиса Прекрасная» (1900), ««Сказка об Иване Царевиче, Жар-Птице и Сером Волке» (1899) в основном исполнены с помощью сдержанной цветовой гаммы и локального расположения ярких акцентов. А. Муха, напротив, использует в своей палитре преимущественно теплые, сдержанные оттенки. Создавая театральные афиши и другие графические

полотна, автор использует яркие цвета для расстановки визуальных акцентов. Однако, в некоторых литографиях художник обращается к активным насыщенным цветам. К примеру, композиция на заднем плане афиши к пьесе «Медея» включает в себя яркие теплые оранжевые оттенки. Похожую цветовую гамму зачастую использует и Иван Билибин при создании иллюстраций к сказкам. Примерами могут послужить работы к «Сказке о золотом петушке» (1906), иллюстрация «Красный Всадник» к сказке «Василиса Прекрасная» (1900). Также, оба мастера обрамляет контур плоскостных фигур в своих работах темной плавной линией.

Нельзя не отметить и особую связь Ивана Билибина и Альфонса Мухи с театральным искусством. Представитель чешского сецессиона известен рекламными афишами, в то время как российский художник активно занимался оформлением театральных постановок. Этот вид искусства занял важное место в жизни мастеров и во многом определил развитие их карьеры.

Художники эпохи ар-нуво стояли на пороге новой жизни, насыщенной грандиозными открытиями, которые не могли не повлиять на искусство. Рубеж веков, несмотря на свою непродолжительность, стал временем расцвета для многих известных мастеров. Иван Билибин и Альфонс Муха — великие представители стиля модерн, чьи работы раскрывают разные тематические направления, но во многом имеют схожие черты. Каждый из художников имеет свой уникальный авторский стиль, отражающий собственное восприятие мира и взгляд на искусство.

Библиография:

1. Вальтер Беньямин «Краткая история фотографии». Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства Ad Marginem. Новое издание книги, опубликованной в рамках совместной программы Музея «Гараж» и издательства Ad Marginem в 2013 году.

2. https://books.google.ru/books?id=r-DRh4O0qtMC&printsec=frontcover&dq=art+nouveau&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi909m6gJ7tAhXKAhAIHbTHBt4Q6AEwAHoECAAQAg#v=onepage&q=art%20nouveau&f=false

3. https://cyberleninka.ru/article/n/modern-k-voprosu-o-probleme-stilya

4. Энциклопедия искусства XX века / [Авт.-сост. Краснова О. Б.]. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — 349 с. — С. 40.

5. Жук Н.Э. Иван Билибин. Человек в истории https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhnik-ivan-bilibin/viewer

6. https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/42566999/52908810/&art=42566999&user=779754856&uilang=ru&catalit2&track_reading

7. https://www.eduherald.ru/pdf/2017/4-3/17516.pdf

8. https://books.google.ru/books?hl=en&lr=&id=Du2IpTJFFvIC&oi=fnd&pg=PA8&dq=alfons+mucha&ots=Py7ZWY0R9d&sig=fpD0-7v5TjazeJpWQt76gWANmEI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true

9. Николаева Н. Японские мотивы в искусстве модерна. — М.: Журнал «Вопросы искусствознания», 1994. — № 2–3. — С. 312–326.

10. https://www.mghpu.ru/images/content/nauka_vestnik/sbornik_3-2-2018.pdf#page=179 179

11. http://richet.christian.free.fr/docdeco/docdeco.html

Светодизайн в формировании новой идентичности зон дорожного сервиса (на примере среды АЗС)

автор Т.В. Мешкова, магистратура

кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»

руководитель: Е.А. Заева-Бурдонская, к.иск., профессор, зав. кафедрой «Дизайн среды»

Через территорию нашей страны походят важнейшие транспортные магистрали Европы. На сегодняшний день развитие и совершенствование сервисного продукта на платных автомагистралях, к которым относится и многофункциональная зона дорожного сервиса, становится одной из важнейших задач в целях формирования имиджа страны на мировом рынке услуг.

Крылатые выражения, характеризующие российские дороги, сформировали далеко не лестную картину среды транспортной реальности. С полной уверенностью можно сказать, что водители также относятся и к «ненавязчивому» придорожному сервису. Хаотичное расположение автозаправок, мотелей, кафе, автосервисов, которые в большинстве построены с нарушением требований к объектам придорожной инфраструктуры, только ухудшает общее состояние безопасности дорожного движения.

К тому же общее количество этих объектов очень мало и не способно обеспечить достойный уровень комфорта для водителей, осуществляющих грузоперевозки по дорогам России. По данным Росстата в Центральном округе России расположено около 50% придорожных гостиниц, в Юж-

ном округе — около 24%, по 12% в Северо-Западном и Сибирском округах. Остальное количество распределены по другим регионам. Из общего количества мотелей, а их по данным статистики около 2000, только три отвечают всем мировым требованиям, предъявляемым к объектам придорожного сервиса. Для сравнения стоит отметить, что во Франции количество мотелей и кемпингов приближается к 11000, а в Нидерландах — 3400.

В России до недавнего времени придорожная инфраструктура развивалась хаотично. Пользуясь несовершенством законов и бесконтрольностью властей, вдоль дорог выросли полулегальные автосервисы, кафешки, заправки. Например, согласно действующим нормам, все подъезды к автозаправкам должны иметь полосы разгона и торможения. Однако многие владельцы АЗС пренебрегают этим требованием, экономя при этом несколько миллионов рублей. Ведь в первую очередь предприниматели заботятся о своих доходах, а не безопасности грузоперевозки и дорожного движения в целом. Обычно городские власти выделяют участок для строительства объекта придорожной инфраструктуры (кафе, торговый центр или АЗС), и окончив строительство владелец прокладывает подъезд, не заботясь о выполнении нормативных требований. Проведенная проверка объектов придорожной инфраструктуры МКАД установила более 900 нарушений, которые ухудшают дорожную обстановку на окружной дороге [1].

Согласно Транспортной стратегии Российской Федерации (далее стратегия) на период до 2030 года предусмотрена реализация проведения работ по предпроектной проработке и проектированию инвестиционных проектов строительства и реконструкции автомобильных дорог, входящих в состав международных и межрегиональных скоростных транспортных коридоров М-1 «Беларусь», М-3 «Украина», М-4 «Дон», М-11, А-113, строящаяся скоростная автомобильная дорога Москва — Нижний Новгород — Казань, малая кольцевая дорога (б. бетонка в Подмосковье).

К размещению вдоль автомобильных дорог общего пользования федерального значения планируется 744 объекта дорожного сервиса, в том числе 46 автозаправочных станций, 426 площадок отдыха, 50 пунктов питания, 166 станций технического обслуживания, 56 мотелей [2, 3].

Подобные широкомасштабные проекты требуют участия дизайна, как важнейшей составляющей эстетики среды будущих транспортных магистралей.

Эстетика света, приемы светодизайна становятся не только функциональной необходимостью, обеспечивая безопасность на дороге, но и служат средством повышения комфорта, визуальной привлекательности всей среды транспортного узла. Но, к сожалению, до сих пор не проведено достаточно полного проектного исследования на тему светодизайна среды

современных транспортных магистралей. Данное исследование призвано восполнить этот пробел.

М-1 «Беларусь» — старейшая дорога в Российской Федерации. Трасса берет начало на пересечении Можайского шоссе и МКАД и ведёт до государственной границы с Белоруссией. Также М-1 является частью европейского маршрута Е30 и азиатского маршрута АН6. В соответствии со стратегией и в рамках разработанной программы деятельности ГК «Автодор» на долгосрочный период до 2030 компания осуществляет комплексную реконструкцию автодороги М-1 «Беларусь» с доведением параметров трассы до норм высшей технической категории. При этом напомним, что дорога не реконструировалась почти 20 лет.

Первым этапом реконструкции, который уже начался в июне 2019, стали работы на участке 33–84 км: по их окончании, эта часть трассы будет функционировать в режиме платной дороги.

В ходе реконструкции будет построено 6 новых развязок, количество полос увеличится с 4 до 10, пропускная способность трассы возрастет в 2,5 раза, будут построены арки железнодорожного моста и трех путей, осуществится монтаж приборов освещения.

Все работы выполняются без остановки транспортного потока. Согласно последним данным, участком 45–54 км будет отремонтирован и сдан в эксплуатацию уже в декабре 2020 года. Все строительные работы ведутся с применением современных интеллектуальных систем, а также с учетом новейших методик дорожного строительства.

Главное преимущество федеральной трассы М-1 «Беларусь» заключается в наличии продвинутой технической инфраструктуры. На всем протяжении автомагистрали располагаются многофункциональные зоны отдыха, включающие в себя кафетерии, санитарные комнаты и даже рестораны.

На сегодняшний день автомагистраль «Беларусь» включает в себя 163 автозаправочных станции. Водитель сможет пополнять топливный бак спустя каждые 10–15 километров, делая это без особых проблем и ожиданий. На автомагистрали функционируют АЗС следующих компаний: Роснефть, Лукойл, Сибирь-нефть, Татнефть, Газпромнефть, Нефть-магистраль, АГЗС, Башнефть и пр.

В реконструкцию трассы М-1, как в прочем и любую другую из перечисленных выше, также входит реализация проектов по созданию многофункциональных зон дорожного сервиса на основе заправок старого типа.

Многофункциональные зоны дорожного сервиса — это зоны комплексного обслуживания пользователей и размещения объектов дорожного сервиса, обеспечивающие предоставление полного пакета услуг для пользователей автомобильных дорог, включая услуги по обслуживанию и

ремонту автомобилей, питанию, отдыху и прочие услуги.

Автомобильная заправка компании «Солид» по адресу М-1 Беларусь, 263-й километр, Смоленская область, Сафоновский район, деревня Малое Алферово, находится почти по середине между двумя крупными городами, Москвой и Смоленском, и является заправкой старого типа без каких-либо сервисов. Эта заправка является наиболее привлекательным объектом для реконструкции в многофункциональную зону типа В [2], поскольку расстояние до ближайшего крупного населенного пункта составляет более 200 км. А после длительного пребывания за рулем (около 4–5 часов) чтобы просто отдохнуть или привести в порядок свой автомобиль в случае поломки, водителю необходимо проделать фактически такой же путь.

Реконструировать существующие АЗС гораздо быстрее и экономически выгоднее, чем построить полностью новые. Их силовые конструкции становятся основой проектных решений развитых транспортных узлов, призванных служить точками притяжения проезжающих, где одним из основных средств повышения уровня комфорта среды – становится правильно спроектированная система освещения.

Целью проектного исследования становится подготовка проектно-аналитической базы для реновации среды многофункциональной зоны транспортного узла средствами светодизайна в формировании нового имиджа российского дорожного сервиса.

Для реализации подобной цели необходимо решить следующие Задачи проектного исследования:

- Провести предпроектные исследования проектируемой среды транспортного узла,
- Провести социокультурный анализ ситуации на дорогах: статистика уровня ДТП на платных автомагистралях, наличие преступности и состояние уровня безопасности на удаленных от крупных городов участках дорог и т.д.,
- Провести обзор отечественных и зарубежных аналогов светодизайна в сфере транспортной инфраструктуры,
- Формулирование проектной образной концепции проектируемой среды,
- Формирование проектного сценария среды на основе художественно-образной концепции с целью создания ее нового образа,
- Формирование функциональной структуры среды автозаправочной станции старого типа с учетом инновационных технологий,
- Создание эстетической целостности среды объекта, поиск художественно-стилевой выразительной системы в новом имидже идентичности АЗС.





Рис. 1. Зона въезда и выезда заправки

ОСВЕЩЕНИЕ АЗС

С точки зрения функционального назначения и, соответственно, подходов к освещению, можно выделить следующие зоны АЗС:

- Зоны подъезда, выезда, парковки и стелла,
- Навесная группа (заправочная зона),
- Магазин,
- Кафетерий,
- Зона мойки автомобилей.

Стелла — первый элемент, который видит водитель при въезде на заправку. Она должна явно ассоциироваться с брендом компании. Освещение подъездной зоны к АЗС и выезда с территории должно обеспечивать безопасное перемещение транспортных средств и удобную навигацию. С целью максимального сокращения времени реакции водителей на изменение дорожной обстановки рекомендуется придерживаться подходов, применяемых при освещении дорожных развязок: освещение должно создавать необходимый зрительный контраст, но при этом не вызывать дискомфорта. Рекомендованный уровень средней освещенности — 20–30 лк.

Несмотря на вышеизложенное в зоне въезда и выезда нет светильников (рис. 1), вечером и ночью используется освещение от консольных светильников, расположенных на трассе. В зоне въезда и выезда используются консольные светильники с газоразрядными лампами высокого давления (ДРЛ 250 Вт). Подсветка стеллы выполнена встроенными светильниками, которые подсвечивают цифры (стоимость топлива).

Навесная группа является основной функциональной зоной любой АЗС. В зависимости от формата и количества топливораздаточных колонок пропускная способность АЗС может доходить до 650 автомобилей в сутки, что, безусловно, сказывается на снижении концентрации сотрудников и их работоспособности. Очевидно, что освещение навесной группы должно обеспечивать безопасную и комфортную рабочую среду при любой потоковой нагрузке. Рекомендованные уровни освещенности — 200 лк на уровне земли (горизонтальная освещенность) и 100 лк на уровне топливораздa-



Рис. 2. Освещение зоны навеса АЗС

точной колонки (вертикальная освещенность). В зоне навеса используются мощные встроенные светодиодные светильники, которые создают необходимый уровень освещённости на рабочей плоскости (рис. 2).

Освещение зоны навеса выполнено с использованием встраиваемого в навес светодиодных светильников ПромЛед АЗС-100 Экстра, которые имеют мощность 100 Вт световой поток 12500 лк и цветовую температуру 5000 К. Различная цветовая температура используемых источников света для освещения дороги (2700–3000 К теплый белый свет) и навеса (5000 К холодный белый свет) позволяет дополнительно выделить зону заправочных колонок на территории заправки. Таким образом, водитель безошибочно идентифицирует необходимое направление движения для заправки автомобиля.

В магазине при АЗС основная роль освещения — это продвижение продаж. Правильно подобранный уровень освещенности и соотношение контрастов, выделение маркетинговых коммуникаций и отдельных товарных групп способны привлечь внимание покупателей к фокусным продуктам, задать определенный маршрут их перемещения по торговому залу и, главное, положительно повлиять на их решение о покупке. Для освещения магазина рекомендуется использовать источники света нейтральной цветности (4000 К), средний уровень освещенности по торговому залу — 500 лк, контраст при выделении фокусных товарных групп — не менее 1:2. Кафетерий на АЗС является не только зоной приема пищи, но и зоной рекреации. В большинстве случаев кафетерий находится на территории торгового пространства, однако отсутствие архитектурного зонирования не мешает выделить данную зону с помощью светового решения. Для освещения рекомендуется использовать мягкий рассеянный свет теплой цветности (3000 К). Уровень освещенности здесь должен быть несколько ниже, чем в торговом зале — порядка 300 лк.

В зоне магазина и кафетерия исследуемой АЗС выполнено общее освещение с помощью встроенных потолочных светодиодных светильников без акцентов (рис. 3). Равномерное освещение позволяет проводить всю необходимую зрительную работу, визуально в помещении светло и комфор-



Рис. 3. Освещение зоны магазина и кафетерия

тно. Освещение выполнено с использованием бюджетного светодиодного светильника для освещения офисных и административных помещений, коридоров. STANDARD LED G2 30 Вт с призматическим рассеивателем. Зона кафетерия не отделяется от зоны магазина, при в ходе посетителю необходимо некоторое время для того, чтобы определить в каком направлении идти для оплаты топлива или перекуса.

В зоне заправочных баков и периметра используются маломощные светодиодные уличные консольные светильники, расположенные точечно в самой зоне работы. Поэтому ночью освещение периметра выглядит пятнами и не позволяет увидеть полную картину. Для освещения используются маломощные консольные уличные светодиодные светильники 55 Вт.

Нередко на заправке предоставляется услуга мойки автомобилей. Оптимальное количество постов на такой мойке — один или два, в зависимости от месторасположения и размеров самого автозаправочного комплекса. В случае удаленности от населенных пунктов список сервисных услуг может быть дополнен шиномонтажом и станцией технического обслуживания автомобилей. На обследуемой АЗС въезд и выезд зоны мойки не освещен, предполагается, что ночью будет достаточно света от фар автомобиля (рис. 4). Такое решение небезопасно с точки зрения перемещения по территории автозаправки.



Рис. 4. Освещение зоны мойки автомобиля

Таким образом, можно сделать вывод, что освещение современных заправок на примере одной АЗС из самой популярной сети заправок является в основном функциональным. Нормирование освещения территории АЗС проводиться согласно СП 52.13330.2016. Тем не менее функциональное освещение не несет в себе эстетическую составляющую и не создает интуитивно понятную, а значит безопасную и комфортную, навигацию, по территории заправки. На современных АЗС идентичность принадлежит бренду компании (за счет цвета материалов отделки), которая предоставляет топливо, тем самым разбивая образ автомагистрали и дорожного сервиса на части. Для формирования новой идентичности заправки необходимо соединить образ автомагистрали и прилегающего дорожного сервиса. Это единый организм, отвечающий за безопасность и комфорт во время автомобильных путешествий и передвижений.

При формировании новой идентичности заправки необходимо ориентироваться на основные тренды и приемы светодизайна.

Тренды светодизайна:

- энергосбережение — использование высокоэффективных источников света,
- умное освещение — все светильники должны управляться с единого диспетчерского пункта, а также иметь сценарий в зависимости от интенсивности посещений,
- комфортное освещение — при проектировании лучше использовать светильники отраженного света или с линзами, которые будут исключать эффект ослепления водителей и пешеходов при движении и перемещении на территории многофункциональной зоны,
- «невидимый свет» — для создания осветительной установки рекомендуется использовать светильники с минимальными размерами в случае, если они будут расположены на объекте, для того чтобы не искажался архитектурно-художественный образ в дневное время суток,
- интерактивность — для того, чтобы подчеркнуть форму и текстуру любого объекта или создать контробраз используются управляемые светодиодные светильники RGB прожекторного типа,
- human centric lighting — освещение, ориентированное на биоритмы человека,
- biologically friendly — использование функционального и цветного освещения в определенные часы суток, для защиты мелатонина.

Приёмы светодизайна

При создании вечернего светового образа объекта возможны два принципиально разных подхода или принципа: обеспечение ассоциативно-образного подобия объекта его «дневному» образу (образ солнечного

дня) или создание альтернативного, специфически ночного (драматического, декоративно-театрального) «контробраза», не имеющего природного архетипа и обладающего собственными выразительными качествами. [6]

Архитектор, светодизайнер и инженер-светотехник имеют набор следующих технических приёмов архитектурного освещения для создания художественно-светового образа объекта или светового ансамбля:

— заливающее прожекторное освещение (общее или локализованное);
— локальное освещение;
— светящиеся фасады;
— «световая графика»;
— «световая живопись». [6]

Заливающее освещение фасада может быть общим, с заданной равномерностью распределения света, или локализованным, когда освещается лишь наиболее важная его часть светильниками прожекторного типа, расположенными на некоторых расстояниях от объекта. Такой приём общего заливающего архитектурного освещения, как правило, обеспечивает определённое подобие вечернего образа объекта дневному (солнечному). Приём был доминирующим в АО городов мира до 90-х годов XX в. [6]

Заливающий свет используется обычно для выделения объектов культуры, памятников, церквей, любых отдельно стоящих сооружений небольшого размера, чтобы передать дневной образ объекта в темное время суток.

Этот прием позволяет подчеркнуть скульптурные или исторические аспекты объекта освещения. Объект выделяется из фона окружающей среды из-за относительно большей яркости. Этот эффект статичен.

Заливающее освещение может быть двух систем — общее равномерное и общее локализованное. Первая система обычно используется для церквей и соборов, а вторая — для выделения отдельных архитектурных элементов на фасаде здания. Нередко на сегодняшний момент эти две системы освещения комбинируют в одном проекте.

При этом именно прием заливающего освещения является самым простым с точки зрения реализации. Он подразумевает установку прожекторов на земле или на специальных металлических конструкциях, опорах освещения. Нацеливание прожекторов осуществляется согласно светотехническому расчету, так чтобы здание было освещено со всех сторон, не создавая теней на фасаде, как при естественном освещении.

Локальное освещение используется для общей и фрагментарной подсветки объекта, его тектонических и декоративно-пластических элементов с размещением светильников, как правило, непосредственно на освещаемом объекте на близком от него расстоянии (на кронштейнах, выступах, карнизах и т.п.). Особенностью этого приёма является пятнистость освеще-

ния, способная зрительно «раздробить» архитектурную форму. Для обеспечения её визуального единства светильники локального освещения должны располагаться достаточно плотно, чтобы «пуантилизм» отдельных пятен света превращался в относительно целостную картину на всем фасаде или на его освещаемой части, особенно на объектах со стеновой тектоникой, или дополнительно объединяться приёмом заливающего освещения, создавая световой ритм. [6]

Светящиеся фасады появились в силу широкого применения стекла и светопропускающих пластмасс в модернистской архитектуре XX в. Свет, спонтанный или запрограммированный, проходящий из освещённых интерьеров через неэкранированные светопроемы, эффективно «работает» на город. Образно он нередко превращает дневной позитив остеклённого здания в ночной негатив, выявляющий невидимую днём конструктивную тектонику, или создаёт определённую световую композицию на фасаде, в т. ч. цветную и (или) динамическую. Специальные системы фасадного освещения включаются в сумерки или после окончания рабочего дня, когда функциональное освещение в интерьерах беспорядочно отключается, что отражается на облике здания его визуальным разрушением. [6]

Приём «световая графика» подразумевает группировку на фасадах зданий и сооружений миниатюрных точечных или линейных светильников, образующих характерный светографический рисунок в виде светящих, возможно разноцветных, точек, пунктирных или сплошных линий, в т.ч. изображающих логотипы, тексты, рекламные символы или визуализирующих контурные границы объектов, их пластических элементов. [6]

Название приёма «световая живопись» ассоциативно условно: освещённый фасад напоминает статичную или изменяющуюся многоцветную картину. Технически это один из двух вариантов – светоотражающий или светоизлучающий фасад. Первый вариант подразумевает, что фасад здания, сооружения, крона дерева, крутой склон рельефа служат отражающим экраном, на который проецируются интенсивные цветные статические или динамические изображения с помощью проектора. Второй вариант приёма «световая живопись» реализуется с помощью светоизлучающих панно и медиафасадов на основе светодиодов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Согласно стратегии на период до 2030 года предусмотрена реализация проектов по строительству и реконструкции основных платных автомагистралей. В эти проекты будут также входить работы по размещению многофункциональных зона дорожного сервиса на основе заправок старого типа. Подобные широкомасштабные проекты требуют участия дизайна, как важнейшей составляющей эстетики среды будущих транспортных магистралей. Эстетика света, приемы светодизайна становятся не только функциональной необходимостью, обеспечивая безопасность на дороге, но и служат средством повышения комфорта, визуальной привлекательности всей среды транспортного узла.

Главное преимущество рассматриваемой в данном исследовании федеральной трассы М-1 «Беларусь» заключается в наличии продвинутой технической инфраструктуры. На всем протяжении автомагистрали располагаются многофункциональные зоны отдыха, включающие в себя кафетерии, санитарные комнаты и даже рестораны. При этом реконструировать существующие АЗС гораздо быстрее и экономически выгоднее, чем построить полностью новые.

Освещение на современных заправках трассы М-1 в основном функциональное, то есть светильники встроены в технологический навес, а для освещения подъездной зоны используются уличные консольные светильники, расположенные на самой трассе. В большинстве своем освещение соответствует нормативным значениям, но при этом сама заправка воспринимается отдельным элементом трассы и ассоциируется с брендом компании, предоставляющей услуги топлива. Для формирования новой идентичности заправки необходимо соединить образ автомагистрали и прилегающего дорожного сервиса, используя современные тренды и приемы светодизайна. Дорога и дорожный сервис — это единый организм, отвечающий за безопасность и комфорт во время автомобильных путешествий и передвижений.

Список литературы:

1. **https://revolution.allbest.ru/marketing/00688099_0.html**
2. **Приказ Росавтодора от 12.12.2016 № 2124 «Об утверждении положения о генеральной схеме размещения объектов дорожного сервиса и многофункциональных зон дорожного сервиса вдоль автомобильных дорог общего пользования федерального значения».**
3. **Транспортная стратегия Российской Федерации на период до 2030 года.**
4. **Проект стандарта «Деятельность ГК Автодор. СТО АВТОДОР 2.22-2016 «Требования к многофункциональным зонам дорожного сервиса вдоль автомобильных дорог Государственной компании «Автодор» (приказ от 16.05.2016 № 70 в редакции приказа от 27.11.2017 № 300).**
5. **Проект ГОСТ Р Дороги автомобильные общего пользования МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗОНЫ ДОРОЖНОГО СЕРВИСА Требования к размещению и обустройству», 2018 г.**
6. **Справочная книга по светотехнике под ред. Ю.Б. Айзенберга. 4-е изд. перераб. и доп. М.: Знак. — 972 с.**

Роль дизайна в системе научного туризма на примере научно-образовательных маршрутов центров космических инноваций

автор П.Д. Польшина, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»
руководитель: Е.А. Заева-Бурдонская, к.иск., профессор, зав. кафедрой «Дизайн среды»

XI век — век расцвета научно-технической революции. Предыдущее столетие было основано лишь на развитии промышленного производства, добыче и переработке природных ресурсов, но современный этап эволюции шагнул далеко вперед. Научные прикладные познания, исследования и разработки являются фундаментальной отличительной особенностью технического прогресса. Научные познания — это новая производительная сила эпохи, а конечным материальным продуктом является результат научных разработок. Наука становится новым, молодым, прогрессивным социальным институтом. Постиндустриальное общество признает интеллектуальные способности человека его главным ресурсом. Поэтому необходимо своевременно совершенствовать уровень знаний, образования, расширять границы познания. Стремительное развитие инновационных технологий ставит перед обществом задачу научиться быстро создавать новые пути для получения знаний. Необходим простой и понятный способ. Одним из таких быстро развивающихся способов становится научный туризм.

Научный туризм — путешествие без извлечения туристом материальной выгоды в целях сбора научной информации, проведения научных исследований, посещения научных мероприятий.

Особенность научного туризма состоит в том, что человек становится непосредственным участником процесса распространения знаний и информации. Научный туризм — связующий элемент между миром науки и туризмом. Он сближает работников различных научных центров и посетителей, а развитие человеческих знаний становится основной мотивационной силой.

Предпосылки развития научного туризма как отдельного направления стали формироваться в конце прошлого столетия. Географическое общество СССР в 1980 году выделило научный туризм как самостоятельное

движение. Особое внимание уделялось развитию молодежного научного туризма. Был образован Отдел научной молодежи ЦК ВЛКСМ. А совместно с Бюро международного молодежного туризма «Спутник» ЦК ВЛКСМ начали формироваться научные маршруты. В масштабной программе участвовали известные ученые и академики страны. Обмен научными достижениями осуществлялся совместно с экскурсионным обслуживанием и активным отдыхом. Сегодня научный туризм начинает развитие с новой силой, обладая уже совершенно иными возможностями для самоорганизации.

Социальная роль научного туризма исключительна и является инновационным модулем в развитии. Однако научный туризм открывает новые возможности и для дизайна. Особым аспектом в образовании туристических маршрутов всегда остаётся среда, которая непосредственно окружает человека на протяжении всего путешествия, часто становясь главным действующим лицом. Поэтому важно правильно организовать маршрут, грамотно построить диалог человека с новой для него средой. Окружающая среда должна удобно формировать новые способы получения научных знаний, просто и понятно знакомить туристов с научными открытиями.

В России на данный момент существуют некоторые системы туристических маршрутов, которые предоставляют возможность стать непосредственным участником научных разработок и исследований. Однако не все сферы научной деятельности получили достаточное развитие в туризме.

В настоящее время научный туризм находится на начальном этапе развития в космической индустрии. В то время как спрос на данный вид туризма с каждым годом становится активнее, он остаётся одним из менее изученных видов туризма в России. Поэтому на начальных этапах важно создать прочную основу для будущего развития туристических маршрутов в космической отрасли. Это могло бы оказать непосредственное влияние на популяризацию науки о космосе. Как отмечают специалисты, в Советском Союзе популяризации отечественной космонавтики уделялось достаточно внимания, и она проходила на высоком уровне. Создавались новые познавательные, исторические и документальные фильмы и телепередачи, научно-популярная литература. Популяризация всегда оперировала образами. Происходила героизация и мифологизация образа космонавта и всех сотрудников, которые заняты непосредственно в производстве: ученых, инженеров, испытателей. Все достижения страны в космической отрасли популяризировались как достояние людей, ведь общество обязательно должно знать о научных достижениях в области космических исследований, знания не должны быть прерогативой только ограниченного круга людей. Так же стоит учитывать политический аспект подобной популяризации. Это оказывает непосредственное влияние не только на пре-



Рис. 1. Космический центр имени Джона Фицджеральда Кеннеди

стиж отрасли в глазах российского общества, но и служит поднятию авторитета страны на мировой арене, космические исследования за всё время их существования демонстрировали миру интеллектуальный потенциал стран-исследовательниц. В настоящее время в обществе всё еще сохраняется положительный образ передового освоения космоса, который был сформирован ранее. Космонавтов так же воспринимают героями, но общество стало забывать и о других непосредственных участниках процесса — врачи, инженеры, испытатели, научные сотрудники. В скором времени это может повлиять как на кадровые проблемы всей отрасли, так и на мотивацию уже работающих в данной научной сфере людей.

Примером организации научного туризма в космической отрасли может послужить Космический центр имени Джона Фицджеральда Кеннеди, расположенный на острове Мерритт в округе Бревард штата Флорида, США. Центр находится поблизости от мыса Канаверал и является одним из основных космодромов в мире. Космодром был построен в 1962 году, а в 1963–1967 велось строительство Космического центра для проведения экскурсий на территории космодрома. Вдохновением и источником идей и образов для создания дизайна непосредственно послужили инновационные открытия и разработки NASA в сфере космических исследований. Основная задача такого центра — это популяризация научных знаний о космосе и привлечение внимания молодого поколения к теме космических инноваций с целью дальнейшего выбора профессии. Каждый год более трёх миллионов человек посещают космический центр. Комплекс посетителей Космического центра Кеннеди сочетает в себе музеи, кинотеатры, экскурсии, которые проводят специалисты в сфере космических научных исследований, а так же различные автобусные туры, позволяющие посетителям заглянуть на закрытые территории, куда при других обстоятельствах попасть невозможно. Для посетителей открыт парк ракет и музейный комплекс с космическими аттракционами (рис. 1). Экспозиция центра предоставляет возможность просто и понятно ознакомиться с историей космических исследований, которая представлена в иллюстрациях, документах и фильмах. Специализированное оборудование позволяет воплотить в реальность миссии астронавтов НАСА, и даёт возможность посетителю стать участником этих событий. Посетитель становится исследователем, который путешествует по разным эпохам покорения космоса. Большая часть территории остаётся секретным объектом, однако посетители могут посмотреть окрестности из окна автобуса. Раз в месяц с мыса Канаверал производится старт космических аппаратов, наблюдать за ним можно непосредственно из Центра.

Потенциал космических исследований как ведущей наукоёмкой отрасли знания достаточно высок. И интерес к науке о космосе с каждым годом становится всё активнее. Однако комплексного проектного исследования, которое решало бы проблемы проектной среды, обеспечивающей функционирование научного туризма в нашей стране, до сих пор не существует. Для развития регионов, которые в настоящее время являются центрами космических инноваций страны, необходимо проведение комплексного исследования не только исторического контекста формирования их

инфраструктуры, но и заинтересованного общества. В дальнейшем это поможет сформировать основные направления развития роли дизайна в решении задач организации научно-туристических маршрутов. В результате могут быть предложены новые пути и методы организации среды, которая сможет отвечать всем потребностям пользователей и обладать широким потенциалом дальнейшего развития. Соединение инновационной технологической среды и методов проектирования инициируют уникальный продукт дизайна, который поможет в развитии территории регионов на новом интеллектуально-информационном уровне. В таком случае, искусство может стать незаменимым участником не только в популяризации космической отрасли в стране, но и научной индустрии в целом. Это обеспечит новые пути организации инновационной туристической среды, путем внедрения современных технологий и приёмов дизайна, что полезно для отечественной космической промышленности, научно-просветительской деятельности, а также для внутренней туристической отрасли и развития туристских дестинаций.

Список использованной литературы:

1. **Научный туризм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://oturizme.info/nauchnyj-turizm/ (дата обращения: 20.09.2020).**
2. **Современные особенности туризма как метода научного познания и исследований. // В.А. Квартальнов // Теория и практика физической культуры. Научно-теоретический журнал, № 11. — 2002. — Текст: электронный // kyberleninka.ru: [сайт]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-aspekty-razvitiya-nauchnogo-turizma-v-regione (дата обращения: 20.09.2020).**
3. **Теоретические аспекты развития научного туризма в регионе / Ю.Е. Холодилина [и др.] // Вестник ОГУ, № 13 (132). — 12.2011. — С. 500–505. — Текст: электронный // kyberleninka.ru: [сайт]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-aspekty-razvitiya-nauchnogo-turizma-v-regione (дата обращения: 20.09.2020).**
4. **«Туристская дестинация» как комплексный концепт и ключевой элемент туристской системы // Л.Г. Кирьянова [и др.] // Вестник КемГУ № 4 (52). — 2012. — С. 131–136. — Текст: электронный // kyberleninka.ru: [сайт]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/turistskaya-destinatsiya-kak-kompleksnyy-kontsept-i-klyuchevoy-element-turistskoy-sistemy (дата обращения: 20.09.2020).**
5. **John F. Kennedy Space Center [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.kennedyspacecenter.com/info/hours-of-operation (дата обращения: 10.11.2020).**

Инновационные подходы дизайна в формировании среды офисов нового поколения

автор А.В. Клинова, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»
руководители: Е.И. Рузова, профессор

Волгоградская область расположена на юго-востоке Восточно-Европейской равнины, входит в состав Южного федерального округа Российской Федерации. Административный центр — город Волгоград. Волгоградская область граничит на северо-западе — с Саратовской, на юго-западе — с Ростовской областью, на юге — с республикой Калмыкией и Астраханской областью, на севере — с Воронежской областью, на востоке — с Западно-Казахстанской областью республики Казахстан [3].

Волгоград — пятнадцатый по численности населения и первый по протяженности город в Российской Федерации. Также в Волгограде расположена самая длинная улица в России — улица 2-я Продольная магистраль. Ее общая протяженность более 60 километров. Для удобства магистраль поделена на шестнадцать улиц и проспектов. Общая протяженность города 94 километра в длину, а ширина составляет всего 8 километров.

Одной из актуальных проблем города Волгограда является его протяженное устройство, отраженное в названии главной улицы города. Чтобы добраться из одного конца города в другой, потребуется потратить 3,5 часа. Если проделать этот путь в час пик, утром, когда все жители города едут на работу, либо вечером, когда все возвращаются после рабочего дня домой, то дорога составит около 4,5 часа. Основной поток машин проходит по основной улице — 2-ой Продольной магистрали, так как она пересекает весь город. И, соответственно, большинство жителей города тратят много времени, находясь в пути от дома до работы.

Аналогичная проблема актуальна и существует в других крупных и протяженных городах России и мира.

В городе Волгограде существует ряд заброшенных промышленных зданий: Административный корпус ВГТЗ и убежище №1, Автомобильный цех ГУП ВОПАТП №4, Волгоградский спиртовой завод «Биоден», Волгоградский алюминиевый завод, Волгоградский моторный завод, Завод ЖБИ № 302, Цеха Волгоградского тракторного завода, заброшенные цеха завода

ООО «Волгоградэлектронмаш», Северная часть завода «Химпром», Волгоградский консервный завод, Волгоградский завод тракторных деталей и нормалей, Волгоградский инструментальный завод, Волгоградский винзавод «Самтрест», Дом Молодежи.

На базе данных сооружений можно организовать жилые комплексы совмещенного типа (жилье + работа). На территории перечисленных заброшенных заводов существует множество построек с возможностью реновации под определенные задачи и сценарии пребывания.

В данный момент времени в стране переизбыток заброшенных городских пространств и промышленных территорий, поэтому вопрос освоения забытых и разоренных предприятий актуален. В Сталинграде было огромное количество предприятий и заводов, но во времена перестройки практически все городские фабрики были разрушены в экономическом плане. В Волгограде все промышленные территории расположены в черте города, большинство из них имеют выход к реке Волге. Таким образом, необходимо решить две проблемы города: долгий путь на работу и большое количество заброшенных пространств, с вариантами наилучшего способа использования территории.

Решение данной проблемы видится в создании офисов нового поколения, расположенных в структуре общественно-жилых комплексов. Данные типы жилья, такие как общественные пространства, возможно создавать, как на основе реновации заброшенных промышленных зданий и сооружений, так и проектируя новые жилые кварталы, возведенные под определенный вид деятельности.

Существует несколько вариантов рещения обозначенных проблем. Использование территорий и архитектурных объектов обычно подразумевает изменение функций в корне и создание абсолютно нового типа пространства для определенного места, а не реновацию и восстановление предприятий, возможно с их изначальными функциями и задачами. При варианте с полным сносом объекта и строительстве нового комплекса с фундамента значительно увеличиваются затраты на снос, расчистку территории и возведение новых объектов и территорий. Следующий вариант распространяется на культурные и архитектурные памятники и историческое наследие. В данном случае будет производится полная реставрация объекта с внесением новой функции в уже существующее историческое сооружение, не меняя его первоначальный исторический облик. Существует трений вариант, которые будет использован в данной работе. Реновация территории с сохранением исторических объектов, частичным их восстановлением, а также внесение новых функций и создание современного облика при помощи инновационных конструктивных элементов с учетом

современных тенденций и дизайне и архитектуре и использованием новейших технологий строительства.

Актуальность исследования.

В структуре развивающегося современного города в последнее время проблема реновации промышленных территорий является особенно актуальной. Под термином «реновация» понимают адаптивное использование зданий, сооружений, комплексов при изменении их функционального значения [1]. Целесообразность реновации и внедрения альтернативных функций обуславливают экономические, психологические, социальные, эстетические и исторические факторы. Во всем мире развиваются старые промышленные и социальные территории путем реновации, и становятся центрами предпринимательской, культурной, досуговой и рабочей жизни.

Так же с 2017 года в России действует законопроект «О комплексном развитии промышленных зон». В нем описаны условия, при которых на территории может вестись комплексное ее освоение, проработаны механизмы вовлечения в процесс комплексного развития владельцев, расположенных на территории промышленной зоны земельных участков и объектов. Поэтому реновация промышленных зон непосредственно в самом центре города является первостепенной задачей [2].

В городе Волгограде в период с 2018 года по 2020 год были освоены и благоустроены многие объекты, такие как: набережная им. 62-й армии, парк «Победа», парк ЦПКиО, Александровский сад у Александро-Невского собора, пойма реки Царица, реконструкция Детского юношеского центра и Центрального рынка.

Территория Волгоградского Дома Молодежи расположена на берегу реки Волги. Реновация даст предпосылки для начала освоения заброшенных и забытых территорий с пользой для города и жителей.

Цель исследования: Разработка инновационных подходов формирования офисов нового поколения в г. Волгограде методами дизайна среды на базе заброшенного объекта в структуре города.

Достижению цели способствует решение следующих задач:

— Изучение российского и мирового опыта реновации территорий заброшенных объектов;

— Изучение российского и мирового опыта в создании офисов нового поколения;

— Сбор и анализ данных с помощью анкетирования, интервьюирования, социальных опросов, визуального наблюдения и их географическое оформление;

— Проведение комплексного исследования территорий в границах проектирования. Определение социокультурной значимости темы. Выяв-

ление и характеристика «портрета пользования»;

— Создание комплексных проектных предложений по потенциалу развития среды заброшенных сооружений;

— Создание проектной концепции реновации Дома Молодежи.

Объект исследования:

Территория Дома Молодежи на ул. Маршала Чуйкова 65, г. Волгоград.

Предмет исследования:

Проектная реновация территории заброшенных общественных объектов, включая организацию их интерьерных и экстерьерных пространств, создание офиса нового поколения и коливинга.

Библиография:

1. **Статья: «Реновация промышленных территорий и объектов» (Электронный ресурс). URL: http://arch-grafika.ru/publ/bez_kategorij/bez_kategorij/renovacija_promyshlennykh_territorij_i_obektov/12-1-0-69**
2. **Статья о принятии законопроекта «О комплексном развитии промышленных зон» с прикрепленным документом самого законопроекта (Электронный ресурс). URL: https://ru-bezh.ru/news/2016/06/30/sovet-federaczii-odobril-zakonoproekt-o-kompleksnom-razvitii-pro**
3. **Статья. «Погода и климат Волгоградской области и Волгограда» (Электронный ресурс). URL: https://www.meteonova.ru/klimat/34/Volgogradskaya%20Oblast/**

Система проектных приемов в эко-ревитализации среды малых городов России (на примере г. Подольска, Московская область)

автор А.В. Крецу, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»
руководители: И.Н. Лысенко, доцент, Е.А. Заева-Бурдонская, к.иск., профессор, зав. кафедрой «Дизайн среды»

Глобальные экологические проблемы — дело рук человека. Большинство людей не задумываются об этом, но если произвести анализ настоящего положения нашей планеты сейчас, можно выделить ряд глобальных проблем, которые постепенно ведут человечество к неизбежной катастрофе: глобальное потепление, разрушение озонового слоя, загрязнение мирового океана, загрязнение воздуха, недостаток питьевой воды, уничтожение лесов, опустынивание, уменьшение биоразнообразия, истощение природных ресурсов, перенаселение. Все вышеперечисленные факторы зависят исключительно от человека и его отношения к планете и ее ресурсам. Сейчас большинство населения Земли выступает агрессивным потребителем, которому важен только личный комфорт. Но с таким отношением к земле, к сожалению, человечество не сможет существовать долг, большинство экологических проблем уже сказываются на человеке и влекут необратимые последствия.

Экологическая осознанность человека возникла вследствие глобальных экологических, которые на сегодняшний день пагубно влияют на общее состояние планеты и жизнь человека в целом. Вследствие активно развивающейся промышленности за последнее пол века состояние планеты сильно ухудшилось. Так на сегодняшний день в Мировом океане насчитывается около 150 млн тонн пластика, а его количество ежегодно увеличивается на 8 млн. тонн новых полипропиленовых отходов. Как известно, такая концентрация пластика наносит огромное пагубное влияние на биосферу и ежегодно губит миллионы морских обитателей. Кроме огромного количества пластика в мировом океане, жизнь человека повлекла и другие экологически катастрофы, такие как: глобальное потепление, разрушение озонового слоя, общее загрязнение воздуха, истощение природных ресурсов, глобальная вырубка леса, опустынивание, уменьшение биоразнообразия. И все это дело рук человека, стиль жизни, который ежедневно разрушает нашу землю и само человечество.

Средствами средового дизайна можно повлиять на сформированный и устоявшийся менталитет людей. Но для того, чтобы это сделать необходимо направить людей, скорректировав среду, в которой они живут. В первую очередь, необходимо показать реально существующую ситуацию экологического состояния планеты, так как, многочисленные опросы указывают на то, что люди просто не видят и не знают того, что происходит на самом деле. Знание реального состояние проблемы, того, как тот или иной стиль жизни человека влияют на планету, разрушают или наоборот поддерживают, станут первым толчком к изменению отношения и к осознанности потребления.

Большинство людей, проживающих в нашей стране не против того, чтобы привить себе экологические привычки, изменить свой стиль жизни, в котором базовым принципом станет забота о планете, а не ее разру-

шение. Но все это не имеет смысла, если среда, в которой живет человек не приспособлена к этом. Если в городе нет достаточного количества мусорных контейнеров, человек будет избавляться от него в непригодных местах. Если человек не знает, как сортировать мусор — он будет выбрасывать все в общий бак. Если в городе или районе нет в доступности пунктов рециклинга — весь мусор будет смешиваться в обычные мусорные баки. Если человек не будет уверен, что его труд напрасный — он не станет меняться в сторону экологической особенности. Эти факторы можно перечислять очень долго, но вывод здесь один: среда, безусловно, может направить большинство людей на смену стиля жизни, может повлиять на формирование привычек. Но пока среда города сама не приспособлена к эко-принципам, все также будут существовать единицы, которые поддерживают экологический стиль жизни. А главное, что стоит отметить: экологическое состояние планеты — это общий результат деятельности и жизни всего человечества. И, к сожалению, малая часть населения человечества не может улучшить нынешнее состояние нашей планеты. И хоть маловероятно, что за короткий промежуток времени, можно повлиять на менталитет всего человечества, но постепенно вместе с корректировкой той среды, в которой живет человек, можно добиться хороших результатов. Главное это должно быть просто, удобно и понятно для всех.

Актуальность исследования

Работа основана на принципах эко-города, которые будут выявлены в ходе исследования и в дальнейшем использованы при разработке проектных решений для эко-ревитализации среды промышленного города Подольска.

Известные базовые принципы эко-города следующие: 1) Энергосбережение 2) Экологический транспорт 3) Безотходные технологии 4) Экономия земель 5) Бережное отношение к водным ресурсам 6) Озеленение пространства 7) Осознанность людей. По этим базовым принципам проводился анализ территории города Подольска. После анализа настоящей ситуации в городе по каждому из вышеперечисленных принципов экологически чистого города предложены предложены конкретные проектные решения по каждому из направлений, которые по итогу будут собраны в комплексное решение для улучшения экологической ситуации города. В дальнейшем, по принципу анализа территории и далее разработки проектного предложения, будет предложена система, которую можно будет использовать для эко-ревитализации любого города. Но так как Подольск, в первую очередь, является промышленным городом, такая система будет подходить больше для промышленных городов, но, при необходимости базовые принципы выработанной системы могут быть адаптированы под любой другой город, например исторический, туристический, аграрный.

Известно, что среднее значение количества мусора на одного жителя России в год колеблется от 445 кг — 500 кг, из которых лишь 18 кг (а это примерно всего 4%) идут на переработку для повторного использования. Что тогда происходит с оставшимися 96% отходами всего одного человека в год? Они отправляются на мусорные полигоны, которых в России огромное количество. Причем это данные лишь о законных полигонов, в нашей стране же есть также огромное количество незаконных полигонов, которых становится все больше и больше. Только официально зарегистрированная площадь полигонов России занимает 4 миллиона гектаров. Для сравнения, некоторые страны имеют примерно такую же площадь, например, Швейцария — 4,12 млн. га , Нидерланды — 4,15 млн. га. Есть также страны, площадь которых меньше полигонов России в два раза, например, Словения — 2 млн. га, Израиль — 2,2 млн. га.

Теперь перейдем к анализу города Подольска. По данным Википедия население Подольска составляет 308 130 чел. (данные на 2020 г.). А теперь подсчитаем количество отходов города в год, возьмем среднее количество мусора на человека 475кг. Формула: 308 130 (чел.) × 475 (кг мусора) = 146 361 750 кг мусора в год не такого большого города Московской области — Подольска! А всей России составляет — 69 705 580 250 кг. Такие цифры действительно устрашают. А ведь есть еще отходы промышленности, которые мы здесь не учитывали.

Не так давно, в сентябре 2020 года, в Нью-Йорке на Манхэттене установили климатические часы, которые ведут обратный отсчет до необратимых изменений климата — повышения общей температуры планеты на 1,5 градуса Цельсия по сравнению с доиндустриальной эпохой. Так средствами дизайна авторы проекта пытаются привлечь внимание общественности к действительно важной проблеме. Проходя мимо этой инсталляции человека побуждают задуматься.

Сегодня существует огромное количество, как государственных программ, так и некоммерческих проектов, которые направлены на изменение экологического состояние планеты. Например, Государственная программа Российской Федерации «Охрана окружающей среды» на 2020-2022 года, целью которой является предусмотрение мер, направленных на развитие наблюдательной сети и базовых технологий обработки и распространения данных наблюдений, прогнозирования состояния окружающей среды, её загрязнения. Национальный проект «Экология», цель которого — улучшить экологическую обстановку в России и создать комфортные условия для жизни в стране, по планам которого будет создано пять новых национальных парков площадью 3 млн га. Более 4,3 млн человек посетят особо охраняемые природные территории. Запланирована ликвидация 16

незаконных свалок в границах городов, 17 самых опасных объектов накопленного экологического вреда, таких как брошенные предприятия, места скопления промышленных отходов и так далее. Сделает первые шаги реформа обращения с мусором. Проект «Без рек — как без рук!», цель которого — возвращение красоты берегов наших с вами рек и речек.

Наличие таких программ подтверждает факт существования экологических проблем, ведь цель у каждой программы одна – улучшение экологической ситуации. В заключении обоснования актуальности выбранной темы следует сказать о безусловной социальной значимости проектного исследования, о необходимости бережного отношения к природе, и жизни человека в гармонии с ней.

Целью исследования является формирование научно обоснованной единой системы проектных принципов для эко-ревитализации среды города Подольска, которая в дальнейшем могла бы применяться для эко-ревитализации других малых промышленных городов России.

Задачи исследования:

- проанализировать, обобщить и систематизировать известные принципы эко-ревитализации среды городов;
- определить исторические этапы формирования экологически чистой среды города;
- найти и проанализировать новые решения по формированию экологически чистой среды города;
- изучить историко-культурный аспект формирования среды промышленного города Подольска, его индивидуальные особенности;
- выявить характерные экологические проблемы города Подольска;
- выявить характерные типы системы проектных решений формирования экологически чистой среды города в отечественной и зарубежной практике, оценить особенности их организации, выявить достоинства и отрицательные аспекты;
- проанализировать принципы экологически чистой среды города на уровнях архитектурной организации среды в целом, отдельных средовых объектов и на уровне функциональной организации его структурных составляющих в пространстве всего города;
- выявить функциональные аспекты оптимизации среды города с учетом специфики промышленного города, территориальных особенностей и психологических особенностей проживающих в нём людей.
- выявить, как экологические факторы отражаются на композиционных и пространственно-образных параметрах среды;
- выявить, как средствами дизайна можно воздействовать на менталитет населения и замотивировать людей на изменение образа жизни в

сторону экологических принципов, как привить культуру сортировки людям, проживающим в многоэтажных домах.

- выявить, как средствами дизайна можно сделать образ жизни населения простым, удобным и экологически чистым

Предметом исследования являются принципы и системы проектных решений для улучшения экологической ситуации города Подольска, а также возможности дизайн проектирования коррекции уже давно сформированной среды малого промышленного города в направление систематизированной экологически чистой среды, в которой человек будет жить в гармонии с природой без усилий и дополнительных трудностей.

Практическая значимость исследования заключается в формулировании конкретных проектных дизайн-предложений, позволяющих решить ряд задач:

- На базе сформулированных принципов и предложенной методики создания проекта эко-ревитализации среды промышленного города Подольска возможна реализация проекта в условиях не только исследуемого города, но также и других малых промышленных городов России, с целью улучшения общего экологического состояния среды;
- Результаты проведенного научного исследования могут быть использованы при строительстве новых эко-городов, а также для эко-ревитализации уже существующих и давно сформированных.

Список литературы:

1. **Байтелова, А. И. Экологические особенности городской среды: учебное пособие / М.Ю. Гарицкая [и др.]. Оренбургский гос. ун-т. — Оренбург: ОГУ, 2012. — 216 с.**
2. **Григорьева Е.Е. Экология городской среды/ А.А. Челноков [и др.]. — Минск: Изд-во Выш. шк., 2015. — 368 с.**
3. **Кораблева, Г.Б. Проектирование социальных изменений в городской среде: учеб. пособие / С. Е. Вершинин [и др.]. Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. — 128 с**
4. **Лободанова, Д. Л. Комфортность среды как фактор инновационного развития города. — Москва: Изд. дом Дело, 2013. – 178 с.**
5. **Мицкевич, А. Ася и пластиковый мир. — Минск: Изд-во CLEVER, 2020. — 113 с.**
6. **Монтгомери, Ч. Счастливый город. Как городское планирование меняет нашу жизнь. — Москва: Изд. Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 368 с.**
7. **Плотникова, Л. В. Экологическое управление качеством городской среды на высокоурбанизированных территориях дис. ... канд. экон. наук : 08.00.05 / Плотникова, Лариса Васильевна; — Москва: Рос. Эк. Академия им. Г.В. Плеханова, 2009. — 375 л.**
8. **Фоков, Р. И. Экологическая реконструкция и оздоровление урбанизированной среды : монография / Р. И. Фоков. — Москва: Изд-во АСВ, 2012. — 303 с.**

Дизайн в системе реновации среды городского геронтологического кластера (Ханчжоу, Китай)

автор Бэньци Ли, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»
руководитель: Е.И. Рузова, профессор

Мировые статистические данные свидетельствуют о том, что численность пожилых людей постепенно растет, что ставит перед дизайном задачи улучшения качества их жизни. Это является и моей целью как профессионала, и я надеюсь, что пожилые люди найдут свое место в обществе.

В настоящее время улучшение среды проживания пожилых людей, повышение уровня социальных объектов и услуг, а также внимание к характеристикам физического и умственного развития пожилых людей стали необходимыми тенденциями в дизайне окружающей среды. Проектируя общественные пространства, разумно уменьшая противоречие между пожилыми людьми и окружающей средой, демонстрируя концепцию дизайна, подходящую для пожилых людей, дизайн также отражает заботу о пожилых людях и обеспечивает для них новый образ жизни. Одной из задач становится создание эмоциональной среды общественного пространства, обеспечивающей пожилым людям максимальное удобство жизни и позволяющей им выразить свои собственные ценности.

Теоретической основой для решения проблем дизайна для пожилых людей и обеспечения должного уходя является исследование путей оптимизации экологического пространства и функциональных процессов ухода за пожилыми людьми, которые можнобыло бы адаптировать к развитию городского кластера в Ханчжоу, Китай.

Необходимо учитывать также поведенчекие и психологическими особенности, психические характеристики и модели поведения пожилых людей, используемые для создания общественных пространств, подходящих для жизни пожилых людей.

Пожилые люди могут сопровождать друг друга или находить хобби друг друга, чтобы обогатить свою дальнейшую жизнь. В данном исследовании Ханчжоу в Китае используется в качестве базы для проведения исследований в области дизайна окружающей среды, начиная с привычек жизни пожилых людей и анализа окружающей среды, чтобы обобщить требования к различным типыам помещений и выработать соотвествующие принципы дизайна, а также предложить соответствующие направления дизайн-исследований.

В настоящее время количество пожилых людей в мире ежегодно растет. Многие пожилые люди сталкиваются с проблемами физического здоровья. Необходимо систематическое изучение моделей поведения пожилых людей и документирование их психологических потребностей, предпочтений и мест отдыха для создания специализированных городских общественных пространств и проектирования безбарьерной среды для них.

Создание благоприятных условий для пожилых людей является одним из путей построения гармоничного общества, способствуя тем самым формированию городской культуры и всестороннему развитию человеческого потенциала. Старение городского населения Китая также выросло в заметную проблему. С быстрым развитием стареющего населения Китая вопрос о том, как обеспечить интеллектуальную среду и достойное место для проживания пожилых людей в гоодах, становится все более и более важным. Обеспечение здорового и безопасного открытого пространства для пожилых людей является важной частью активного отдыха для пожилых людей. Это пространство используется для физических упражнений, собраний, отдыа, общения и других мероприятий. В то же время активный отдых имеет жизненно важное значение и ценность для здоровья пожилых людей.

В настоящее время существуют различные критерии для определения возраста пожилых людей. Нынешняя концепция, предложенная Всемирной Организацией Здравоохранения относит к этой категории население возраста 60 лет и старше.

Из-за физических различий пожилых людей концепция дизайн доступности различных зон, услуг, вилов деятельности – должна быть и доминирующей. Концепции доступного безбарьерного дизайна зародилась в 1974 году, это новая дизайнерская идея, выдвинутая Организацией Объединенных Наций. Безбарьерный дизайн подчеркивает, что в современном обществе с высокой степенью развития науки и техники все общественные пространства окружающей среды, связанные с одеждой человека, питанием и жильем, а также все виды строительных объектов, оборудования планирования и проектирования, должны в полной мере учитывать потребности людей с различной степенью физической инвалидности и нормальных способностей, предметная среда долна быть оснащена услугами и устройствами, способными реагировать на эти потребности, создавать современную среду обитания, полную заботы, и обеспечивающей безопасность, удобство и комфорт.

Принципы средового проектирования в системе промышленного туризма моногородов России (на примере г. Усть-Катав)

автор: А.А.Рузиева, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»
руководители: Е.И.Рузова, профессор

Туристическая отрасль за последнее время начала искать новые виды туристических услуг. Одним из таких нововведений стало организация туристических экскурсий на передовые действующие производства. Организация таких экскурсий служит отличной рекламой для многих компаний, которые заинтересованы в продвижении своей продукции.

Разразившийся в последние годы кризис заставил многих предпринимателей искать новые, нестандартные технологии выживания в экономике. Довольно интересное решение нашли предприниматели, работающие в туристическом бизнесе. Они решили развивать промышленный туризм. Особенно ярко это проявилось в странах Западной Европы.

В настоящее время задачей промышленного туризма является организация регулярных туристических туров и маршрутов на действующие или когда-то действующие промышленные предприятия. Явление это совсем новое, поэтому исследований посвященных этой теме почти нет. Все, что мы имеем на сегодняшний день, так это большое количество городов, которые служат примером организации туристических маршрутов на предприятиях расположенных на их территориях. Например, в 2007 году, во Франции около 1700 различных компаний принимали туристов на площадках своих предприятий. Так приливная станция в городе Ранс каждый год принимает где-то 300 тысяч туристов. В Англии шоколадную фабрику в Кэдберри за год посетило 400 тысяч посетителей. В таких странах как Испания особой популярностью пользуются винные туры, в Нидерландах — цветочные, а во Франции — сырные.

В российских городах промышленные туры только начинают свое развитие, хотя экскурсии на промышленные предприятия для школьников и студентов были популярны в Советском Союзе, как мероприятия педагогического направления.

Актуальность

Следует заметить, что в работах современных исследователей практически не представлены характеристики и анализ особенностей развития промышленного туризма, а также ее эффективность для продвижения региональных брендов и экономики городов. В связи с этим актуальность представленной темы исследования обуславливаются тем, что сейчас в экономике страны прослеживаются тенденции по поиску новых и креативных технологий экономического продвижения брендов и продукций предприятий. Такой инновационной технологией на рынке туристских продуктов является промышленный туризм. Кроме того, концептуальные и теоретико-методологические основы развития промышленного туризма к настоящему моменту в современной науке еще не разработаны. Также не исследована целевая аудитория, для которых промышленный туризм был бы привлекателен. Соответственно, данное направление туризма требует методической разработки порядка проведения промышленных экскурсий на действующие промышленные предприятия, а также объекты историко-индустриального наследия.

Поэтому, при анализе данных необходимо выделять элементы:

— традиционной экскурсии, включаемых в промышленную экскурсию;

— элементы особенностей производственной экскурсии, которые обусловлены спецификой деятельности промышленных предприятий и предполагают необходимые ограничения, связанные с элементами безопасности туристов.

Для развития моногородов, необходимо обдумывать проекты не только в экономической, но и в социальной сфере, рассматривая все возможные пути для поднятия конкурентоспособности и экономической стабильности города

Для полноценного развития моногородов России важным критерием является такое явление как комплексность, а именно:

1. Всестороннее развитие градообразующего предприятия;
2. Создание благоприятных условий для успешного развития и поддержки малого и среднего бизнеса;
3. Качественная работа над улучшением всех сфер обслуживания и жизнедеятельности населения;
4. Проведение мероприятий и программ для досуговой деятельности населения.

Цель исследовательского проекта

Разработка принципов средового проектирования в системе промышленного туризма моногородов России на примере г. Усть-Катав.

Реализация данной цели связана с решением следующих **задач:**

1. Проведение предпроектных исследований:

— Исследование промышленного туризма, анализ рынка;

— Исследование моногородов России;

— Изучение данных с помощью анкетирования и аналогов;

— Сбор информации по городу Усть-Катав.

2. Формирование дизайн-концепции;

3. Разработка ассоциативного образного решения;

4. Разработка планировочного решения и функционального зонирования;

5. Разработка маршрутов по территории;

6. Разработка логистики;

7. Разработка айдентики города.

Объектом исследования является промышленный туризм в моногородах России.

Предметом исследования являются принципы средового проектирования в системе промышленного туризма моногородов России.

Границы исследования

— Географические границы исследования ограничены административным центром Усть-Катавского городского округа;

— Климатические границы исследования определены умеренно-континентальным, степным климат региона;

— Проектное исследование охватывает период 2020–2021 гг.

Методы исследования

1. Метод сравнительного анализа (анализ внедренных в практику и концептуальных проектных разработок: отечественный и зарубежный опыт);

2. Социокультурный метод (рассмотрение культуры и общества, как результат деятельность человека);

3. Системный метод исследования (системный подход к исследованию промышленного туризма позволяет расширить границы понимания проектирования данного объекта)

4. Специальные методы (моделирование ситуаций, дизайн-сценирование);

5. Методы статистического анализа (выяснения закономерностей в собранных данных, для обобщения их в числовую форму процентов, баллов, метрических или условных единиц);

6. Метод фотофиксации.

Проектная гипотеза

В качестве гипотезы проектного исследования выдвигается утверждение, что разработка инновационных принципов средового проектирования в системе промышленного туризма поможет развитию экономики моногородов России на примере г. Усть-Катав.

Новизна проектного исследования

Данная работа является первым отечественным проектным исследованием, определяющим роль дизайна в промышленном туризме. Как дизайн может повлиять на определенный регион России и на экономику страны в целом.

В настоящий момент в России на промышленный туризм приходится всего 1% туристического рынка. Для индустриальных регионов страны целенаправленное развитие этого вида туризма является перспективным. Для определения путей развития данного направления необходимо четко понимать, что такое промышленный туризм, какое место он занимает в туристической индустрии, какие виды промышленного туризма существуют и каким образом данный вид туризма будет удовлетворять потребности всех заинтересованных сторон.

Экскурсии на промышленные предприятия широко распространены во всем мире. Они являются эффективным инструментом развития экономики, так как выгодны всем вовлеченным сторонам. Для предприятий открытие производства для публичного осмотра это маркетинговый ход, направленный на обеспечение лояльности потребителей и поддержку брендов. Для туристов это способ удовлетворения познавательного, эстетического и прагматического интересов. Для власти производственный туризм – это инструмент пропаганды патриотизма и статья налоговых поступлений в бюджет.

Практическая значимость работы

Проведенное исследование может лечь в основу по развитию промышленного туризма в России.

Проектное решение, исследуемое в данной диссертации, может стать универсальным для всех моногородов России.

Принципы средового проектирования помогут в поиске путей развития экономики моногородов.

Средствами дизайна создать комфортную среду для жизни в моногородах.

Исследование полезно для развития российского туризма и привлечения иностранного туриста в Россию.

Данное проектное решение может послужить основой для изучения по применению современных технологий в дизайне городской среды.

Проектная реновация рекреационной среды специального назначения в г. Ростове-на-Дону

автор: Е.В.Тараненко, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Дизайн среды»
руководители: Рузова Е.И., профессор, Лысенко И.Н., доцент

Ростов-на-Дону — крупнейший город на юго-западе России, административный центр Южного федерального округа и Ростовской области. Девятый по численности населения город Российской Федерации. Согласно проекту «Формирование комфортной городской среды» от 10.07.2020 (утв. Зам. Главы Администрации города Ростова-на-Дону по строительству и архитектуре) рассматриваются такие разделы, как:

1. Развитие градостроительной деятельности в городе Ростове-на-Дону: Мероприятия по комплексному оформлению территории;
2. Формирование современной городской среды города Ростова-на-Дону: Благоустройство общественных территорий;
3. Внепрограммные мероприятия: «Умный город»;
4. Внепрограммные мероприятия: Мероприятия по разработке концепций, предложений по формированию комфортной городской среды, в том числе по созданию пешеходных зон на территории города.

Уровень благоустроенности территории города и достаточное количество рекреационных зон существенно влияют на эстетическое восприятие города, обеспечивают достойный уровень жизни населения и способствует его физическому и моральному здоровью. Развитие сфер культуры и науки, в том числе IT-технологий, является пульсирующей проблемой города. Если наука на должном уровне поддерживается в сфере образования (по состоянию на 2 мая 2017 г. в Ростовской области действующую лицензию имели 19 вузов и 29 филиалов), то сфера инновации и популяризации науки и искусства имеет огромный пробел, в сравнении с другими крупными городами Российской Федерации.

Реализация проектов комплексного развития рекреационных зон сталкивается с рядом проблем: загруженность центра города экономической сферой, вследствие чего создание новых рекреационных зон становится практически невозможным из-за высокой стоимости реализации на его территории; долгий срок окупаемости проекта; недостаточный уро-

вень благоустроенности территории; недостаточное финансирование, отсутствие сторонней материальной поддержки; некачественный уровень реализации проектов: охват больших территорий и игнорирование проектных решений в угоду коротких сроков сдачи объектов.

Жители Ростова-на-Дону отмечают следующие недостатки городской среды:

— отсутствие дизайн-концепции развития города, отвечающей современным тенденциям;

— проблемы инфраструктуры города, большое количество разрушенных зданий, серость и однообразие спальных районов;

— ощущается недостаток благоустроенных общественных территорий, парков, скверов;

— отмечается нехватка точек общественного притяжения в спальных районах, люди едут в центр для проведения досуга;

— недостаток мест популяризации науки и культуры.

В качестве образца реновации рекреационной среды специального назначения был выбран нефункционирующий с 2017 года Аэропорт «Ростов-на-Дону», находящийся всего в 9км от центра города. Таким образом, целью исследовательского проекта является проектная реновация территории старого Аэропорта в г.Ростове-на-Дону методами средового дизайна.

Основой художественного образа в данной работе является графический и промышленный дизайн 1970-х годов. Сохранение и реновация одного из культовых для горожан здания советской эпохи является жестом уважения советского прошлого и подчеркивает современный экологичный подход к архитектуре и средовому дизайну. В данный момент со стороны привокзальной площади терминал напоминает четыре стоящих на отстое самолёта Ту-144, самого современного пассажирского лайнера в СССР на момент проектирования.

До эпидемии коронавируса шли переговоры о застройке территории новыми жилыми районами, однако у города недостаточно средств для обеспечения их инфраструктурой, где только школьных учреждений должно появиться порядка 35 штук, и именно поэтому в данной работе предлагается более экономически и идейно выгодное решение о реновации.

В исследовании использованы следующие методы:

— метод сравнительного анализа (анализ внедренных в практику и концептуальных проектных разработок: отечественный и зарубежный опыт);

— социокультурный метод (рассмотрение культуры и общества, как результат деятельность человека);

— системный метод исследования;

— специальные методы: моделирование ситуаций, сценарное проектирование.

В качестве гипотезы исследования выдвигается ведущая роль дизайна среды и его проектного художественно-эстетического потенциала при реновации зданий специального назначения и присвоения им рекреационной функции.

Таким образом, данная работа является одним из первых отечественных проектных исследований, посвященных реновации старого Аэропорта. Советское авиационное прошлое подвергается не демонтажу, а переосмыслению. Благодаря данному исследованию были найдены новые пути проектного решения организации рекреационных зон и определена роль дизайна в смене функционального назначения территории специального назначения.

Интерактивный дизайн в решении городской социальной программы в примере экологического портала Москвы

автор Н.А. Буканов, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Мультимедиа дизайн»
руководитель: Е.А. Заева-Бурдонская, к.иск., профессор, зав. кафедрой «Дизайн среды»

Глобальные экологические проблемы актуальны для России. Следует признать, что страна является одной из самых загрязненных в мире. Это сказывается на качестве жизни и пагубно влияет на здоровье людей. Возникновение экологических проблем в России, как и в других странах, связано с интенсивным влиянием человека на природу, которое приобрело опасный и агрессивный характер.

Огромное количество проблем волнует россиян, и благодаря множеству социальных опросов, удалось вывести топ самых важных и опасных, по мнению жителей нашей страны, проблем.

Какие же распространенные проблемы экологии существуют в России?

Загрязнение воздуха

Выбросы промышленных отходов ухудшают состояние атмосферы. Негативно для воздуха сгорание автомобильного топлива, а также сжигание угля, нефти, газа, древесины. Вредные частицы загрязняют озоновый слой и разрушают его. Попадая в атмосферу, они вызывают кислотные дожди, которые в свою очередь загрязняют землю и водоемы. Все эти факторы являются причиной онкологических и сердечно-сосудистых заболеваний населения, а также вымирания животных. Еще загрязнение воздуха способствует изменению климата, глобальному потеплению и увеличению ультрафиолетового солнечного излучения;

Вырубка лесов

В стране процесс вырубки лесных массивов практически бесконтрольный, в ходе чего вырубаются сотни гектаров зеленой зоны. Наиболее изменилась экология на северо-западе страны, а также становится актуальной проблема обезлесенья Сибири. Многие лесные экосистемы изменяются для создания сельскохозяйственных угодий. Это приводит к вытеснению многих видов флоры и фауны из мест их обитания. Нарушается круговорот воды, климат становится более сухим и образуется парниковый эффект;

Загрязнение вод и почвы

Промышленные и бытовые отходы загрязняют поверхностные и подземные воды, а также почву. Ситуацию ухудшает то, что в стране слишком малое количество водоочистительных сооружений, а большинство эксплуатируемого оборудования устарело. Также сельскохозяйственная техника и удобрения истощают грунты. Существует еще одна проблема – это загрязнения морей разлившимися нефтепродуктами. Ежегодно реки и озера загрязняют отходы химической промышленности. Все эти проблемы ведут к дефициту питьевой воды, поскольку многие источники непригодны даже для применения воды в технических целях. Также это способствует разрушению экосистем, вымирают некоторые виды животных, рыб и птиц;

Бытовые отходы

В среднем на каждого жителя России приходится 400 кг твердых бытовых отходов в год. Единственный выход – это переработка отходов (бумага, стекло). Предприятий, которые занимаются утилизацией или переработкой отходов действует в стране очень мало.

Что касаемо столицы… Москва — крупнейший мегаполис страны. Помимо типичных для любой столицы мира проблем, связанных с перенаселением, город испытывает экологические загрязнения, источником которого является развитая промышленность: столица является крупным промышленным центром. Поэтому сегодня экологическое состояние Москвы крайне неважное.

Давайте рассмотрим основные экологические проблемы Москвы:

1. Вредные выбросы от автомобилей

Проблема заключается не только в том, что жители столицы имеют порой не по одной, а по 2–3 машины на семью. По статистике на 1000 москвичей приходится 400 авто. Мегаполис также является крупным транспортным узлом: в столицу привозят порядка 11 млн тонн грузов, ежедневно по дорогам города передвигаются и стоят в пробках крупногабаритные машины, вырабатывающие кубометры вредных выхлопов.

2. Бытовые и промышленные отходы

На 2015 год в Москве проживает официально 12197596 человек. Причем эта цифра не учитывает временно проживающих и нелегалов. При площади города в 2511 км² выходит по 4-5 человек на м². В год жители столицы выбрасывают 2,5 млн тонн отходов, вывоз и утилизация которых уже сегодня стали более чем очень серьезной проблемой. Полигоны ТБО в Московской области перегружены.

3. Шумо- и свето-загрязнение

Современные люди настолько привыкли к бесконечному шуму от строительных работ, звуковой рекламе, звуков автотрассы и пр., что даже не замечают пагубного влияния. Однако подобное давление серьезно влияет на нервную систему человека. В свою очередь светодиодная реклама, работающая круглосуточно, мерцающие огни торговых центров и развлекательных комплексов также сильно расшатывают нервы, приводят к головным болям, расстройству сна и другим болезням.

4. Загрязнение воды и почвы

Вода и грунт московской земли находятся в критическом состоянии. На это влияют выбросы автомобильных выхлопов, множество бытовых отходов и свалок по городу, промышленные выбросы и сбросы отходов в Москва-реку. Предприятия, тепло-станции, канализационные системы и бытовые стоки образуют настоящую реку отходов, с которой не может справиться устаревшей технология очистки.

5. Близость промышленных предприятий

Хотя уже несколько лет проводится политика выноса заводских и производственных предприятий за границы столицы в область, все равно вредных выбросов по-прежнему много, а очистительных мероприятий недостаточно.

Многие люди начали устраивать пикеты, митинги, пассивную и даже агрессивную программу продвижения идея очищения и спасения Москвы и страны от такой страшной проблемы загрязнения. Создаются множество сайтов, игр на онлайн и оффлайн платформах.

Экологическая политика Москвы.

Один из аспектов экологической политики правительства Москвы является сохранение биоразнообразия, экосистемы и природных ландшафтов (из постановления от 10 июля 2014 года №394-ППОб основных положениях новой экологической политики города Москвы на период до 2030 года. 2.1.).

Другим аспектом экологической политики правительства Москвы является приоритетность защиты окружающей среды любыми средствами (из постановления от 10 июля 2014 года №394-ППОб основных положениях новой экологической политики города Москвы на период до 2030 года. 2.2., 2.3.).

Основные положения новой экологической политики города Москвы на период до 2030 года (далее - новая экологическая политика) определяют ключевые принципы и ориентиры развития города Москвы для обеспечения экологического преимущества столицы в будущем, являются основой для формирования и реализации Экологической стратегии города Москвы на период до 2030 года. Ключевыми ориентирами и принципами новой экологической политики являются:

1. Приоритетность сохранения биоразнообразия, естественных экологических систем, природных ландшафтов и природных комплексов. Восстановление нарушенных естественных экологических систем.

2. Признание значимой роли окружающей среды как фактора здоровья и качества жизни людей.

3. Необходимость использования наилучших доступных технологий, перехода на современные природоохранные практики, организационные и технические решения для улучшения качества окружающей среды, особенно в областях территориального планирования, строительства, регулирования водосборных бассейнов и рационального водопользования.

4. Качественные преобразования транспортной системы, направленные на обеспечение чистоты воздуха, снижение уровня шума и значительное сокращение антропогенных выбросов двуокиси углерода. Инвестиции в общественный транспорт. Повышение роли велотранспорта, развития инфраструктуры и системы проката для него.

5. Обеспечение поэтапного перехода к низкоуглеродной экономике с максимальным охватом различных отраслей промышленности, городского хозяйства в целях снижения "углеродного следа" города Москвы и воздействия на климат при сокращении выбросов парниковых газов. 2.6.

6. Необходимость увеличения площади территорий зеленых насаждений за счет озеленения неблагоустроенных территорий и озеленения территорий реорганизуемых промышленных зон, санитарно-защитных зон промышленных предприятий, сооружений и иных объектов.

7. Необходимость экореконструкции сложившихся жилых районов, формирования эколого-градостроительных структур нового типа на присоединенных территориях города Москвы в целях создания комфортных условий жизни и работы населения с учетом факторов воздействия на природные среды, в том числе Московского авиаузла.

8. Кардинальное изменение баланса между захораниваемыми, сжигаемыми и вторично перерабатываемыми отходами производства и потребления при минимизации объема захораниваемых отходов производства и потребления и существенном повышении доли вторично перерабатываемых отходов. Поэтапное внедрение раздельного сбора отходов производства и потребления. 2.10. Возмещение вреда окружающей среде и ликвидация накопленного экологического ущерба, загрязнений прошлых лет, в том числе на присоединенных территориях, с применением подходов, подтвердивших высокую экологическую эффективность.

9. Обеспечение экологической безопасности, включая обеспечение радиационной и химической безопасности, безопасности гидротехнических сооружений, предупреждение и ликвидацию разливов нефти и нефтепродуктов, предупреждение экологических и иных рисков, обусловленных климатическими изменениями.

10. Консолидация сил и ресурсов в области охраны окружающей среды, природопользования и обеспечения экологической безопасности в городе Москве (в том числе федеральных органов государственной власти, органов государственной власти города Москвы, органов местного самоуправления, организаций независимо от организационно-правовой формы и формы собственности).

11. Доступность экологической информации, "прозрачность" принятия решений, имеющих экологическую составляющую.

12. Формирование экологической культуры населения города Москвы. Интегрирование экологического просвещения и экологического образования во все городские программы и мероприятия, где это уместно. Формирование у всех слоев населения, прежде всего у детей и молодежи, экологически ответственного мировоззрения.

13. Реализация новой экологической политики в соответствии с ключевыми ориентирами и принципами обеспечивается следующими основными механизмами:

14. Разработка и реализация Экологической стратегии города Москвы на период до 2030 года, а также принимаемые в развитие ее будущих положений государственные программы города Москвы, планы действий по достижению целевых показателей (ожидаемых конечных результатов), другие мероприятия.

15. Реформирование системы управления города Москвы в области охраны окружающей среды, природопользования и обеспечения экологической безопасности, направленное на максимальное привлечение общественности, экспертов и научных специалистов, представителей бизнеса к принятию экологически значимых решений. Создание эффективных надотраслевых коллегиальных органов по формированию и реализации Экологической стратегии города Москвы на период до 2030 года. И это только несколько аспектов, предлагаемых в положении. Но мы видим, насколько тема экологии актуальна.

Существует 17 организаций, занимающихся экопросвещением в Москве и Подмосковье:

1. ГПБУ «Мосприрода»;
2. Национальный парк «Лосиный Остров»;
3. Greenpeace в России;
4. Движение ЭКА;
5. Экоцентр «Заповедники»;
6. Экологический центр «Экосистема»;
7. Эколого-просветительский проект #МосЭко;
8. Движение «РазДельный Сбор»;
9. Центр экономии ресурсов;
10. Пространство «Букводом»;
11. Проект «Теперь так»;
12. Проект «Планета 3»;
13. АНО «Экология будущего»;
14. Fridays for Future Moscow;
15. «Зеленая Вышка»;
16. ЭкоГильдия МГУ;
17. ECO SECHA.

Я же предлагаю инновационную платформу, объединяющую все самые полезные качества всех представленных выше организаций. Социальный портал, охватывающий социальные проблемы жителей регионов, на решение которых смогут прийти они сами. Развитие и решение проблем и не только. Воспитание ответственности и чувства долга перед соседями и соотечественниками в целом.

Инновационный мультимедийный продукт, обеспечивающий безопасность на дорогах

автор А.С. Дергаева, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Мультимедиа дизайн»
руководитель: Е.И. Рузова, профессор

Вопрос дорожной безопасности всегда был и остается важным и волнующим на протяжении всего времени существования дорожно — транспортной системы. Безопасность дорожного движения — огромный комплекс мероприятий, который обеспечивает безопасность всех участников дорожного движения. Каждый человек, выходящий из дома, передвигающийся по улице, неважно пешим ходом, велосипедом или на автомобиле является непосредственным участником дорожного движения. Данная категория не ограничивается возрастными рамками, социальным статусом или положением в обществе. Разумеется, у каждого своя роль на дорожной арене и, соответственно, разная степень ответственности, но это не отменяет того, что все граждане обязаны быть внимательными и осторожными, чтобы обеспечить безопасность себе и окружающим. Но ограничивается ли это только ответственностью со стороны непосредственных участников?

С одной стороны, это действительно важный аспект в обеспечении безопасности, и люди обязаны соблюдать правила дорожного движения и руководствоваться рекомендациями в поведении на дорогах. Но порой причины различных происшествий заложены не в невнимательности его участниках, а в неправильной организации системы дорожного движения. Казалось бы, на протяжении многих лет существования дорожно- транспортной системы уже давно должна была выработаться единая структура, которая минимизирует различные происшествия и проблемы с движением на дорогах, но многие сводки информации и статистики рисуют перед нами совершенно иную и достаточно печальную картину. С течением времени происшествий на дорогах, к сожалению, становится только больше. Разумеется, в такой ситуации нет единственной виноватой стороны, но ведь есть вероятность того, что благодаря определенным рычагам давления со стороны ответственных за организацию возможно улучшить дорожную ситуацию, и в разы сократить число несчастных случаев?

Большие города особенно славятся рядом происшествий на дорогах в силу своей загруженности и активного движения. Яркими примерами подобных случаев могут послужить перекрестки, съезды с мостов, проспекты. Второй по численности населения в России, город Санкт- Петербург, нередко славится подобными случаями, так как помимо нагруженных перекрестков и проспектов в городе много мостов, на которых зачастую случаются различные происшествия.

Санкт-Петербург является далеко не самым простым городом для автомобилистов. Чтобы понять специфику его транспортных проблем, необходимо немного углубиться в историю.

Город начинал проектироваться и застраиваться свыше 300 лет назад. Причем на начальной стадии транспортной составляющей уделялось не так много внимания, как военной. Поэтому в Питере исторически сложилась своеобразная уличная сеть, переоборудование которой под движение автотранспорта впоследствии вызвало немалые затруднения.

И сейчас автомобилисты очень не любят передвигаться по многим улицам в центральной части города. Кроме того, Санкт-Петербургу свойственны специфические транспортные проблемы, которые характерны для любого другого большого города, фактически построенного на воде.

Многочисленные реки и каналы создают естественные преграды для движения автотранспорта. В час пик проехать по многим мостам оказывается проблематично. К тому же, приходится учитывать и график разведения мостов на Неве.

В последние несколько лет в Санкт-Петербурге ведется интенсивная жилая застройка. При этом большинство новостроек появляется на окраинах, поскольку в центральной части города практически нет свободного места для строительства. Возведение новых жилых комплексов значительно опережает развитие дорожной инфраструктуры, что приводит к возникновению больших пробок не только в центральной части города, но и в периферийных районах.

К числу основных проблем дорожного движения Санкт-Петербурга относятся:

•Острое отставание развития дорожной сети от имеющихся потребностей;

•Значительные пробки;

•Отсутствие достаточных мест для парковки автотранспорта;

•Затруднения движения, связанные с обилием естественных водоемов.

Вполне естественно, что подобная ситуация с дорогами негативно отражается на условиях автомобильного движения в городе. Помимо мно-

гочисленных затруднений и неудобств для водителей, это создает и повышенную угрозу ДТП. Это подтверждается в том числе цифрами статистики.

Так, с января по сентябрь 2016 года в Санкт-Петербурге произошло 4510 дорожно-транспортных происшествий, в которых погибло 176 человек. Количество пострадавших в ДТП с ранениями различной степени тяжести за этот период составило 5315 человек. Таким образом, в среднем в Питере в день происходит почти 17 аварий. Это обуславливает достаточно высокий уровень риска для любого автомобилиста, который выезжает на улицы Северной столицы.

В случае попадания в аварию очень важно обеспечить эффективную защиту своих интересов во взаимоотношениях со страховой компанией и с другими участниками ДТП. Помочь в этом смогут услуги независимой экспертизы.

В Санкт-Петербурге такие услуги предлагаются многими компаниями. Одним из ведущих игроков рынка является Общество содействия автомобилистам (ОСА). Компанией осуществляется профессиональная автоэкспертиза всех видов силами сертифицированных экспертов-оценщиков. Услуги предоставляются во всех районах города. При этом, судя по отзывам, обеспечивается высокая оперативность и объективность проведения оценки ущерба.

На данный момент, в проектной практике нет готовых комплексных решений, которые бы могли в полной мере охватить проблемы дорожно-транспортной системы Санкт-Петербурга, учитывая все факторы, начиная от психологического восприятия людьми дорог, заканчивая материальными и физическими возможностями формирования данной системы. Однако, благодаря развитию технологий и совершенствованию проектных методов, возможно создать систему медиа дизайна, направленную на оптимальное функционирование дорожной территории. Такое решение подойдет не только для конкретных районов Петербурга, но и приобретет универсальный характер.

Цель: проектно-аналитическое исследование принципов и методов мультимедийного дизайна в системе дорожной безопасности движения в Санкт-Петербурге.

Задачи:

— Формирование концепции мультимедийного проекта в системе безопасности движения в городе;

— Проектная разработка мультимедийной платформы;

— Образно-стилевая графическая структура информационного обеспечения мультимедийного проекта;

— Создание системы объектов информационной поддержки территории, включая носителей информации.

Список литературы:

1. ЦНЭ «Варшавский» — (информационный портал) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cnev.ru/polezno/stati/osobennosti-dorozhnogo-dvizheniya-sankt-peterburga

2. РБК — (информационный портал) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.rbc.ru/spb_sz/25/10/2019/5db2d8ad9a7947b2ed3483ac

3. КОЛЕСА.ru — (информационный портал) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.kolesa.ru/news/top-10-samyh-avarijnyh-mest-sankt-peterburga-v-2017-godu

Медиа дизайн в технологии утопий. Проектно-прогностическое исследование

автор А.В. Шепетина, магистратура
кафедра «Дизайн среды», магистерская программа «Мультимедиа дизайн»
руководитель: Е.А. Заева-Бурдонская, к.иск., профессор, зав. кафедрой «Дизайн среды»

Цифровая революция коренным образом изменила визуальную картину мира, сделав явным нереальные сказочные мечты, фантазии писателей и ученых. Некогда «безумные» фантазии авторов, воплотились в реальном мире и на сегодняшний день являются для нас неотъемлемой частью жизни. Порой нам кажется, что в мире появляется что-то «революционно новое», но предпосылки к созданию могли зародиться еще несколькими веками ранее. Для того, чтобы лучше разбираться в современных технологиях, необходимо провести параллель между идеями фантастов и воплощенными в реальность технологиями.

В России существует Благотворительный фонд «Система», который ставит своей целью реализацию комплекса долгосрочных взаимосвязанных программ, направленных на предоставление возможностей для развития личностного потенциала в технологической среде, создание условий для появления технологических изобретений, направленных на решение социальных проблем, а также поиск путей повышения качества жизни при помощи современных технологий. Особое внимание уделяется проектам

способным обеспечить существенные долгосрочные изменения социальной среды и создающие стимул для ее развития. Три основных вектора развития - «Инженерное образование», «Социальная среда и волонтерство» и «Культура и искусство».

На данный момент, еще Политехнический музей имеет потенциал и схожие направления развития. Одна из целей музея – открывать людям прошлое, настоящее и будущее науки. Работа музея — связывать воедино технические достижения прошлых лет, современные исследования и научные перспективы.

Пример Благотворительного фонда и Политехнического музея показывает, что существует потребность в создании создать удобной инфраструктуры для широкого круга пользователей, систематизирующей знания о научно-технических прогнозах и футурологических проектах.

Однако, несмотря на необходимость решения проблемы информированности общества в области предпосылок к появлению современных технологий, до сих пор не было проведено комплексного исследования, объединившего различные методы сравнительного анализа, включая и научно-фантастические прогнозы и их воплощения, а также отражение подобных моделей в современном искусстве, включая и средства медиа-дизайна.

Цель проектного исследования:

Создать систему визуализации утопических идей в онлайн и офлайн среде средствами иммерсивных технологий, с целью формирования положительного образа будущего как инструмента проектного прогнозирования на основе устойчивого интереса к научно-просветительской области культуры.

Задачи проектного исследования:

1. Изучение социально-просветительской основы научно-художественного прогнозирования: анализ ключевых произведений научной фантастики и утопических концепций.

1.1. Анализ потенциала систем мультимедиа технологий в среде иммерсивных шоу и виртуальных информационных ресурсах.

1.2. Анализ современных тенденций в сфере развлекательной медиа среды и интерактивном дизайне и дизайне информационных ресурсов.

2. Изучение проектного потенциала мультимедиа технологий в разработке научных сценариев.

3. Формирование проектно-художественной концепции на основе аналитического обзора наиболее прогностических научных изобретений и идей фантастов.

4. Создание сценариев пользователя на основе проектной концепции иммерсивного шоу для онлайн и офлайн среды.

5. Проектно-стилистическое решение среды и графического стиля интерфейса приложения.

6. Создание работающего прототипа приложения, сайта и интерактивных инсталляций для иммерсивного шоу.

Объект проектного исследования: проектно-прогностическая среда литературных произведений фантастов и научных открытий.

Предмет исследования: Приемы и методы мультимедийного дизайна, адаптированные к воспроизведению реализованных фантастических концепций и научных утопий.

Методы исследования:

- Литературный анализ;
- Социокультурный анализ;
- Анализ кинематографа;
- Системно-структурный анализ;
- Метод сравнительного анализа;
- Системный опрос респондентов;
- Комплексный анализ полученных данных.

Проектная гипотеза

В качестве гипотезы проектного исследования выдвигается утверждение, что создание системы визуализации утопических идей в онлайн и офлайн среде средствами иммерсивных технологий является наиболее ярким и доступным способом демонстрации положительного образа будущего, поможет лучше понять современные технологии, предпосылки их появления и создания.

Новизна проектного исследования

Новизна проекта заключается в использовании приемов мультимедийного дизайна в рамках проекта, а также в привлечении смежных видов искусства (литературы, кинематографа, театра, музыки).

Практическая значимость

Проведенное исследование может лечь в основу информационного портала об изучении технологий и будущего.

Проектное решение, исследуемое в данной диссертации, может стать уникальным вариантом совмещения в себе образов из литературной, технической и дизайн среды, тем самым стать интересным источником информации для широкого круга пользователей. Исследование полезно также для развития способов донесения футурологических идей.

Данное проектное решение может послужить основой для изучения по применению современных технологий в дизайне, помочь Политехническому музею привлечь еще больше посетителей и вызвать интерес к научным открытиям прошлого.

Социально-просветительская основа научно-художественного прогнозирования: анализ ключевых произведений научных фантастов и утопических идей.

Прежде чем подойти к анализу ключевых произведений, необходимо было детально разобраться в жанрах отечественной и зарубежной фантастики. В ходе развития темы, выяснилось, что жанр фантастики скрывает за собой множество производных жанров, которые стали развиваться самостоятельно.

- Научная фантастика — характеризуется воображаемыми технологиями, однако которые научно обоснованы и опираются на научные теории, а некоторые вполне могут стать реальностью в будущем. («Звездный путь» и «Звездные Врата»);
- «Твердая» научная фантастика — строится на научной базе, технических прогнозах и возможных открытиях. Техническая составляющая сюжета не должна выбиваться за рамки современной науки. Особо дотошные авторы при создании своих произведений обращаются к специалистам области. (Аниме «Странник»);
- Космическая опера — глобальные, местами эпичные конфликты, применения супер технологий. («Звездные войны»);
- Космическая одиссея — преимущественная часть сюжета происходит на космических кораблях;
- Планетарная фантастика — сюжет разворачивается в пределах одной планеты, как правило с экзотической флорой и фауной. («Джон Картер»);
- Военная научная фантастика — описывает военные события вымышленного будущего с применением сверхмощного оружия (экранизация Роберта Хайнлайна «Звездный десант»);
- Хроно (темпоральная) фантастика — описание путешествий во времени. («Назад в Будущее» «Машина Времени»);
- Социальная фантастика — описывается связь социального устройства общества и современных технологий (серии «Черного зеркала»).

Начало XX века ознаменовалось появлением современной научной фантастики, соединившей в себе роман-притчу и популяризацию науки, утопию и антиутопию, роман-предвидение и роман-предупреждение. На базе их синтеза возник новый метод осмысления революционных поворотов человеческой истории: современная научная фантастика. Особенно подробно, в рамках исследования необходим рассмотреть жанры научной и социальной фантастики. У социальной фантастики существует количество поджанров, а именно:

- Утопия — описывает модели идеального общества, как правил это альтернативное, улучшенной отражение уже существующего, него общества. («Особое мнение»);

- Антиутопия — моделирует вполне перспективное развитие будущего, с некоторыми социальными ограничениями. («451 градус по Фаренгейту»);
- Дистопия — противоположность утопи, описывающая худшую модель общества, основанную на дегуманизации тоталитаризма и нравственный упадок представителей («Эквилбриум»);
- Альтернативная история — реальность которая могла быть, если бы ход некоторых событий повернулся иначе. («Человек в высоком замке»);
- Психологическая фантастика — описывает психологические особенности лености и его адаптации в вымышленных фантастических ситуациях. (Станислав Лем «Солярис»);
- Апокалиптка — описывает глобальные катаклизмы, приход зомби, смертельные вирусы. (Герберт Уэллс «Война миров»);
- Постапокалиптика — сюжет строится на описании мира, который пережил апокалипсис, любые подходящие к нему катастрофы. («Я легенда» «Безумный Макс»);
- Религиозная фантастка — описывается мир, где все современные технология и свершения характеризуются религиозным происхождением. Жанр напоминает фэнтези и мистику. («Габриель»).

Рассмотрев подробные отличия между поджанрами, останавливаю свой выбор на подробном рассмотрении жанра Утопии. Следует отметить, что этот жанр имеет очень давнюю историю. Впервые утопия описывалась Томасом мором, именно его можно считать «отцом основателем» этого слова и направления в литературе. В переводе с греческого «топос» - «место», «у» отрицание «нет». То есть место, которого нет. Слово «утопия» вошло в употребление во многие языки и означает неосуществимую мечту, фантазию.

Так же, утопические идеи описывали в своих произведениях такие писатели как: Томмазо Кампанелла (1568–1639), Фрэнсис Бэкон (1561–1626), Эдвард Беллами (1850–1898), Савиньен Сирано де Бержерак (1619–1655), Уильям Моррис (1834–1896).

К главной утопической идеи стоит отнести — стремление построить идеальнее рациональное общество, решить социальные вопросы. Так же, возможно описание утопий связано с тем, что люди не верят своему же опыту поэтому старается представить, визуализировать, лучший мир. Утопию стараются сделать универсальной, представляют идеальный мир, который должен быть идеален для любого.

Утопия не утратила своей роли в качестве специфического жанра литературы. Положительное значение утопии в современную эпоху проявляется в двух направлениях: она позволяет предвосхищать вероятное отдаленное будущее, которое на данном уровне познания не может быть

научно предсказано в конкретных деталях, и может также предостерегать от некоторых отрицательных социальных последствий человеческой деятельности. Эти формы утопии стимулировали развитие в социологии методов нормативного прогнозирования и сценариев с целью анализа и оценки желательности и вероятности предполагаемого развития событий.

Помимо утопии, у фантастики есть еще свои направления. Некоторые их них имеют особенно яркое представление. Особенно подробно хочется еще углубиться в поджанры киберпанка, так как представляется, что при подробном рассмотрении каждого, можно обнаружить очевидные сходные детали и определенные визуальные особенности каждого направления.

Рязанское деревянное зодчество как источник идентичности и культурной символики. К проблеме брендинга русских городов

автор: А.М.Величай, магистратура
кафедра: «Коммуникативный дизайн»
руководитель: В.А.Музыченко, к.иск., профессор, заведующий кафедрой

Рязань — один из старейших городов России, в котором сохранились уникальные древнерусские памятники архитектуры и культуры, многочисленные постройки деревянного зодчества, однако многие из них находятся в критическом состоянии. Деревянная архитектура Рязани является составной частью историко-культурного наследия не только региона, но и России в целом.

Любой уважающий себя город должен заботиться о своём «лице» — архитектуре и уникальности, чтобы по фотографии можно было понять, какой это город. В России с этим сейчас очень большие проблемы. Некоторым историческим городам повезло сохранить хотя бы свои центры в границах нескольких улиц или кварталов, но наступили 2000-ые: поток денег и свобода опьянили людей, в городах начали массово сносить чудом уцелевшие примеры зодчества и памятников архитектуры.

В мировой, а если быть точнее, в европейской практике, люди и города всё чаще уходят от общего в поисках своей идентичности. Историческая застройка начинает играть здесь очень важную роль — это память поколений и показатель особого развития. Именно поэтому поляки после войны восстанавливали свои города, именно по этим же причинам люди массово едут смотреть Париж или Венецию — других таких мест на планете просто не существует.

Привлечение внимания к архитектурно-историческому наследию города и края, исследование всех аспектов культурной жизни города, изучение аналогичных проектов в России и за рубежом для определения идентичности Рязани являются чуть ли не самым основным инструментом для сохранения целостности и узнаваемости города.

Русское деревянное зодчество — одна из важнейших составляющих отечественного культурного наследия, во многом определившая характер и образ древних исторических городов. До наших дней дошли разнообразные деревянные сооружения, являющиеся настоящими произведениями искусства. Среди них можно увидеть постройки сакральной архитектуры, встречаются общественные здания и жилые одноэтажные и двухэтажные дома. Переустройство внутригосударственного уклада в 1990-е годы, обусловившее изменения социально-экономических условий, коснулось всех сфер жизнедеятельности страны, в том числе и архитектурно-строительной. Вследствие необдуманной градостроительной политики большие кварталы исторической городской застройки стали исчезать с лица земли. Это привело к изменению самобытного неповторимого архитектурного облика русских городов и уничтожению большого количества памятников историко-культурного наследия. Не обошел стороной этот процесс и Рязань.

Еще до 2000-го года деревянная застройка большой плотности заполняла значительную часть территории исторического города. Центр Рязани выглядел как «музей под открытым небом» — своеобразный музей деревянной архитектуры. За последние двадцать лет внушительное число памятников деревянного зодчества было либо уничтожено, либо утрачено в связи с непригодностью к их дальнейшей эксплуатации.

Деревянная архитектура Рязани представляет особый интерес, так как зародилась в XI веке. Ее истоки следует искать в Старой Рязани, где была построена хорошо укрепленная деревянная крепость, башни и стены которой были сложены из массивных деревянных клетей. Несмотря на то, что в XIX в. при возведении общественных зданий в значительной степени применялся кирпич, при строительстве жилых построек предпочтение отдавали дереву. Широкое использование дерева при строительстве обуслов-



Рис. 1. Усадьба И.А. Соболева



Рис. 2. Усадьба И.А. Соболева



Рис. 3. Усадьба И.А. Соболева

лено природно-климатическими условиями и географическим положением региона. Большая часть территории рязанского края была покрыта густыми лесными массивами. Поэтому древесина являлась самым доступным по сравнению с камнем и сравнительно недорогим материалом для строительства. Кроме того, деревянный дом всегда считался более теплым и уютным, комфортным для проживания летом и зимой, с благоприятным микроклиматом. Деревянное строение быстро возводится и может быть украшено по своему вкусу.

Отличительные черты рязанского деревянного зодчества — обилие разнообразных архитектурных форм и приемов декоративного оформления фасадов. Архитектура отличается обилием резных орнаментов, а большинство деревянных домов имеют или имели раньше башнеобразные элементы, а фасады обрамлены «деревянным кружевом», что создает особое впечатление «самого Русского города». Несмотря на все это, объекты деревянной архитектуры находятся в различной степени сохранности.

Историческая и культурная ценность города утрачивают свою значимость, поэтому необходимо привлечь внимание людей к проблеме сохранения и восстановления исторических памятников, посредством привлечения туристов при помощи создания определенного образа города.

Несмотря на свою самобытность и своеобразие, деревянное зодчество — малоизученная страница в истории архитектуры Рязани. Ее исследование крайне актуально по причине реконструкции сложившейся части города и строительства новых жилых массивов с применением де-

ревянных материалов. Наиболее интересными для изучения деревянной застройки в Рязани являются улицы Салтыкова-Щедрина, Урицкого, Садовая, Полонского, Новослободская, Радищева, Вознесенская, Введенская, а также ряд отдельно стоящих зданий, расположенных в центральной части города.

Улица Салтыкова-Щедрина в Рязани — тихая, уютная, пока еще сохранившая нарядные деревянные дома. Проложенная в 1780 году в ходе регулярной перепланировки Рязани, улица называлась и Абрамовской, и Седьмой. Еще Нагорной, потому что проходила она по кромке пологого склона в сторону берега Оки.

На улице Салтыкова-Щедрина примечательны дома № 19, 21 и 23 (рис. 1, рис. 2, рис. 3). Это усадьба И.А. Соболева, редкий пример деревянной усадебной застройки периода эклектики, сочетающей яркие формы русского стиля и классицизирующие элементы, заимствованные в каменной архитектуре. Во 2-й половине 19 века владение принадлежало генералу И.А. Соболеву. Усадьба была электрифицирована одной из первых в Рязани. В 1898 г. усадьба была куплена инженером П.М. Поповым, строителем Московско-Казанской железной дороги, родственником известного физика и электротехника А.С. Попова. В 1915 г. новый владелец подарил усадьбу своей приёмной дочери С.П. Григоревской. Сохранившийся усадебный комплекс включает три жилых дома, стоящих в ряд с равными интервалами, хозяйственную постройку в глубине двора и амбар. Все постройки рублены из брёвен с остатком, жилые дома — на кирпичных цоколях, обшиты тесом. За хозяйственной постройкой и амбаром простирается территория плодового сада.

Также нельзя обойти вниманием дом М. Лукина на улице Салтыкова-Щедрина, 34 (рис. 4). В этом здании когда-то жил военный врач императорской армии, удостоенный степени доктора медицины, тайный советник Василий Павлович Кравков. Известен он и военными мемуарами времён русско-японской и Первой мировой войн. Здесь также работал его сын — Сергей Васильевич Кравков, основоположник физиологической оптики, психолог и заслуженный деятель науки РСФСР. Характерный пример деревянного жилого дома с нарядным резным убранством в развитых формах эклектики.



Рис. 4. Дом М. Лукина

На улице Урицкого расположился дом № 72, летний дом дворянского собрания (рис. 5). Этот де-



Рис. 5. Летний дом дворянского собрания. 1905



Рис. 6. Усадьба А.Козловой

ревянный дом построен в 1905 г. Здание украшено затейливой резьбой и искусно выполненными оконными наличниками. Оно сохранилось и недавно было отреставрировано. В 1901 г. Рязанское общество трезвости арендовало сад губернского земства для устройства культурного досуга горожан. В 1904 г. площадку сада трезвости украсил целый комплекс построек: здания и павильоны летнего типа. Здесь же располагалась эстрада для музыкантов, игравших в саду ежедневно, летний театр, в котором выступала опереточная труппа, летнее кино, павильон с бильярдами, ресторан, а зимой площадка сада превращалась в каток. Сегодня от всего комплекса сохранился лишь центральный павильон, именовавшийся Летним клубом дворянского собрания. Сейчас в здании расположен областной научно-методический центр народного творчества.

На улице Пожалостина, дома № 5 и 7, находится усадьба А.Козловой (рис. 6). Усадьба принадлежала содержательнице мастерских по производству кружев. Выделяется в застройке улицы. Особенно интересен главный дом в русском стиле с использованием мотивов народной вышивки в резном декоре (недавно дом признан выявленным объектом культурного наследия). И это лишь малая часть деревянной городской застройки Рязани, которая поражает своей аутентичностью и порой удручает своим состоянием.

К сожалению, общественное мышление очень любит упрощение: панельками у нас могут легко назвать некрасивый монолитный дом, а всё деревянное — бараки с туалетом во дворе. Деревянное зодчество просто перестало быть ценностью, а местоположение в центре города и ужасное состояние привели к поведению «временщика» — люди перестали следить за домами, ожидая переселения и «лучшей жизни». Рязань не стала исключением, сегодня здесь почти полностью утрачена рядовая деревянная застройка. Важно сохранить не просто дом-памятник, а контекст места, архи-

тектурную среду. К сожалению, это у нас понимают очень редко, городов с историческим поселением в границах центра крайне мало.

По историческим источникам известно, что в XVIII в. почти вся партикулярная жилая застройка Рязани была деревянной и мало отличалась от деревенской. Так почему же сейчас в Рязани не уделяют должного внимания зодчеству, которое при правильном отношении и уходе могло бы стать основой для привлечения туристов при помощи создания определенного образа города?

Список литературы:

1. **История Рязанского края: 1778–2007/под ред. д. и. н. П. В. Акульшина; Упр. культуры и массовых коммуникаций Ряз. обл., Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина. — Рязань: Изд-во Ряз. обл. тип., 2007. — 448 с.**
2. **Муравьева М.В. Культурно-исторический каркас как основа территориальной организации туристской деятельности на территории Рязанской области // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. — Рязань, 2008.**
3. **Дубейковский Василий. Бренд Рязани. Отчего так в России… 2013. [электронный ресурс]. — URL: http://citybranding.ru/brend-ryazani**
4. **Синицын Александр, Архитектура Рязани и области. [электронный ресурс]. — URL: https://www.archryazan.ru/**

Айдентика и медиа-ресурсы для писательского поселка «Переделкино»

автор Е.Д. Бардина, магистратура
кафедра «Коммуникативный дизайн»
руководитель: В.А. Музыченко, к.иск., профессор, зав. кафедрой «Коммуникативный дизайн»

Во вступлении к обозначенной теме моего будущего дипломного проекта мною было обозначено несколько проблем, над которыми следует работать, и одной из них, сегодня, наиболее актуальной является — отсутствующие медиа-ресурсы поселка. Речь идет о каких-либо медиа-порталах, он-

лайн платформах, заключающих в себе видео-экскурсии, аудио-лекции, фотоматериалы, интервью, списки литературы и прочее. Однако особенно интересным для данной темы (писательский городок как центр культурной жизни) было бы разработать онлайн-карту и возможные игровые материалы для детей, так как в Переделкине жило большое количество писателей, творящих для юных читателей и, таким образом, ставших легендами советской детской литературы.

Следует отметить, что фантазия и идеи предлагают множество интересных решений данной проблемы, но, учитывая отсутствие серьезного опыта в подобных задачах, необходимо изучение и анализ уже реализованных (и, что особенно важно, удачно) проектов. Таким образом, ниже я приведу пару значимых референсов — проектов, которыми я вдохновляюсь в данный момент. Часть этих примеров связаны с идеей детских образовательных проектов, посредством культуры (литературы, в частности), часть — решение портала «онлайн-карты», речь идет о культурном проекте (а не о навигации), который вовлекает зрителя (назовем так пользователя) в конкретную историю, с ее колоритом и культурой.

Ниже приведены некоторые близких по характеру проектов организации информационной среды.

1. Детская комната Arzamas.

Культурно-просветительский сайт Arzamas сегодня, к счастью, довольно популярен и представляет собой увлекательное медиа, просвещающее нас в областях культуры, истории, литературы и пр. Однако в рамках темы моей статьи я бы хотела обратить внимание именно на «Детскую комнату». В этом разделе есть все для детей разного возраста: можно смотреть замечательные мультфильмы современных, во много сохраняющих свою аутентичность и стиль, авторов; выбрать подходящую литературу для ребенка; слушать сказки; играть в тематические игры; изучать школьные предметы с живым и интересным подходом. Детскую комнату Арзамаса я проверяла со своей шестилетней сестрой — отлично работает, и становится замечательной альтернативой вездесущему телефону. И самое забавное, что этот раздел не менее интересен для взрослых — лично я получаю колоссальное удовольствие: начиная от прослушивания не известных мне до этого момента сказок, просмотра завораживающих по графике (чаще всего ручной) и прекрасных по смыслу (посылу) мультиков, до того, как реализован сайт с точки зрения дизайна. Определенно, есть чему поучиться и что подсмотреть.

2. Проект «The Storytellers»

Замечательный проект, созданный в 2016 году («Россия – Великобритания, год изучения языка и литературы»). Сайт представляет собой историю путешествия по Транссибирской магистрали — 6 представителей искусства, 5 городов, 4000 километров. Для правильного просмотра и погружения в путешествия авторы ресурса советуют надеть наушники и настроить хорошее интернет-подключение. Далее, зритель видит перед собой схематичный маршрут от Москвы до Красноярска, с остановками в ключевых городах, где, каждый из выбранных представителей рассказывает интересные истории. При нажатии на город — слышен его характерный звук: пронизывающий ветер Казани, индустриальный шум Красноярска или же промышленный шум столицы Урала — Екатеринбурга. Все это способствует усилению эффекта при прочтении статей, представленных по клику на город, или же просмотру колоритных фотографий. Сайт представлен на английском языке, тем самым очевидно, что цель создателей и авторов — показать настоящую Россию, живые города, с их колоритом, теплом или суровостью, уютом или же необустроенностью — показать их максимально интересно, затронув и проблематику и не упустив суть. Возможно, от карты в этом проекте осталось совсем немного, но очевидно, что то, что история идет по легендарному историческому маршруту — есть ключевое объединение, то самое главное звено, которое делает этот проект законченным и осмысленным.

Одной из главных целей, при создании медиа-ресурса для поселка, является не только то, что они способны погружать в историю, атмосферу писательского городка, но и вдохновлять на визит в Переделкино тех, кто никогда не задумывался об этом, чтобы познакомиться с уже представленными героями ближе, прикоснуться к живой истории литературы.

Влияние русских сезонов дягилева на культуру 20 века»

автор: Ю.М. Гнусова, магистратура
кафедра Коммуникативный дизайн
руководители: В.А. Музыченко, к. иск., профессор, зав. кафедрой; М.Н. Родин, доцент

Русские сезоны Дягилева — яркое масштабное явление 20 века, которое повлияло на многие сферы искусства. Со становлением современного балета часто связывают имя одного из ярчайших представителей евро-

пейской культуры 20 века, уроженца небольшой деревени Новгородской губернии, Сергея Павловича Дягилева.

В истории русской культуры его деятельность представляет собой одно из самых выдающихся явлений. Его балет стал первым явлением русской культуры, вырвавшимся в мировое культурное пространство.

Русский балет, став «контемпорари-арт» того времени и блистательно представленный Дягилевым зарубежом, оказал влияние на западную культуры в целом и открыл Европе неизвестную,неизведанную Россию. Именно на реализацию этой идеи Сергей Дягилев направил весь багаж своих талантов.

Дягилевские сезоны стали центром притяжения разнообразных сфер искусства от живописи и музыки до оперы, балета и домов высокой моды. Разнообразные художественные интересы, постоянная репрезентация новаций, поиск необычных, новых средств художественной выразительности объединились в эпатажный модернистский синтез. Он вызывал разнообразие эмоций: от непонимания, неодобрения до восхищения и попыток пародировать, однако точно не оставался незамеченным.

В период послевоенного упадка, после пережитых социально-экономических проблем, дерзкие, необычные, яркие и эпатажные, порой скандальные и провокационные «русские балеты» стали ориентиром на стиль жизни, повлияли на моду, на поведение, на установившиеся ценности. Помимо русских фольклорных мотивов, в репертуаре Дягилевских сезонов была и серия постановок с восточной тематикой. В «Шехерезаде», «Саломее», «Клеопатре» явно прочитывался экзотизм, за которым следовала и трансформация духа и нравов. Искусствовед Александр Васильев писал: «… благодаря влиянию Дягилевских русских сезонов в моду вошли шаровары, тюрбаны, женские лифчики, подушки, абажуры, и даже, позднее, загар!». Французские портные «посылали на спектакли своих художников с поручением зарисовать наиболее интересные костюмы, позы и т.д. Особенно портным нравится подбор красок в костюмах».

К сезонам были привлечены множество великих личностей: Глинка, Римский-Корсаков, Рахманинов, Чайковский, Бакст, Рерих, Ларионов, Матисс, Шанель и многие другие. В ведущем составе исполнители периодически менялись, иногда в труппу вступали представители иностранных хореографических школ. Мода на русское влияла и на них — они брали творческие псевдонимы «на русский лад». Англичане Патрик Хили-Кеем, Элис Маркс, Хильда Маннингс взяли русские псевдонимы Антон Долин, Алисия Маркова, Лидия Соколова соответственно.

Театрально-декорационные работы повлияли и на развитие прикладного искусства, на многие годы вперед определив характер бижутерии, текстиля, мебели, стекла, обоев и т.д. А.В. Луначарский писал, что крупнейшие русские художники произвели настоящую революцию в искусстве и жизни масс.

Сообщения о сенсационных успехах Русского Балета не сходили со страниц газет и журналов. Более 20 лет Европа рукоплескала русским, а интерес к личности Дягилева, обсуждения и исследования влияния сезонов, попытки осмыслить, что именно вошло в копилку мировой культуры благодаря им, продолжаются и по сей день.

Несмотря на огромное количество литературы на тему Дягилевских сезонов, данный феномен не имеет широкой огласки и все меньше наших современников представляют, насколько масштабным было влияние русской культуры на культуру Европы.

В современном обществе множество смелых идей и некоторые социальные движения вызывают удивление, недоверие, также как и Дягилевские сезоны в свое время. Приняв во внимание опыт сезонов, путем исследования и создания информационной платформы, можно предать огласку данному феномену и показать, что не стоит бояться экспериментов, стараться менее болезненно воспринимать перемены и яркие неординарные события в искусстве и в жизни в целом.

Список литературы:

1. **Васильев А.А. История моды. Вып. 2. Костюмы «Русских сезонов» Сергя Дягилева. — Москва: Этерна, 2006.**
2. **История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. Издательская программа Интерроса, 2009.**
3. **Зильберштейн И.С., Самков В.А. Сергей Дягилев и русское искусство [Текст]: статьи, открытые письма, интервью: переписка: современники о Дягилеве: в 2-х т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — Москва: Изобразительное искусство, 1982.**
4. **Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. Третьи Дягилевские чтения: материалы: [в 2-х вып.]: вып. 1 / Перм. гос. ун-т, Перм. гос. худож. галерея, О-во любителей балета «Арабеск». — Пермь: Пермский университет: Арабеск, 1993. — 262 с. — Библиогр. в конце ст. и в подстроч. примеч. — Оцифрованный экземпляр книги принадлежит Фонду «Дом Дягилева» (г. Пермь). https://e.gorkilib.ru/node/29135**
5. **Головин А.Я. Возникновение «Мира искусства». С. И. Дягилев и его заслуги. А.Н. Бенуа. Полемика «Мира искусства» с И. Е. Репиным. Борьба в «передвижниками». Карикатуры Щербова. Л.С. Бакст (https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005427556_1000214238/) (стр 80 — о гастролях и о спектаклях).**

6. Губанкова Юлия Лев Бакст — художник, изменивший мировую моду. https://porusski.me/2016/05/27/04-bakst/
7. «Русские сезоны» С.Дягилева и их влияние на искусство мирового балета http://www.culturemass.ru/lemas-794-1.html
8. «Русские сезоны» Дягилева: все началось сто лет назад https://smotrim.ru/article/942371

Район Ивановской горки в Москве. Адресная разработка информационного ресурса

автор: Е.В. Мордашева, магистратура
кафедра Коммуникативный дизайн
руководители: В.А. Музыченко, к. иск., профессор, зав. кафедрой; М.Н. Родин, доцент

В ходе предпроектного исследования, выяснилось, что объектом проектирования система некоего информационного путеводителя, посвященного району Ивановской горки. Выход представляется мне как интерактивный ресурс, включающий разные виды информации и различное взаимодействие с ними зрителя-читателя.

Стараясь конкретизировать идею и состав своего проекта, я пыталась найти центральный объект, вокруг которого можно было бы выстроить всю коммуникацию и движение пользователя. Но выбрать центральную точку района Ивановской горки оказалось непросто, так как на этой территории очень много разного материала, много эпох и историй, связанных и не связанных друг с другом. На Ивановской горке есть объекты, чья жизнь затронула много эпох: здание менялось, наращивая культурные слои, которые мы можем увидеть и узнать сейчас. Возможно одна из таких точек могла бы стать центральной. Примером может служить здание палат дьяка Украинцева: оно было построено как жилая усадьба в 17 веке, затем здесь находился архив Коллегии иностранных дел, после нотопечатня Петра Юргенсона, сейчас в одном из корпусов помещается книжный магазин Гиперион.

Однако объединять всю структуру ресурса под одним основным объектом мне кажется все же не самым подходящим решением для Ивановской горки. Ведь в целом это естественный район, объединенный скорее географически, чем исторически или благодаря какому-то одному зданию, эпизоду или персонажу. Невозможно сказать, какой из объектов здесь важнее других, даже Ивановский монастырь, давший название району, не совсем подходит на эту роль. Поэтому возможно стоит сделать объединяющим отправным пунктом не конкретный объект, а какую-то идею, которая ляжет в основу системы моего ресурса. При этом эта идея должна отражать образ района и помогать проложить по нему и его истории навигацию.

Этой идеей или, если можно так выразиться, каркасом повествования, могла бы стать, например, система улиц и переулков Ивановской горки. Это вообще довольно характерная его часть, визуально яркая, с красивыми старомосковскими говорящими названиями. Мне кажется важным здесь еще тот факт, что акцент на улицах и адресах помог бы лучше разбираться в местности. Думаю, это тоже помогло бы приблизить к пользователю ранее незнакомый или ассоциировавшийся с чем-то музейным район, сделать его своим.

В процессе поиска схожих проектов, посвященных истории, я обнаружила, что существует много англоязычных интернет-ресурсов, наглядно или в игровой форме представляющих историю, но все они посвящены конкретной эпохе или событию, и территориальный принцип и более широкий обзор разной информации редко берутся за основу. У многих городов существуют официальные сайты, посвященные историческому и культурному наследию, но обычно это достаточно традиционные ресурсы, где очень много информации, нет взаимодействия с пользователем. Найти какие-то нужные сведения о конкретном здании или районе здесь можно, но бродить по сайту не появляется желания. Однако эти сайты, скорее всего, выполняют свою функцию. Например, Туристический сайт для города Варен, пригорода Монреаля (https://ville.varennes.qc.ca/carte). Этот сайт выглядит чисто и аккуратно, здесь также много информации есть интерактивная карта, но он выполняет в основном утилитарную функцию, помогая туристам и жителям ориентироваться в городе.

У министерства культуры Франции есть сайт, посвященный памятникам античности в Париже (Paris antique) (https://archeologie.culture.fr/paris/fr).

Это небольшой ресурс, где можно прочитать и посмотреть на артефакты древности, найденные и хранящиеся во французской столице, места раскопок и исследований. Но этот сайт тоже в основном работает как книга с линейным повествованием, он сделан красиво и аккуратно, но довольно скучно, не появляется желания посетить эти места и увидеть древности вживую.

Просмотрев подобные примеры, я поняла, что мой проект не должен быть похож на обычный путеводитель для туристов, меня привлекает некий другой жанр, смежный с энциклопедией, поданной в игровом формате. Также мне хотелось бы, чтобы мой проект отражал исследовательское начало, возможно, был похож на художественное исследование.

Пока мне не удалось найти пример такого ресурса, который бы полностью отражал мое концепцию и видение моего будущего проекта. Но, возможно, тем интереснее будет вычленять важные для себя составляющие, которым будет соответствовать моя идея.

Я нашла несколько проектов, отличающихся от традиционного путеводителя, в которых изменен угол зрения, и они больше похожи на некое исследование или даже художественное высказывание.

Например, это сайт, посвященный каналам Амстердама (https://canals-amsterdam.nl/). Здесь рассказана история этой системы, несомненного символа города, когда она появилась, как расширялась и менялась. Также в конце представлен более динамичный таймлайн с основными вехами, богато иллюстрированный. Движение по сайту производится слева направо и очень плавно, пользователь постепенно продвигается по истории, так что создается ощущение движения по воде. Это очень яркий красивый сайт, с не самой сложной системой, но с выразительным визуальным решением, которое опирается на исторический материал и остается современным и приковывает внимание зрителя сегодняшнего дня. Этот пример примечателен также тем, что дизайнер Маркус Броун сделал его как личный проект, самостоятельно разработав концепцию и дизайн, собрав информацию и визуальный материал. Поэтому для меня он стал интересным примером индивидуального образного выражения города, вернее, его особенной яркой части.

Следующий пример — проект, рассказывающий о современном Токио (https://poweredby.tokyo/intel/). Несколько разделов показывают, что составляет его сущность: люди, локации, места, где можно научиться чему-то. Сайт сделан очень лаконично и понятно, строгой типографике сопутствуют небольшие живые рукописные надписи и художественные фотографии. Этот проект меня заинтересовал, так как здесь собран материал разного характера, схожий с тем, с которым придется работать мне: есть и личности, и определенные знаковые места, а в небольших видеороликах рассказываются истории. Цель этого сайта — показать настоящий Токио сегодняшнего дня, современный разносторонний город, где есть и актуальное искусство, и традиционные храмы, и музыкальные магазины, и необычные кафе. Одна из моих задач — также показать многообразие темы, объединив все единым настроением, поэтому беру этот проект на заметку.

Для меня важно также найти правильную интонацию в рассказе о культуре и истории. Характер подачи материала будет зависеть от того, какие цели преследует мой проект, как и о чем он хочет говорить со зрителем. Мне кажется, что определяющий момент моего исследования и проектирования — найти способ помочь зрителю глубже пережить знакомство и взаимодействие с городом, стать его частью.

Как погрузить зрителя в определенное время и пространство? Как помочь ему почувствовать себя в другом веке? Как настроить его на поиск личной эмоциональной связи, переживания места?

Я думаю, что анализ подобных проектов самой разной направленности может помочь мне найти основную форму моего конечного проекта.

Я проанализировала схожие проекты, посвященные определенным знаковым местам и объектам, а также проекты из немного других сфер, но создающие так называемый «эффект присутствия». Некоторые из последних, возможно, действуют немного как спецэффекты, то есть довольно поверхностно, но тем не менее даже такой толчок может изменить восприятие истории. А мне бы хотелось, чтобы моя система коммуникаций не была простым набором интересной информации, а подталкивала зрителя на более вдумчивое личное знакомство с местом. Приведенные мной в пример проекты меня как зрителя затронули на более глубоком уровне, ввели в некое особое состояние сопереживания истории. Думаю, стоит проанализировать свой опыт чтобы понять, какую связь нужно выстраивать и как ее добиться.

Приведу несколько найденных мной примеров.

Один из очень близких моей теме проектов — недавно опубликованное арт-исследование «Басманный палимпсест», онлайн-выставка работ молодых художников о Басманном районе, представленная Музеем Басманного района. На этой выставке представлено много работ совершенно различной направленности, но связанных с определенным районом Москвы. Отмечу, что это именно художественные высказывания, а не некая дизайн-система, но меня очень заинтересовало, как по-разному авторы говорят о городе, а также сама идея объединить их в онлайн-выставку. Среди работ есть, например, звуковые инсталляции «Звуки Басманного» Елизаветы Трухановой, созданные из шумов и звуков города, объединенных с музыкальными импровизациями саунд-артистки. Есть и более привычные форматы высказываний, например серии фотографий, графических работ и коллажей, а есть даже танцевальные зарисовки Ильи Акимова и Светланы Кондратьевой, названные авторами site-specific dance, или, по-другому, танец с городом, где через движение танцоры формулируют свое отношение к месту. Также одним из исследований стал перформанс Максима Ива-

нова и Ленары Гадельшиной «Исчезновение Водопьяного» о переулке, исчезнувшем с карты Москвы.

Для меня все эти работы, сделанные летом 2020 года, стали показателем того, что город вдохновляет очень многих людей и значит для них больше чем просто улицы, по которым они ходят. Я как зритель, познакомившийся с работами, почувствовала эту значимость и теперь смотрю на город шире и внимательней.

Эти художественные исследования объединены в большой лендинг, и возможно этот вынужденный формат онлайн-выставки больше всего подходит для такого многообразного объема работ, позволяя, например, одновременно слушать композицию «Хохловский ground» и рассматривать рисунки, сделанные в Хохловском переулке.

Важной частью моей темы мне видится возможность пользователя путешествовать: как по самому району, так и по его истории. Поэтому я обратила свое внимание на следующие два примера.

Первый — это проект МХТ Мобильный Художественный Театр. Спектакли этого театра — это аудиозаписи, которые нужно слушать, гуляя по определенному маршруту, связанному с повествованием. Сюжеты здесь есть и художественные, самые настоящие драматические произведения, и более документальные, составленные авторами по мотивам реальных историй. Таким образом, пространство, где разворачиваются события в сюжете — не замкнутая театральная сцена, а пространство города, и зритель, перемещаясь в нем, будто сам участвует в действии. Прогулка по городу становится прогулкой по истории, по жизни людей, это особенный опыт взаимодействия со средой. Мне кажется, подобный эффект был бы очень уместен в моем проекте.

Следующий пример — сразу несколько образовательных проектов: 1917, Карта истории, Настоящий 1945, digital 1968 . Эти проекты предлагают пережить исторические события глазами современного человека, часто задействуя привычные нам сегодня пространства смартфона и соцсетей. Письма и дневниковые записи становятся постами, сообщениями, или нам предлагается пройти жизненный путь героев как некий тест или квест, поставить себя на их место и сравнить свой выбор с реально произошедшими событиями. Это чрезвычайно увлекательные игровые проекты, которые могут кому-то показаться поверхностными или немного неуважительными по отношению к истории из-за интонации. Однако мне кажется, что именно эта интонация помогает сопереживать героям и чувствовать то, что не всегда легко разглядеть за обычным повествованием.

Моя тема тесно завязана на историческом материале, и это не просто сухие факты, а настоящие события человеческих жизней, происходившие

100, 200 или больше лет назад. Поэтому мне близок подход создателей этих проектов, мне бы хотелось сделать свой проект достаточно живым и увлекательным, чтобы у него не было такого архивного оттенка. Ведь жизнь на Ивановской горке не остановилась, этот район не похож на законсервированный музей, он обновляется, продолжая наращивать свои культурные и исторические слои.

Еще один пример, на который я обратила внимание в поисках решения своей задачи, также тесно связан с городом и взаимодействием человека с ним. Дипломный проект Ники Злобиной (https://www.behance.net/nikazlobina) Туда-сюда — это приложение с навигацией в дополненной реальности по аутентичным местам в городе. С помощью него можно находить необычные и интересные уголки в городе, самому добавлять их, узнавать новое. Приложение ведет тебя к этим секретным местам, а твой путь сопровождается дополненной реальностью — объемными фигурами-потоками, «хранящими в себе опыт и городскую культуру».

Мне показалось очень интересным, что здесь объектом стали не типичные знаковые достопримечательности, а именно аутентичные уголки, которые можно пропустить, если не знаком с местностью достаточно хорошо. На Ивановской горке тоже много таких незаметных интересных деталей, и было бы здорово предложить зрителю и этот уровень погружения в историю и фактуру района. Формат приложения в проекте «Туда-сюда» очень удобен, и особенно интересно то, что каждый пользователь может пополнять список новыми найденными местами. Получается, что это приложение создает некое коммьюнити горожан, интересующихся хождением по закоулкам и поиском красивых секретных мест. Это одновременно похоже и на игру, соединяющую виртуальный формат с окружающим настоящим миром.

Говоря об игровом формате, я также вспоминаю проект «Московское ралли», выпущенный издательством «Самокат». Игра состоит из карт и прилагающихся к ним заданий, решить которые можно, пройдя по маршруту и самостоятельно изучив местность.

Мне кажется, что игровой элемент будет очень подходящим в моем случае, это может быть и квест с исследованием района, и настольная или виртуальная игра, связанная с историями и личностями Ивановской горки.

Следующий проект показался мне важным в моем исследовании как раз благодаря «эффекту присутствия». Это восстановленное видео 1896 года, снятое Чарльзом Муассоном, Люмьер, на котором запечатлено движение на Тверской улице (https://www.youtube.com/watch?v=6FN06Hf1iFk&t=25s). Программист и блогер Денис Ширяев (Denis Shiryaev) адаптировал старую запись, улучшил качество и покрасил его с помощью нейросетей, а также на-

ложил на него звуки города. Такая адаптированная съемка удивительным образом дает почувствовать себя внутри происходящего. Когда это становится похожим на привычную нашему сознанию картинку — цветную и со звуком — мы начинаем верить этому и подмечать детали. Например, в ролике с Тверской улицы можно заметить, как мужчина, проезжающий на извозчике, приподнимает шляпу, приветствуя человека с киноаппаратом. Этот сиюминутный жест в прямом смысле дошел до нас через 100 с лишним лет и приблизил нас к настоящей истории, которая когда-то была жизнью.

Хотя технически это делается достаточно сложно, сам способ «оживления» удивительно прост: достаточно добавить цвет и звук, чтобы столетняя картинка стала реальностью. Мне пока не очень понятно, что именно я могу заимствовать из этого проекта напрямую, но этот эффект мне показался чрезвычайно увлекательным.

В большинстве приведенных мной примеров, на мой взгляд, есть важный элемент, характерный для современности: это стремление создать (иногда отчасти искусственно) ощущение сопричастности. Само по себе это вовсе не искусственное и, как мне кажется, одно из важнейших чувств в соприкосновении человека с окружающим и внутренним пространством. Мне кажется, это очень характерный для нашей эпохи процесс и на него можно смотреть с разных полюсов и сторон. За последний год, когда мир учился жить и искать впечатления через экран, это, как мне показалось, стало еще более актуальным. Ведь с одной стороны, мы поняли, что ничто не заменит личного знакомства с местом или явлением, но также мы увидели, как значительно расширился диапазон возможного взаимодействия людей между собой и с окружающим пространством на расстоянии. Этот опыт, мне думается, должен повлиять на мой проект.

Творческое наследие модерна в контексте цифровой репрезентации

автор А.Ю. Новова, магистратура
кафедра Коммуникативный дизайн
руководители: В.А. Музыченко, к.иск., профессор, заведующий кафедрой, М.Н. Родин, доцент

В основу дипломной работы лег интерес к такому историческому периоду, как модерн. Он продлился недолго и не получил должного развития и завершения. К сожалению, полет развития стиля модерн был срезан самой историей. Он был прерван Первой мировой войной, революциями. После пережитого у народа были новые ценности и векторы для развития, модерн был позабыт. Тем не менее за тот короткий отрезок времени, что модерн просуществовал, он успел проявить себя как крупный интересный, уникальный культурный феномен.

Московский модерн имеет одно происхождение (он опирался на образцы европейского модерна), а петербургский абсолютно другое (влияние скандинавской и финской архитектуры, национального романтизма). Мне показалось, что интересно провести некую аналитику, выявить особенности того и другого модерна, сравнить и противопоставить эти два ответвления стиля в рамках одной страны, и в простой доступной форме донести итог до зрителя.

Проект относится к коммуникативной области дизайна. Потенциальный заказчик — музей архитектуры им. А.В. Щусева, институт Стрелка, и другие культурные институции делающие упор на архитектуру. Идея проекта: разработать понятную ясную общедоступную программу, которая выражала бы основные характеристики архитектуры эпохи модерна и знакомила с ним аудиторию любых возрастов. В планах разработать некий путеводитель, интерактивную карту или приложение. Также возможна презентация в моушн формате.

Проблема в том, что с модерном, как частью нашей истории, большая часть населения малознакома, а меж тем, памятники архитектуры постепенно уходят в небытие: разрушаются или сносятся (например, в Москве в районе Хамовников регулярно сгорают дома, и освободившиеся площадки отводятся под строительство современных обезличенных стеклянных высоток). Надо показать и объяснить, в чем ценность такой архитектуры, почему ее нужно сохранять. Задача — обратить внимание аудитории на эту проблему, выявить к этой теме заинтересованное отношение.

Объектом исследования станет модерн в разных странах, всего его жанры.

Итогом станет некая научно-аналитическая работа, возможно какое-то издание-путеводитель, интерактивная презентация. Конкретно по модерну нет никакого аналитического издания, доступного широкой общественности. Я думаю, этот проект станет неким справочником, который ознакомит зрителя с конкретными памятниками архитектуры через призму общности приемов и принципов этого художественного стиля.

Целью проекта является формирование базы данных и образовательного ресурса. Они должны будут обратить внимание общественности на

культурные ценности нашей страны, которые сейчас не охраняются, и постепенно разрушаются. Вторая цель — в удобной и простой форме познакомить зрителя с этим непохожим ни на что стилем, в котором огромное количество интересных деталей, приемов, отсылок к прошлому, возрождение традиционных техник, появление новых материалов, а за ними и новых возможностей в проектировании построек. Модерн — последний большой стиль в истории искусства, но большее количество людей знает о нем лишь поверхностно. Именно из-за такого нечуткого отношения и происходят разрушения памятников.

Предмет исследования — совокупность композиционных, стилистических признаков, архитектурных решений модерна контексте цифровой репрезентации для образовательных целей.

Модерн стремился создать новый художественный облик своего века, альтернативный классицистическим канонам и традиционным стилям. Этот стиль выражал идеи кардинального обновления художественных средств , создания передового автономного языка. Несмотря на некую борьбу с прошлым, модерн игнорировал историческое наследие, а наоборот, зачастую обращался к нему. Исторические черты переосмысливались и обращались в новый, иной контекст. В архитектуре модерна можно обнаружить как своеобразные новаторские черты, так и прямые отсылки к прошлому, порой почти прямое цитирование. Для раннего периода модерна характерно влияние романской и готической средневековой архитектуры.

Также ранний модерн демонстрировал генетическую связь с эклектикой. Выражалось это в избыточной деталировке, декоративности. Стилизаторство XIX века носило преимущественно смысловой характер. Смысл его заключался в точном выборе исторических прототипов, узнаваемые формы которых должны были ассоциативно передать контекст и значение.

Главным источником формообразования стали природные мотивы. Живая плавная линия, будто удар хлыста. Метод стилизации, то есть условного обобщения и переосмысления, дающего структурные преобразования, служил одним из определяющих признаков модерна. Также важной образной составляющей стиля стал также женский образ.

Для модерна было важно достигнуть синтеза искусств. Архитектура сливалась в единый ансамбль со скульптурой и витражами, майоликовыми панно и керамикой, резьбой, лепкой и живописью.

Помимо всего прочего толчком к появлению нового стиля стало открытие новых конструктивных методологий благодаря ранее неиспользуемых материалов — бетона и стекла. Внимание главным образом уделялось взаимосвязи функционально-конструктивной и образно-выразительной

форме. Архитекторы смогли возводить здания выше прежних, могли позволять себе эксперименты с формой и облегчением конструкции.

В России синонимичным названием модерну стал «Новый стиль». Петербург по тем временам был столицей Серебряного века, однако Москва также являла собой культурный центр и отражала веяния и художественный образ того века. В связи с бурным индустриальным развитием в России в связи с бурным индустриальным развитием после отмены крепостного права и глобальным притоком населения динамика строительства лишь нарастала, и пик ее пришелся на рубеж веков.

В разных жанрах зодчества модерн развивался и выявлялся с разной динамикой. Российский модерн в архитектуре наиболее выразительно проявил себя в доходных домах и особняках. Особняки возводились на заказ, застройка была крупной и оплачиваемой. Помимо этого особняки являлись наиболее гибким типом постройки.

В архитектуре доходных домов все ограничивалось и стандартизировалось по причине зависимости от внутренней планировки и периметральной застройки. Однако в то время доходные дома были востребованы и в их строительство закладывался большой бюджет, так как потом квартиры сдавались в аренду в большинстве людям из высшего общества. К проектированию общественных зданий отбирались ведущие архитекторы тех времен. Востребованными типами построек были также храмы и банки, торговые и учебные заведения, гостиницы, больницы, дачи.

На петербургский модерн влияние указывали европейские школы, такие как венская школа во главе с О. Вагнером, английский Макинтош, в частности школа Глазго, бельгийский ар нуво. Однако московский модерн черпал вдохновение в традиционном русском зодчестве — монастырях Ярославля, Новгорода. Это привело к формированию национально-романтического течения.

Центром зарождения московского модерна стало Абрамцево, Мамонтовский кружок. Меценат Савва Мамонтов с конца 70-х годов XIX века начал собирать вокруг себя артистическое содружество. В него входили такие художники, как Врубель, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Поленов, Серов, Нестеров и многие другие. Там образовали столярно-резчицкую мастерскую (абрамцево-кудринская резьба), майоликовую мастерскую. Церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцеве стала одним из первых примеров московского модерна.

Список литературы:

1. **Борисова, Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин; [фот.: И.А. Пальмин, В.Е. Иванов]. — Москва: РИП-холдинг, 2014. — 351 с.**

2. Кириченко, Е.И. Ф. О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи [Текст] / [Е.И. Кириченко]; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств.— Москва: Прогресс-Традиция, 2011. — 351 с.
3. Костерина, М.Г. Универсальный художественный стиль модерн: монография / М. Г. Костерина; М-во образования и науки РФ, Алтайский гос. ун-т. — Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2016. — 136 с.
4. Нащокина, М.В. Дух символизма [Текст]: русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн»; [науч. ред.-сост. М. В. Нащокина]. — Москва: Прогресс-Традиция, 2012. — 686 с.
5. Нащокина, М.В. Московский модерн / М. В. Нащокина ; Российская акад. архитектуры и строит. наук, Науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры и градостр-ва. — 3-е изд., пересмотр., испр. и доп. — Санкт-Петербург: Коло, 2011. — 791 с.
6. Нащокина, М.В. Сто архитекторов московского модерна: Твор. портр. / Мария Нащокина; Науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства Рос. акад. архитектуры и строит. наук .— М.: Жираф, 2000. — 302 с.
7. Сарабьянов, Д.В. Модерн: История стиля / Д.В. Сарабьянов. —Москва: Галарт, 2001. — 343 с.
8. Светлов, И. Символизм и модерн — феномены европейской культуры / Венгерский культурный, науч. и информ. центр в Москве, Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн»; [отв. ред. и сост.: И. Светлов]. — Москва: Спутник+, 2008. — 384 с.
9. Шамраева, Е.Ю. Цвет в архитектуре московского модерна: [книга-альбом] / Елена Шамраева. — Москва: Голден-Би , 2009. — 287 с.
10. Шапалов, В.Н. Искусство модерна в странах Европы и США: учебное пособие / В. Н. Шапалов, Л. В. Шацких; М-во культуры Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. образования «Тюменский гос. ин-т культуры». — Тюмень: РИЦ ТГИК, 2015. — 279 с.

История коллекции Щукина и Морозова в зеркале мультимедиа

автор: Е.С. Плетнева, магистратура
кафедра Коммуникативный дизайн
руководители: В.А. Музыченко, к. иск., профессор, зав. кафедрой; М.Н. Родин, доцент

Такие известные имена, как Матисс, Пикассо, Моне, Сезанн, находятся в коллекциях Пушкинского музея и Эрмитажа. Однако история, о том, как в России оказалась одна из самых богатых и уникальных коллекций современного искусства начала XX-го века, неизвестна широкой общественности. Есть необходимость создать исследовательское пространство, способное приоткрыть зрителю талант коллекционирования русских меценатов, мир произведений знаменитых художников, с новой стороны открыть всем известные коллекции музеев.

В 2022 году Пушкинский музей будет праздновать юбилей — 110 лет с его открытия. А в 2023 году будет юбилей у его соседа — Музея Западного искусства. С его открытия пройдет ровно 100 лет. Будут выставки посвященные истории создания музея, его сложной истории и, конечно, выставки посвященные созданию коллекций Сергея Щукина и Ивана Морозова. Нельзя оставить без внимания такие события и такую уникальную историю, которая интересна и людям далеким от искусства, знающим громкие имена художников и тем кто знаком, но хочет увидеть новую подачу материала и новый взгляд.

На эту тему создано много литературы, документальных фильмов и интернет-ресурсов на порталах самих музеев, где хранятся коллекции. У Музея нового западного искусства есть сайт с перечнем картин в коллекции Ивана Морозова и Сергея Щукина и история создания самого музея. Хотелось собрать всю информацию о коллекциях, работах и объединить в общую историю.

Здесь возникает интересная проблема: воссоздание при помощи мультимедиа атмосферы и художественной среды в которой собирались коллекции и экспонировались. Именно мультимедийные средства позволяют привлечь разные виды и жанры искусства. До этого не было создано проекта, который не был бы просто перечнем работ или списком причастности коллекции к тому или иному автору, а был графическим путешествием вместе с коллекционерами и коллекциями сквозь время и место. Мультимедийный проект может простым визуальным языком объяснить зрителю значимость проделанной коллекционерами работы, а виртуальный проект поможет углубиться в мир Парижа начала 20-го века, с мастерскими известных художников и знаменитых парижских маршанов. Возможно, воссоздать расположение работ в особняках Щукина и Морозова, как изначально выглядели коллекции и как их видели их обладатели. Возможно, необходимо создать интерактивное путешествие работ от их создателя до владельца, а затем после национализации, по перемещению по музеям и экспонированию на выставках.

Интерактивные ресурсы могут показать зрителю, мало знакомому с вопросом истории коллекций, откуда взялись в центре Москвы такие из-

вестные произведения и громкие имена. На сегодняшний день не все знакомы с историей создания коллекции, не все знают кому мы обязаны появлению этой коллекции и ее появлению в музее.

Объектом исследования будет являться сами коллекции, тесно связанные с их изначальными владельцами, их соединение с временем создания коллекций и дальнейшая судьба при Советской власти, а затем в России.

Мне бы хотелось сосредоточится на дореволюционном периоде, отобразить, как собирались коллекции, как происходило общение с художниками, другими коллекционерами, маршанами, как реагировали на коллекции в Москве. Дальнейший период существования коллекций отдельно от их владельцев в Советском Союзе, довольно сложная и не раскрытая до конца. Какая-то часть работ во время расформирования ГМНЗИ была передана Эрмитажу, а какая-то часть была утеряна.

Надо добавить, что интересной это работа будет не только для России, по всему миру постоянно экспонируют работы из коллекций меценатов. Даже сейчас, в период эпидемии Фонд Луи Виттона запустил интерактивную выставку по коллекциям Щукина и Морозова, соединенной с другими работами известных художников. Тема интересна в мировом масштабе и не теряет актуальности даже сейчас.

Особенно подойдет виртуальный вариант проекта для нынешней ситуации пандемии. Не имея возможности посещать выставки, музеи, большие скопления людей, такой ресурс просто необходим.

В этой проектной истории плотно переплетены западный мир и отечественная история. Еще не имеющие мировой популярности молодые художники, как Пикассо или уже всеми известные мэтры, как Монэ, нашли свое место в коллекциях. Многие из художников, у которых Щукин покупал работы были благодарны ему за их смелость в приобретении их работ, в будущем ставших культовыми, но тогда вызывающими шквал критики и неприятие у публики Парижа. Например, танец Матисса вызвал небывалое осуждение у зрителей, однако Щукин переступил через все сомнения и признал ценность данного произведения. Пикассо был юным начинающим художником, жившем в общежитии в неблагоприятном районе Парижа, его работы были совершенно новым словом в искусстве. Сам Щукин признавался, что его работы как «битое стекло», но коллекционер не мог оставить такое явление без своего внимания. Переступая через себя, свои устоявшиеся представления о живописи, он каждый раз делал огромную работу, направленную на будущее, покупая не понятное массам искусство, которое а последствии станет отправной точкой в новой истории мировой живописи 20-го века.

Способность найти сокровище и понять его ценность, когда у всех современников эти работы вызывают отторжение, неприятие — настоящий талант коллекционера.

Тема коллекции так же является своего рода окном в то время, ту эпоху. Купеческая Москва, буржуазный Париж, промышленность, искусство. Удивительные люди, готовые всячески помогать и развивать свою страну. Серебрянный век живописи и поэзии. Начало прошлого века максимально насыщено на события, имеет отклик и сейчас.

Рудольф Кох: синтез как принцип проектирования шрифта

автор: А.А. Сердюк, магистратура
кафедра Коммуникативный дизайн
руководители: Д.Н. Кирсанов, к. иск., доцент

1. Творчество Рудольфа Коха (1897–1934 гг.) приходится на сложные, переломные моменты в европейской и мировой истории. Во время индустриальной революции второй половины девятнадцатого и начала двадцатого веков произошли революционные изменения в области печатных технологий. Были изобретены линотип (1886 г.), монотип (1887 г.) и офсетная печать (1907 г.). Политические движения этого периода, литература, философия способствуют возникновению авангардных течений и направлений в искусстве.

Первая мировая война 1914–1918 г. коренным образом изменила мировоззрение многих людей, которым довелось в ней участвовать. Рудольф Кох, после войны, стал глубоко религиозным человеком.

Художник разделял идеи Уильяма Морриса, Движения искусств и ремёсел. Это отразилось на каллиграфических работах мастера, его любви к ремеслу, ко всему, что делается руками, к ткачеству и гравюре на дереве. Идеи индустриализации, напротив, поначалу не находили у него отклика.

Также Кох занимался иллюминацией книг, создавал оригинальные версии современных и исторических готических шрифтов. Это варианты текстуры, круглоготических шрифтов (ротунды), курсивноготических шрифтов (швабахера), фрактуры. Первый неготический шрифтовой проект — Koch Antiqua, был спроектирован и выпущен в свет в 1920–22 го-

дах в словолитне Клингспор, в Оффенбахе, где Кох проработал почти всю жизнь.

В то время в Европе широко распространялись идеи конструктивизма, происходил переход к индустриальной экономике, многие системы были автоматизированы. Однако Кох предпочитал свою работу выполнять руками — он сам резал литеры. Это несомненно отразилось на характере и форме шрифтов.

2. Рудольф Кох работал в окружении одаренных и заметных художников. Отто Экманн (Otto Eckmann), Эмиль Гурш (Emil Gursh), Петер Беренс (Peter Behrens), Отто Хупп (Otto Hupp), Пауль Реннер (Paul Renner) — наиболее известные современники мастера.

Но все же он заметно отличался от них. Его современники также экспериментировали с формами знаков шрифта, однако чаще всего это были вариации на тему ар-нуво, готики, но в самих шрифтах синтеза стилей не наблюдалось. Исторический вариант объединения готики и антиквы, продолжение стилевого эксперимента пятнадцатого века присущ только Р. Коху. Он явно следовал по пути печатников Ренессанса, повторяя путь формирования переходного стиля.

Для Коха характерен отказ от следования единому стилю в шрифте, столкновение противоречащих компонентов и их баланс. Радикальность его экспериментов во многом созвучна поискам и экспериментам многих представителей футуризма.

3. Исторические примеры смешения стилей можно пронаблюдать в наборах итало-немецких печатников и издателей пятнадцатого века, работавших в Венеции и южной части Германии. Наиболее показательны произведения таких мастеров как Эрхарда Ратдольта (Erhard Ratdolt), Конрада Свейнхейма и Арнольда Паннарца (Konrad Sweynheim, Arnold Pannartz), Петера Шёффера (Peter Schöffer). Если в наборах Петера Шёффера можно увидеть переходную форму как таковую — шрифты, которыми набраны книги типографа представляют собой что-то среднее между антиквой и круглоготическим шрифтом — ротундой, то в образцах наборов Эрхарда Ратдольта и Свейнхейма — Паннарца сочетаются образцы тех и других шрифтов. Знаки, в своей форме хранящие принципы и характерные черты готики соседствуют с формами чисто антиквенными. Подобная диффузия стилей в поисках пластических решений типографов характерна для переходного времени, которым, безусловно, и был пятнадцатый век.

На протяжении пятнадцатого века шел процесс формирования стилей, в результате которого в шестнадцатом веке в западной Европе преобладающим наборным шрифтом стала антиква. На территории немецких

княжеств в шестнадцатом веке широко применялись наборные готические шрифты. Набор готическими шрифтами стал определяющим в истории немецкой типографики на столетия, вплоть до середины двадцатого века.

Рудольф Кох начинал свою карьеру в парадигме готического стиля. Он был ярым приверженцем национальной культуры, однако, в вихре начала двадцатого века Кох вышел за рамки родной готики и начал разрабатывать антикву. И в эту антикву заложены черты готики, отчасти подсознательно, а отчасти в соответствии с процессами пятнадцатого века: Кох как бы повторяет паттерн объединения разных форм, проходит этот путь заново и многократно возвращается к нему.

4. Кох — человек деятельный: помимо нарезания касс для разных кеглей своих шрифтов, он продолжал работать с книгами. Чаще всего это была иллюминация библейских изданий и разработка специфических наборных шрифтов для них. Также Кох работал с шрифтами и в необычных техниках: он создавал типографические гобелены, резал их на металле, дереве и — новом для того времени материале, — линолеуме. Многочисленные каллиграфические штудии пером и кистью демонстрируют очень разнообразный и вариативный подход к форме, пропорции, ритму.

Свободный подход к выбору техники и материалов исполнения, свобода творческого эксперимента вкупе с готическим бэкграундом мастера, прекрасное знание исторических процессов формообразования в шрифтах — богатый арсенал для работы.

Итак, в 1922 году в словолитне Клингспор были выпущены первые антиквы Рудольфа Коха — Koch Antiqua и её чуть более насыщенный вариант, наиболее известный под названиями Locarno и Eve. Шрифты имеют небольшие различия в контуре. Вслед за ними были выпущены гротеск Neuland (1923), гротеск-антиква [1] Fette Koch Antiqua (1926); шрифты, сочетающие готические строчные и прописные антиквы Jessen (1930), Wallau (1932–1934), антиква Marathon (1938), гротески Prisma (1930) и Kabel (1927–1930). Параллельно выпускались и готические шрифты.

5. Все шрифты Рудольфа Коха объединяет нечто большее, чем принадлежность одному автору. Поиски художественного метода, пробы синтеза стилей, объединения готических форм с формами римского капитального письма, принципов дуктальности и глиптальности в единой системе не ограничиваются реализацией в одном шрифтовом проекте. Творчество Коха нелинейно: проекты развивались параллельно и в тесной взаимосвязи. Как бы продолжая и дополняя мысль, найденную в одном проекте, Кох развивал сразу в нескольких следующих. Смещая акценты в балансе многочисленных противоположных параметров, художник добивался организации нового образного строя шрифта.

Сам принцип работы Рудольфа Коха похож на создание тканого полотна: замыслы шрифтовых проектов — продольные нити, поперечные нити — стилевые элементы, объединяющие проекты в единое полотно мысли. Формы знаков многократно и причудливо перекликаются. Имея сложности в интерпретации формы в одном проекте можно найти решение, проанализировав другой. Известнейший геометрический гротеск Рудольфа Коха — Kabel, структура и формы знаков которого имеют прямые отсылки к его неготическим шрифтам. Это не отдельный проект, это плод длительного последовательного синтеза, в результате которого был создан шрифт с уникальным характером.

6. Кох предвосхитил современную кроссжанровость. Выстроив свои шрифты на балансе противоположностей, он упредил метамодерн. Вероятно это был органичный созидательный процесс, но именно это характеризует его художественный почерк и отличает от принципов работы его коллег-современников.

Шрифтовые произведения Коха примечательны своей кристаллизованной устойчивостью — они не отвечают только модным веяниям, они сложны и предполагают разноплановое применение. Этот результат достигался непосредственно в ходе синтеза идей и идеологии Коха (какой бы она ни была): формальные идеи ложились на убеждения, закреплялись прикладной изощренностью. В результате этого процесса организовывалась многослойная, противоречивая структура шрифта. Шрифт Коха — подлинный документ времени, артефакт; интерпретируя его, можно вычленить актуальные нам методы: стилевой синтез, сплав противоположных идей вместо поверхностного следования моде, применение прикладных техник.

Подобная деятельность помогает находить подходы к сложным темам: например, о возможности кириллических готических шрифтов, учитывая, что в кириллице соответствующего периода существовал устав. Продукт стилевого синтеза не претендует на временну́ю атрибуцию и соответствие принятым канонам, иными словами имеет гораздо большие шансы получить распространение как в поле кириллицы, так и латиницы.

Примечание:

1. **В то время система последовательного развития и атрибуции шрифтовых гарнитур еще не была общепринята. В связи с этим, возможно, возникло заблуждение, что Koch Antiqua и Fette Koch Antiqua — разные по насыщенности начертания одного шрифта.**

Список литературы:

1. **Бигелоу Ч., Дей Д. Графика цифрового шрифта. В журн. «В мире науки», 1983, № 10.**
2. **https://web.archive.org/web/20001210121300/http://webcom.net/~nfhome/koch.htm [дата посещения: 29.11.2020].**
3. **https://typejournal.ru/articles/A-Brief-History-of-Geometric-Sans [дата посещения: 17.11.2020].**
4. **https://www.offenbach.de/microsite/klingspor_museum/rubrik-4/content-iv.33-koch-russisch. php [дата посещения: 17.11.2020].**
5. **Julius Rodenberg, In der Schmiede der Schrift Reprint der Originalausgabe von 1940, Reprint Verlag Leipzig, 2000. http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/ Schriftdesigner/ Koch/koch_special.pdf [дата посещения: 17.11.2020].**
6. **Von Ralf Herrmann. «Gebr. Klingspor», 2013. https://www.typografie.info/3/Anbieter/ foundrys. html/gebr-klingspor-r50/ [дата посещения: 17.11.2020].**

Использование мультимедийных технологий для визуализации творческого наследия Вячеслава Колейчука

автор: А.А. Серегина
кафедра Коммуникативный дизайн
руководители: В.А. Музыченко, к. иск., профессор; М.Н. Родин, доцент

Вячеслав Колейчук — один из самых ярких представителей искусства второй половины XX века, всегда стремился к созданию нового. Новой формы, нового метода, новой идеи. Так почему же не попробовать рассказать о нем, используя новые (на сегодняшний день) технологии? И привнести с их помощью это «новое» Колейчука, упоенное светлым будущим, в наше новое настоящее, у которого веры в светлое будущее становится все меньше и меньше.

Какие же новые технологии можно использовать для того, чтобы рассказать о Колейчуке?

Первое, и, наверное, самое очевидное — трехмерное моделирование. С помощью этой технологии можно реалистично, полностью воссоздать объемные работы Вячеслава Колейчука. Особенно применима эта технология для воссоздания вантово-стержневых конструкций, например, знаменитого «Атома» 1967 года, созданного группой «Мир», а также «Плоскатиков», например, потрясающей красоты «Мебиусов». Большинство программ для трехмерного моделирования позволяют воссоздавать материалы, с помощью чего можно передавать завораживающие металлические и зеркальные поверхности произведений Колейчука. Кроме того, есть возможность устанавливать разные источники света, благодаря чему можно показать работы Колейчука при разном освещении, а так же, например, симулировать прожекторы, которые освещали тот же «Атом» и окрашивали его в разные цвета. С помощью источников света также можно передать те удивительные тени, которые возникают от произведений. Трехмерное моделирование позволяет настраивать точку обзора на объект при помощи регулирования положения камеры, что позволяет выбирать максимально выразительные и интересные ракурсы воссозданных моделей.

Вторая технология, которая особенно применима к Вячеславу Колейчуку, как к одному из главных представителей Кинетического искусства, — моушн графика или анимационный дизайн. При помощи этой технологии, можно приблизиться к работе Колейчука с визуальным восприятием зрителя. Моушн графика может быть как трехмерная, так и двухмерная. Трехмерная графика, применимая к уже созданным с помощью трехмерного моделирования моделям, позволит придать им движения или создать ощущение перемещения зрителя вокруг работы. Эта анимация позволит оживить все те металлические, зеркальные материалы и завораживающие тени. Например, с помощью трехмерной анимации можно визуализировать трансформацию самонапряженных трансофрмеров или показать завораживающее движение «Спирали». Интересно также проработать возможные варианты визуализации результатов «Установки светового формообразования» 1974. Трехмерная моушн графика — это воплощение идеи движения в пространстве, которой занималось кинетическое искусство, только пространство в данном случае не реальное, а иллюзорное — внутри наших плоских экранов.

Двухмерная анимация так же может быть применима для того, чтобы визуализировать творчество Вячеслава Колейчука. Например, с помощью нее можно создавать оптические иллюзии в движении, чем занимался Колейчук. Вспомним, к примеру, работу «Сферы» 1979 года: она состоит из двух планов: нижний расчерчен полосками, а верхний сделан из пластика, в который вмонтированы линзы. При вращении верхнего плана создается ощущение, что мы видим не линзы, а вращающиеся сферы. Такого же эффекта можно добиться и с помощью эффектов искажения в двухмерной анимации. Двухмерная анимация позволяет более условно и схематично показать работы художника, акцентируя внимание на уникальных инженерных решениях. Здесь есть возможность использовать чертежи, схемы и типографику, которая может помочь для объяснения зрителю приемов. Например, с помощью двухмерной анимации можно показать трансформацию самонапряженных трансформеров, но уже в более условно и с поясняющими графическими элементами или текстами.

Следущая технология связана с опытами Колейчука в сфере светомузыки и его сотрудничеством со Львом Терменом. Эта технология — визуализация музыки. Визуализация происходит на основе изменения громкости и частотного спектра музыки и амплитуды. Некоторые программы для музыкальной визуализации сами генерируют изображение исходя из выбранных входных данных. Другие же позволяют применять выбранные данные на нужное свойство для визуализации. Например, с помощью некоторых плагинов для программы after effects, можно вычленить из музыки ключи, которые в дальнейшем могут влиять на изменение размера, положения или цвета выбранного объекта. Для примера того, как эта технология может быть применена к творчеству Вячеслава Колейчука, снова вспомним «Атом», установленный на площади Курчатова: он освещался прожекторами под музыку Льва Термена. Так, при визуализации этой работы, например, в трехмерной графике, с добавлением в дальнейшем анимации, можно изменение цвета источников цвета привязать к изменениям в музыке.

Есть еще одна технология, которая может быть применима с той точки зрения, что Вячеслав Колейчук во многом инженер, и использовал математический расчет для создания многих своих работ, а так же если вспомнить идею сотворчества «физиков» и «лириков», характерную для представителей кинетического искусства. Технология эта — визуальное программирование. На самом деле и трехмерное моделирование, и анимация, и светомузыка — это все результат написанной кодом программы. Но иногда, когда средств программы недостаточно, или, например, когда нужно добиться аутентичного ощущения «компьютерности» от работы, код нужно написать самому. Визуальное программирование позволяет создавать бесконечные циклы, что может быть применимо к творчеству художника — бесконечное движение, которое никогда не останавливается. Так же код может позволять создавать произвольные, случайные изображения (random), которые будут меняться при новом запуске программы. Это может быть применимо, например, для визуализации «Установки све-

тового формообразования». Я также предполагаю, что с помощью алгоритмов можно попробовать воссоздать работы, выполненные в технике штриховой стереографии.

Итак, после того, как мы разобрались с технологиями перед нами стоит вопрос: а где их применить, для чего? Мое предложение — создать виртуальный музей. И здесь открывается еще одна новая технология: создание сайтов и приложений. В них можно будет ознакомится с биографией Колейчука, посмотреть модели работ созданные при помощи трехмерного моделирования, вращать их, взаимодействовать с ними, а также посмотреть и фотографии оригинальных работ. Здесь же могут быть и визуализированные в видео работы. Этот сайт мог бы напоминать мастерскую Колейчука, его удивительный «Мир».

Также «Мир» художника может быть передан и через видео. Это может быть, например, серия видео, рассказывающая о нем, его открытиях и его работах. Это может быть представлено, например, на канале в YouTube, который так же мог бы напоминать свой «Мир» внутри платформы. Так же могут быть страницы в других социальных сетях, для того, чтобы популяризировать творчество Вячеслава Колейчука. В зависимости от формата, могут быть разнообразные решения для контента — от 15-секундных видео до более длительных, 2–3-х минутных. Но все они будут едины и направлены на передачу мира художника, упоенного идеей всегда делать новое.

Особенно актуально создание такого виртуального способа взаимодействия с искусством сейчас, в эпоху локдаунов и закрытых на карантин музеев. Когда интернет становится единственной возможностью человека погрузиться в искусство. И создание такого контента, который бы действительно погружал зрителя в атмосферу этого искусства через монитор его компьютера — задача непростая и очень ответственная. Перенести искусство из музея в интернет с минимальной потерей качества восприятия — вот задача, которая актуальна в наше время.

Список литературы

1. Колейчук В.Ф. Кинетизм. — Москва: Галарт, 1994.

2. В.Ф.Колейчук. Моя азбука. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2012.

3. Лаборатория будущего. Кинетическое искусство в России. — Санкт-Петербур: АНО «СХ», Центральный выставочный зал «Манеж», 2020.

Дизайн отечественных модернизированных мобильных медицинских комплексов

автор: В. А. Земсков, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: Е.В. Жердев, д. иск., профессор

На сегодняшний день у Российской Федерации и её правительства реализуются планы по пропаганде здорового образа жизни и поднятию общей продолжительности жизни в стране. Об этом неоднократно высказывались представители власти, среди которых были В. В. Путин и Д. А. Медведев.

Мобильные медицинские комплексы, используемые в последние годы, помогают решать подобные проблемы. Уже на сегодняшний день эта сфера получила своё развитие. Существует большое количество предприятий, которые производят мобильные комплексы не только медицинского направления, но и мобильные пункты по другим сферам, таким как комплексы технического обслуживания автомобиля, комплексы по предвыборной агитации, комплексы по рекламе пищевой продукции. Среди них: кофе, шоколад, и многие другие виды рекламы продуктов потребления.

Необходимо заметить, что предприятия, производящие комплексы очень распространены и находятся в разных регионах России, чаще всего в западной её части.

Если спроецировать тему развития комплексов в будущее, то в связи с нынешними тенденциями со средним образованием в школах можно предполагать отмену общего среднего обязательного образования. Мы можем предположить, что будет наблюдаться движение в сторону необязательного и платного образования, что в свою очередь подтолкнёт к снижению количества школ. Это можно увидеть и на медицинских учреждениях, таких как больницы и поликлиники, которые сократились за последние годы. В этой сфере мы наблюдаем увеличение платных услуг и сокращение спектра бесплатных. Для экономии бюджета, — школы могут сменить свой облик и выйти из зданий в новую форму — «мобильная передвижная школа». Это может сочетаться с дистанционной формой образования из дома. Поэтому в ближайшем будущем возможны мобильные комплексы — «передвижные школы», что может оставить возможность бесплатного образования для детей и подростков.

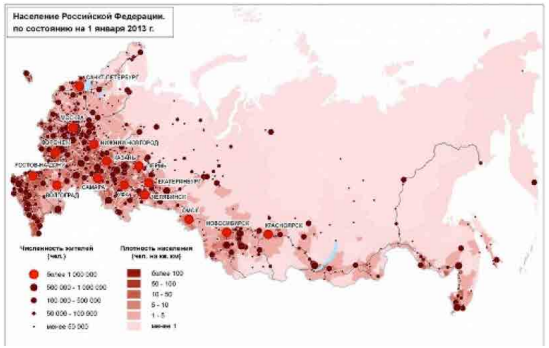


Тему медицинских комплексов можно дорабатывать и совершенствовать до бесконечности, так как в ней используются новые технологии. Однако, в современных комплексах, как правило нет рационального пространства для времяпрепровождения, комфортного места ожидания своей очереди для человека. Если начать исправлять эту проблему, то в решение комплекса должны входить выставочная, и экспозиционная части. Экспозиционная часть может в себе нести несколько важных функций. Например, это социологическая функция или опрос населения. Второй функцией может быть функция пропагандистская.

В России около одного процента населения поражено вирусом «ВИЧ». По мнению врачей необходима пропаганда по лечению этого вируса и широкий охват населения для сдачи анализа на его наличие. Таким образом организацией «ВОЗ» прогнозируется успех в борьбе с этой эпидемией. Третьей функцией может являться- информирование населения по ведению здорового образа жизни.

В задачи дизайна магистерской работы будет входить разработка зоны или территории ожидания очереди для приёма у врачей медицинского комплекса. Следует выяснить необходимость выставочного пространства и заинтересованность им со стороны простого населения. Если интерес в «экспопространстве» действительно есть, то каким образом оно должно быть встроено в данный комплекс? Хотя объективные причины включения такой зоны действительно есть. На эти технические вопросы дизайна необходимо дать ответ.

В 2019 году в Нижегородской области почтальоны прошли с анкетами по малонаселённым деревням и путём анкетирования выявили около 10 % пожилых людей, которые нуждаются в быстром обследовании.

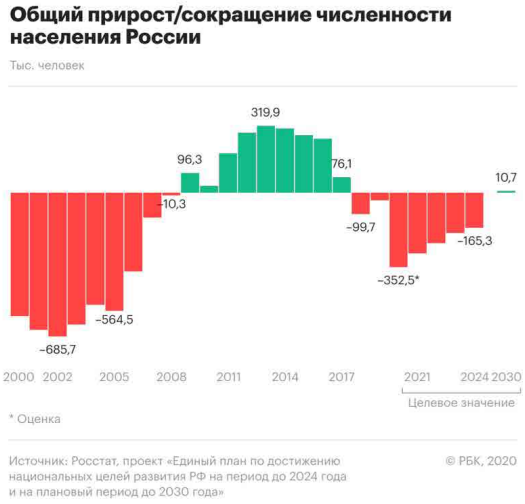




Это был эффективный способ поиска людей, нуждающихся в обследовании.

В связи с высокой потребностью медицинских мобильных комплексов, а особенно в дальневосточных регионах, где часто недостаточно медицинских учреждений на оторванные деревни, где на сегодняшний день отсутствуют хорошие дороги, можно предположить внедрение экспозиционной части- хорошей идеей, что будет значительным улучшением качества обслуживания людей в таких комплексах. Если ввести массовое промышленное производство с новыми функциями, то можно первоначальную сумму стоимости комплекса не поднимать, а даже ей снизить. Например, группа компании «ГАЗ» откликнулась на потребности рынка и начала производство мобильных медицинских центров на базе автобуса «ГАЗель NEXT».

Если мы оглядимся, то увидим серьёзные политические, социально-экономические проблемы в нашей стране. Одной из таких проблем является сосредоточение населения страны в западной её части, и конечно же опережающими регионами являются Москва и Санкт-Петербург. Из- за сконцентрированности экономической жизни в этих регионах всё больше и больше население страны скапливается в этих крупных регионах. Не только в этих городах, но и в остальных крупных городах России существует проблема с затруднённым движением транспорта. И если медицинские учреждения работают эффективно в крупных городах, то в сёлах получить качественную медицинскую помощь бывает крайне сложно. Это касается в том числе и районов Подмосковья. Ситуация по регионам и областям России, конечно, различна, но такие про-



блемы имеют место быть и там. Мобильные медицинские комплексы, как нельзя кстати являются помощниками в решении данных проблем.

Одной из не менее важных проблем в России является сокращение рождаемости и отсутствие должного прироста населения. Прирост в последние годы происходит за счёт миграции из бывших республик Советского союза. Правительство не справляется с проблемой уменьшения численности населения в нашей стране. Эту задачу можно было бы решать пропагандистскими методами не только утверждения здорового образа жизни, но и пропагандой традиционной семейной жизни. И в решение этой проблемы можно внести вклад, если в новых передвижных комплексах будет информационно- экспозиционная зона с новыми технологиями, посвящённая этой тематике.

Цена единичного комплекса велика, как если бы он воспроизводился в единственном экземпляре. Сегодня они производятся небольшими партиями. И очевидно, что доработка такого комплекса, доведения его структуры до комфортной являются приоритетными задачами для нас, как общества в ближайшем будущем. А при возможной постановке на широкое промышленное, поточное производство таких машин, как это происходит на крупных автомобильных заводах, станет решена проблема цены и конкурентоспособности.

Список используемой литературы:

1. Статья «Демограф обосновал перенос столицы из Москвы: "Вопрос выживания"» [электронный ресурс]. — режим доступа. — https://www.mk.ru/economics/2020/09/08/demograf-obosnoval-perenos-stolicy-iz-moskvy-vopros-vyzhivaniya.html

2. Статья «Василий Орлов: Мобильные медкомплексы окажут помощь жителям малых сел» [электронный ресурс]. — режим доступа. — https://rg.ru/2020/10/28/reg-dfo/vasilij-orlov-mobilnye-medkompleksy-okazhut-pomoshch-zhiteliam-malyh-sel.html

3. Статья «Медведев отметил потенциал использования мобильных медкомплексов для отдаленных районов» [электронный ресурс]. — режим доступа. — https://tass.ru/obschestvo/6782744

4. В.Ф. Рунге. История дизайна, науки и техники. Книга первая. Москва. Издательство «Архитектура–С», 2006.

5. Статья «Новая столица будет построена в Южной Сибири, это неизбежно» LIVEJOURNAL [электронный ресурс]. — режим доступа. — https://limonov-eduard.livejournal.com/708898.html

Компьютерная визуализации и разработка автомобильного транспорта для создания видеопродукции

автор: Д.Р.Жаботинский, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: Е.В. Жердев, д. иск., профессор

В кино и рекламе зачастую используются автомобили, которые еще не вышли в производство, или являются крайне редкими для использования вообще. В среднем, для одного фильма требуется три-пять копий одного автомобиля, в зависимости от количества сцен. Для боевиков и сериалов сегодняшнего уровня требуются уже десятки копий одной машины, подготовленных для разных сцен. В данных случаях они заменяются на визуализированные модели, вставленные в видео. Для упрощения процесса анимации и визуализации создаются «риги», которые являются материальными автомобильными платформами с маркерами, поверх которых накладывается виртуальный кузов. В данный момент, известно только одно коммерческое решение в сфере таких автомобилей, оно построено в единичном экземпляре компанией из США, создающей визуальные эффекты «The Mill».

Исторически сложилось, что Россия — пионер в сфере технических разработок и теоретизации кинопроизводства, самая популярная передвижная конструкция для сьемок в мире — «русская рука», применяется практически в каждой сцене каждого фильма, в котором участвуют автомобили. Учитывая растущий рынок отечественной и мировой VFX сцены, покупка данных съёмочных автомобилей может сохранить студиям колоссальные суммы и время, и чем быстрее будет предложено эффективное экономически решение, доступное для независимых студий, тем более вероятен возврат расцвета отечественной кинематографической техники.

Выводы и проблематика описанные выше приведены на основе видеозаписей и технической документации фирм производителей, открытых для общественного доступа материалов передовых студий по VFX, и, в частности, одного из продюсеров американской киностудии Universal — Крейга Либермана, ответственного за подготовку автомобилей для серии фильмов «Форсаж».

Возможность приобретения машины любой студией — основное достоинство перед существующими решениями.

Открытая конструкция платформы — универсальная рама позволяет максимально быстрый монтаж двигателя, удаление ненужных для съемки компонентов конструкции, или даже установку реальной копии кузова на платформу.

Упрощение технической базы для комфортной эксплуатации и повышения надежности — при доступе к устройству сторонних студий, они должны максимально эффективно справляться с техническими накладками при использовании данных машин. Зачастую, обилие уникальных частей, вызванное единичным производством или уникальностью автомобиля, может привести к полной остановке процесса съемок.

Повышение комфорта и безопасности каскадера — также входит в круг проблем, затрагиваемых созданием подобного оборудования. Но основное — рационализация кинопроизводства, удешевление процесса. За отсутствием возможности приобретения аналогичного решения, максимальная стоимость ограниченна только возможностью оплаты студией, что может привести к более рациональной модели распространения —аренде.

«Умный дом» и проблемы дизайна для пожилых людей

автор: Я.С. Журкина, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: Е.В. Жердев, д. иск., профессор

«Мы входим в мир одинокими и одинокими покидаем его».
Зигмунд Фрейд

Одиночество — это то, чего каждый человек подсознательно боится. Ведь человек существо социальное. Сегодня мы молоды и окружены любящими семьёй и друзьями, но следует понимать, что жизнь, наполненная событиями и ощущение полноты собственных сил, не будут присутствовать вечно — старость приходит к каждому человеку. Одиночество пожилых людей является действительно острой и актуальной проблемой, особенно на территории РФ.

Только каждый пятый пожилой в России ведет активную социальную жизнь, не замыкаясь на доме и быте. У каждого четвертого россиянина (25 %) есть пожилые родственники, живущие без супруги или супруга. По данным Росстат, в России около 30 млн людей старше 60 лет. Таким образом, по примерной оценке, число пожилых россиян, проживающих в одиночестве, составляет около 7 млн человек. Эти цифры действительно шокируют.

Мнения Россиян на эту проблему расходятся. Кто-то считает, что об одиноких пожилых людях должны заботится родственники, другие — государство, третьи положились бы на соседей или друзей, а меньшинство обратилось бы за помощью к волонтерам. Но семьи и ситуации в них бывают разными. Некоторым пожилым людям нужно постоянное наблюдение и уход, который родственники и друзья по разным причинам не могут обеспечить.

Рассмотрев, как данную проблему решают в других странах, и проанализировав опыт нашей страны, я пришла к более комплексному и универсальному решению проблемы — система «умного» дома для пожилых людей.

Умный дом сейчас

Под «умным домом» понимается здание, оснащенное высокотехнологичными устройствами, обеспечивающими жизнь и безопасность человека. «Умный дом» предназначен для распознавания возникающих в нем ситуаций и их решения. Такая технология управляется автоматизированными системами, которые может настраивать человек.

Концепция умного дома перспективна и интересна. В современном мире (в том числе и в России) существует множество компаний, которые создают такие чудо-дома. Внедрение самой технологии дешево (с использованием силовых кабелей или беспроводной сети), и ее настройка (особенно при программном управлении с компьютера) является сложной задачей для обычного человека, как и любое новшество, к которому нужно привыкнуть, и это будет не дешево для его владельцев. Кроме того, такие решения необходимо продумать в дизайне помещения. В частных домах, коттеджах и больших офисах такие технологии идеально впишутся. Но такое решение все равно будет относительно недорогим, так как на содержание загородных домов уходит много денег.

Новейшие технологии, конечно же, появляются в домах самых обеспеченных людей. Самый дорогой «умный» особняк в мире принадлежит главе Microsoft Биллу Гейтсу — он стоит 53 миллиона долларов. Все устройства (от телевизоров до климатической системы) в нем управляются довольно сложной компьютерной системой. Билл Гейтс не имеет права устанавливать климатические параметры в помещениях и не регулировать степень освещения — благодаря установленной «умной» системе в соответ-

ствии с состоянием хозяина задается освещение и температура, необходимые для создания комфорта.

Сегодня Intel предлагает оптимальное решение для квартир в виде технологии умного дома. Это решение позволяет легко и без лишних затрат получить доступ к широкому спектру бытовой техники и развлекательных устройств.

Для удобства пользователя в квартире используются различные технологии, в том числе самодельные устройства и высокоинтеллектуальные компьютеры АСУ. Здесь остается только выбрать, что именно подходит хозяину.

Что должно быть включено в «умный дом», чтобы полноценно носить такое название? Для «умного дома» нужна единая системная база, объединяющая все инженерные системы и системы домашней безопасности. Современная система умного дома имеет открытую архитектуру. Каждая система работает оптимально, взаимодействуя с другими системами в здании, что максимизирует эффективность всей системы.

Интеграция всех систем повышает комфорт и эффективность здания, так как благодаря интеллектуальным модулям системы жизнеобеспечения работа оборудования максимально настраивается на потребности владельца. Итак, климатические системы не работают в среднем режиме, а регулируются в каждой комнате в зависимости от количества людей в ней, и включаются примерно за 10 минут до появления первого человека (информация об этом поступает через систему контроля доступа в здание).

Система «умный дом» имеет функцию самообучения, то есть возможность самостоятельно настраивать всю систему управления домашним оборудованием. Владелец может вносить изменения удаленно, через мобильную связь или через Интернет. Те же каналы используются для информирования об изменениях в работе и структуре системы, особенно об изменениях, которые сама система не может предотвратить, например, о несанкционированном входе.

На данный момент все существующие «умные дома» созданы для комфортного проживания владельца, но они не затрагивают один из важнейших вопросов — контроль за здоровьем человека, поскольку с возрастом это становится задачей номер 1. Существующие системы будут сложны для пожилых людей в возрасте больше 65 лет.

Тогда что же должно входить в «идеальный умный дом»?

Умный дом для пожилых

На этапе изучения аналогов мною были найдены лишь единицы систем, созданных специально для пожилых людей.

Исследователи Сингапурского университета управления считают, что лучший способ решить многие сложные проблемы старения в мире — это

использовать технологии умного дома. Именно эти технологии позволят пожилым людям безопасно жить в собственных домах.

Старение населения — это глобальная проблема, которая существует во всех странах с высоким уровнем доходов, а также во многих странах с низким уровнем доходов. Обеспечение безопасности и здоровья пожилых людей часто связано с одновременным соблюдением двух противоречащих друг другу условий: нужно обеспечить заботу и безопасность, но при этом не вмешиваться в личную жизнь, сохранить личную свободу и чувство независимости.

В попытке разрешить эту дилемму, в Сингапуре запущен проект SHINESeniors. В его рамках создаются технологии «умного» дома для пожилых людей, живущих самостоятельно. Система включает несколько датчиков, например сенсор движения, который обнаруживает аномальное отсутствие активности хозяина, что может быть признаком падения, сердечного приступа, потери сознания и т. п. Датчики движения на стенах каждой комнаты анализируют передвижение и мгновенно выявляют аномальное поведение. Такие датчики могут быть размещены в том числе и в ванной – наиболее травмоопасном месте жилища. Датчики на входной двери позволяют понять, вышел человек или находится в квартире, есть ли у хозяина гости. Также SHINESeniors следит за качеством воздуха, уровнем шума, влажностью и другими параметрами, влияющими на качество жизни.

Система автоматически сообщает о потенциальном происшествии волонтерской организации социального обеспечения, а ее операторы реагируют на чрезвычайную ситуацию, например, звонят или навещают пожилого человека.

Несмотря на то, что подобные проекты существуют и в других странах, проект SHINESeniors уникален тем, что показывает, как существующие технологии можно использовать в повседневной практике.

Умный дом создает максимально безопасную среду, следя за здоровьем хозяина. Речь идет не только об обнаружении проблем, но и о создании комфортного климата, освещения, планировании дня и обеспечении личной безопасности.

Авторы проекта SHINESeniors подчеркивают, что камеры и другие датчики, нарушающие конфиденциальность человека, в квартире не устанавливаются. Система работает автоматически и никак не влияет на образ жизни хозяина.

В настоящее время такие системы совершенствуются. Исследователи настраивают алгоритмы для обнаружения аномалий поведения, чтобы отличить, например, обморок от дневного сна в кресле. Сегодня такие задачи решаются с помощью машинного обучения: компьютер «запоминает» при-

вычки хозяина и сравнивает неожиданные события со стандартной моделью поведения.

Еще одно нововведение — удаленный мониторинг приема лекарств, что особенно важно в борьбе с хроническими заболеваниями, такими как диабет и гипертония, когда необходимо принимать лекарства в строго определенное время.

Умные устройства, обеспечивающие безопасность пожилых людей, получают все большее распространение, в том числе и в России. Самыми популярными являются «тревожные кнопки», которые при необходимости позволяют мгновенно связаться с экстренными службами или по выбранному номеру, например, родственнику.

Эти кнопки часто встроены в системы умного дома, но их также можно носить. Проект с носимой кнопкой, получивший название «Тревожная кнопка», был презентован в России в августе 2016 года. В городе Волгодонске Ростовской области администрацией города совместно со специалистами центра социального обслуживания был реализован полезный социальный проект.

Одной из важнейших проблем современного общества является обеспечение высокого качества жизни для пожилых людей, а также людей с ограниченными возможностями. В этой связи крайне важно наличие устройств, которые могут обеспечить своевременную медицинскую помощь. Также надо учитывать, что большинство пожилых людей предпочли бы жить самостоятельно и сами обеспечивать уход за собой. При этом невозможность вовремя оказать помощь одиноко живущему пожилому человеку является причиной беспокойства родственников и дополнительным фактором риска.

Цель моей магистерской работы создать комплекс, для пожилых людей, который будет контролировать их здоровье как дома, так и за его приделами. Создавать комфортную среду, помогать в бытовых ситуациях и не лишать пользователя самостоятельности.

Оборудование для учебных мастерских

автор: Ю.А.Таланова, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: Е.В. Жердев, д. иск., профессор

Каждый год в дизайн-школах создается значительный объем курсовых и дипломных проектов, не протестированных с точки зрения технологий и используемых материалов. У студента много возможностей сделать это за пределами ВУЗа, в котором он учится, но не всегда позволяют время и средства. Хорошо обустроенная учебно-производственная мастерская вуза способна решить данную проблему. Оборудование в мастерской нужно не только для того, чтобы проверить тот или иной проект перед его дальнейшей реализацией, но и дать студенту необходимую для дизайн-проектирования базу знаний современных материалов и технологий.

Грамотно подобранное и спроектированное учебное оборудование способно также заинтересовать студента в обучении. По опыту наблюдения и личному опыту в том числе, возможность видеть свой результат не только на картинке, но и в материале вдохновляет. Как говорил Пабло Пикассо: «Вдохновение это как специя её нужно совсем мало, но она может изменить всё».

Наличие доступного для работы комплекта оборудования, позволяющего моделировать различные технологические операции в ходе отработки дизайнерского решения — может стать стимулом при выборе профессии промышленного дизайнера. В этой связи возникает необходимость выяснить, связано ли существующее снижением интереса, например, к кафедре «Промышленный дизайн» с недостатком условий для работы в мастерских или с независимыми от ВУЗа факторами (такими как падение востребованности промышленных дизайнеров на кадровом рынке или индивидуальным отношением абитуриента). Уменьшение числа поступающих влияет на дальнейшее развитие кафедры (внутренняя проблема), а также на число выпускающихся специалистов (внешняя проблема).

По мере развития событий на здравоохранительной и экономической аренах, существует необходимость осуществления мелкосерийного производства (пример: во время карантина группа активистов кафедры «Промышленный дизайн» занялась разработкой защитных масок, но подходящего места для производства не было).

Таким образом, целью исследовательской и проектной работы является создание учебного оборудования, повышающего мотивацию и интерес студентов к обучению; популяризация и формирование проектного мышления посредством работы с материалом и техническим оборудованием; повышение лояльности абитуриентов; возможность осуществления мелкосерийного производства; возможность создания индивидуальных разработок и проведения опытов среди мастеров и преподавателей кафедры.

Среди задач исследования необходимо выделить:

— анализ свойств будущего предмета проектирования, необходимых для его детальной проработки средствами мини-технопарка;

— анализ существующих систем обучения (как теоретических, так и на основе реализованных моделей);

— выяснение основного интереса и мотивов к обучению у студентов, посредством проведения опросов, наблюдения за поведением во время занятий, выполнения ими предложенных задач и поручений, поиска необходимой информации в литературе по психологии;

— выбор критериев актуальности обучения промышленному искусству с опорой на существующие статистики ведущих ВУЗов, образовательную, экономическую и культурную составляющие страны;

— проведение ряда экскурсионных мероприятий по существующим моделям учебных мастерских, выявление их положительных и отрицательных характеристик;

— изучение существующих материалов и технологий, актуальных для сферы промышленного дизайн-проектирования;

— изучение технической части процесса мелкосерийного производства;

— создание сценария действий;

— на основе приведенных данных выявление основного функционала оборудования, эргономических критериев, параметров взаимодействия, образа, стиля и т.д.

Проведение исследования в данных направлениях позволит сформировать научно-обоснованную базу для создания обучающе-производственного оборудования нового типа, способствующего возникновению активности в учебной деятельности студента, лояльности поступающих абитуриентов, что также позволит привлечь и других заинтересованных лиц (например, потенциальных заказчиков), способствующих осуществлению тиражирования дизайнерских форм.

Экомониторинг в России. Дизайн оборудования ключевого метода улучшения экологической обстановки

автор: М. Барбоза, магистратура, 2 курс
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: В.Е. Барышева, к. иск., профессор

На протяжении всей истории человек взаимодействовал с природой, будучи её неотъемлемым компонентом. Проблемы сосуществования человека и природы, с самого начала возникновения предметной культуры, находили отражение в ремеслах, а впоследствии — в искусстве, философских и научных трудах.

Истоки экологического подхода к проектированию можно проследить в истории человечества в архитектурных сооружениях, предметах быта и декоративно-прикладного искусства. Вся предметно-пространственная среда, созданная и создаваемая людьми, выступает своеобразной материализацией социальных, идейных и культурно-эстетических взглядов, экономических и технологических возможностей общества.

Экологический подход к проектированию возник в 1970 х гг., с одной стороны, как интуитивная, неосознанная потребность общества, с другой — как осознанная проектировщиками и учеными задача. Это одно из направлений всемирного экологического движения, которое занимается охраной и восстановлением окружающей среды. В это же время появляется «Экологический мониторинг». Термин вводится учеными в 1972 на конференции ООН в Стокгольме и, в широком смысле, обозначает комплексные наблюдения за компонентами окружающей среды с целью выявления и предотвращения экологических катастроф. Не являясь узконаправленной технологией, экологический мониторинг воплощается комплексом превентивных мер, направленных на восстановление и защиту экологической обстановки.

Экологический мониторинг является одним из ключевых пунктов «Стратегии устойчивого развития» — важнейшего международного экологического регламента XXI века. Многие её пункты стали объектами внимания ученых и проектировщиков и в постиндустриальный период обрели технологические воплощение. Сбор мусора, переработка пластика, альтернативные способы получения энергии — эти методы имеют яркие конструктивные образы, закрепившиеся в сознании людей. Экомониторинг, напротив — остается несогласованным набором приспособлений и устройств, не имеющих специфических особенностей формообразования. Это не сформированный в технологическом аспекте метод, не способный эффективно осуществлять природоохранную деятельность и радикальным образом влиять на сознание людей.

Осуществление экологического мониторинга на местном, региональном или государственном уровне требует системного подхода. Ключевым аспектом является сбор и анализ данных, необходимых для составления статистики, с последующим выявлением негативных изменений. При согласованном подходе — данные анализов из удалённых ведомств непре-

рывно коррелируются и, впоследствии, создаются планы общих решений. Для этого, все компоненты системы должны быть связаны единой основой. Унификация методов, устройств и оборудования — необходимое условие для того, чтобы экомониторинг оказывал влияние на текущую экологическую обстановку в России.

В настоящее время в РФ экомониторинг осуществляется большим количеством государственных и частных организаций. Министерство природы и его подведомственный орган Росгидромет — занимают крупнейшую нишу по количеству исследований и работ, посвященных влиянию антропогенной нагрузки на природную среду. Росгидромет, в свою очередь, имеет в ведомстве некоторое количество малых подразделений, ведущих разработку технологий охраны экологической обстановки. Но все они не покрывают большую часть территории страны, где непрерывные исследования действительно необходимы. На этих участках малые частные организации занимаются исследованиями на заказ. Таким образом, проблемы находят решение только в части случаев — многие из них остаются не выявленными, а экологическая обстановка прогрессивно ухудшается.

Основным разработчиком оборудования для мониторинга состояния окружающей среды является подразделение Росгидромета НПО Тайфун. В отличие от множества других организаций, Тайфун приблизился к осуществлению экомониторинга в наиболее правильном — системном виде. В списке их работ — сети наблюдений за экологической обстановкой Черноморского побережья и города Обнинска.

Здесь наблюдения велись согласованными элементами системы, которые обменивались информацией между собой, составляя в местах исследований общую экологическую картину. Каждый из элементов обладал своей уникальной функцией и предназначением. Так, наблюдения осуществляли — автоматические и стационарные пункты, мобильные лаборатории а также информационный центр, аккумулирующий данные и осуществляющий их анализ.

Автоматические и стационарные пункты наблюдений ведут отбор проб различных компонентов среды — воды, воздуха и почвы. Последние два компонента обычно анализируются одним наземным пунктом, вода отбирается специальной станцией, устанавливаемой вблизи водоемов. Мобильная лаборатория обеспечивает отбор проб в местах, где постоянные наблюдения невозможны, или реагирует на экстренные ситуации.

Такой состав оптимален, и не нуждается в преобразовании, на первый взгляд. Но тщательный анализ каждого элемента системы позволяет выделить стороны, нуждающиеся в переработке.



Стационарный пункт наблюдений

Стационарные пункты контроля предполагают долгосрочные наблюдения и представляют собой не транспортируемый объект, небольшое закрытое помещение с газоанализирующим оборудованием внутри и метеостанцией снаружи. Формообразование не обусловлено художественно-образными факторами, лишь необходимостью размещения устройств анализа и нахождением внутри оператора, осуществляющего перманентный контроль. Не осведомленный темой наблюдений городской житель никогда не отождествит малое и лишенное образности строение с важным элементом экологической направленности. Постоянный не удалённый контроль человеком данных и показателей кажется устаревшим методом и говорит о недостаточной автоматизации процессов наблюдений. Присутствие человека делает необходимым жизнеобеспечение внутри станции, что требует больших энергетических затрат и не способствует автономному её функционированию.

Автоматические станции предполагают не постоянное вмешательство человека, но периодическое изъятие проб природных компонентов. Таким образом, получается полуавтоматическое функционирование. Вариант, при котором быстро среагировать на критическое состояние показателей не представится возможным.





Автоматизированный пункт наблюдений

Мобильная лаборатория представляет собой преобразованный микроавтобус с оборудованием и командой для отбора проб на борту. Возможность оценки экологической ситуации в отдаленной, не покрытой сетью наблюдений местности необходима, однако микроавтобус не сможет достигнуть труднодоступных мест, или отобрать анализы токсикологически опасных для нахождения людей местах.

Существует большое количество отдельных единиц оборудования, выполняющих раз-



Мобильная лаборатория

личные функции по наблюдению за компонентами окружающей среды. Инструменты для отбора проб почвы и донных отложений, газоанализирующие датчики и сенсоры, настольные лаборатории для анализа жидкостей, устройства для сбора осадков и анализа метеопараметров. Их проблема заключается в разнородности, обособленном функционировании и не согласованности между собой.

Таким образом, в России экомониторинг представляет система лишенных образности элементов, не автоматизированных и не покрывающих большую часть территории страны, а также комплекс несогласованного оборудования.

Основываясь на системе экомониторинга НПО Тайфун, следует предположить, что функциональное разделение автоматизированных и стационарных пунктов не требуется, при отсутствии в последних оператора. Системе достаточно существования автоматизированных стационарных пунктов, разделяющихся по месту наблюдений — на суше или на воде. Вмешательство человека предполагаемо, но только в конструкцию внешнего корпуса пункта наблюдений.

Мобильные лаборатории также следует лишить человеческого участия и заменить малогабаритными объектами, способными с помощью дистанционного управления проникать в труднодоступные для исследований места, исключив риск для человека. Станции должны быть приспособлены для работы не только на суше, но и на поверхности воды, в удалении от береговой линии — для забора проб воды и донных отложений.

Список литературы

1.Стратегия экологической безопасности Российской Федерации на период до 2025 года утверждена Указом Президента Российской Федерации от 19 апреля 2017 года № 176.

2. 5 экологических катастроф в России [Электронный ресурс] // dprom.online : портал о добывающей промышленности, 12.04.2019. URL: https://dprom.online/unsolution/5-ekologicheskih-katastrof-v-rossii/ (дата обращения: 11.11.2019).

3. Яковенко М.Е. Обзор состояния и загрязнения окружающей среды в Российской Федерации за 2018 год. — Москва: Росгидромет, 2019. — 5с.

4. Папанек В.С. Дизайн для реального мира / пер. с англ. — Москва: Издатель Д. Аронов, 2004. 416 с.

5. Про этику дизайнера [Электронный ресурс]. URL: http://www.interior-design.dub/threads/17861 (дата обращения: 23.04.2018).

6. Сомов Ю. С. Художественное конструирование промышленных изделий. — Москва: Машиностроение, 1967. 176 с.

7. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Бибихина. — Москва, 1993. С. 192–220.

8. Курьерова Г.Г. Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. Труды ВНИИТЭ. Вып. 52. Сер. Техническая эстетика. — Москва: ВНИИТЭ, 1987. С.85–99.

Исследование аналогов досмотрового оборудования в аэропортах

автор: А.В. Платонова, магистратура, 2 курс
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: В.Е.Барышева, к. иск., профессор

Оснащение аэропортов современной досмотровой техникой является одной из актуальных проблем, требующих первоочередного решения.

Рост пассажиропотока оказывает давление на главные транспортные узлы. Это заставляет увеличивать пропускную способность, сокращать очереди и работать над тем, чтобы путь от входа в аэропорт до вылета был как можно более быстрым и беспрепятственным. Досмотр в аэропорту предполагает многоэтапное прохождение. Каждый этап досмотра требует высокоточного, технологичного, современного и безопасного оборудования.

Производимое в настоящее время оборудование для предполетного досмотра пассажиров, ручной клади и багажа делится на следующие основные классы:

- металлоискатели;
- устройства радиационного контроля;
- системы телевизионного и визуального контроля;
- детекторы взрывчатых и наркотических веществ;
- рентгеновские системы досмотра багажа (интроскопы) и пассажира.

Уровень оснащения оборудованием авиационной безопасности в аэропортах России в настоящее время недостаточен и наблюдается его значительный износ. По статистике не все виды досмотровой техники используются для обеспечения необходимого уровня авиационной безопасности.



Рис. 1. Статистика не оснащенности аэропортов РФ

Говоря о рынке досмотрового оборудования в аэропортах, позиции мировых лидеров на протяжении последних десятилетий уверенно занимают производители: Rapiscan Systems, Smiths Heimann, L-3 Communications.

Важно отметить, что данные фирмы относятся к премиальным, с высоким ценовым сегментом. Интроскопы Smith Heimann, Rapiscan Systems и L3 Communications применяются в системах безопасности объектов по всему миру, где особенно важны такие показатели, как: бесперебойность работы, низкий процент ложных срабатываний и высокая пропускная способность систем. Рентген-телевизионная техника премиальных брендов сертифицирована и одобрена в соответствии с требованиями международных организаций, задействованных в обеспечении транспортной безопасности.

Однако, кроме премиального сегмента рынок досмотрового оборудования представлен и более демократичными брендами, многие из которых появились в России всего несколько лет назад. Одним из таких, достаточно молодых для российского рынка, примеров является белорусский производитель досмотровой техники ADANI.

Чтобы понять различия досмотровой техники из разных ценовых сегментов, были сравнены эквивалентные модели оборудования ведущих производителей.

Сравнительная характеристика была проведена по следующим показателям:

- физические параметры
- технические характеристики
- аппаратные функции

Рентген-телевизионная техника брендов среднего ценового сегмента не уступает оборудованию крупнейших мировых производителей по основным техническим характеристикам. По ряду основных технических параметров досмотровая техника ADANI превосходит представленные на рынке аналоги, как среднего, так и высокого ценового сегмента.

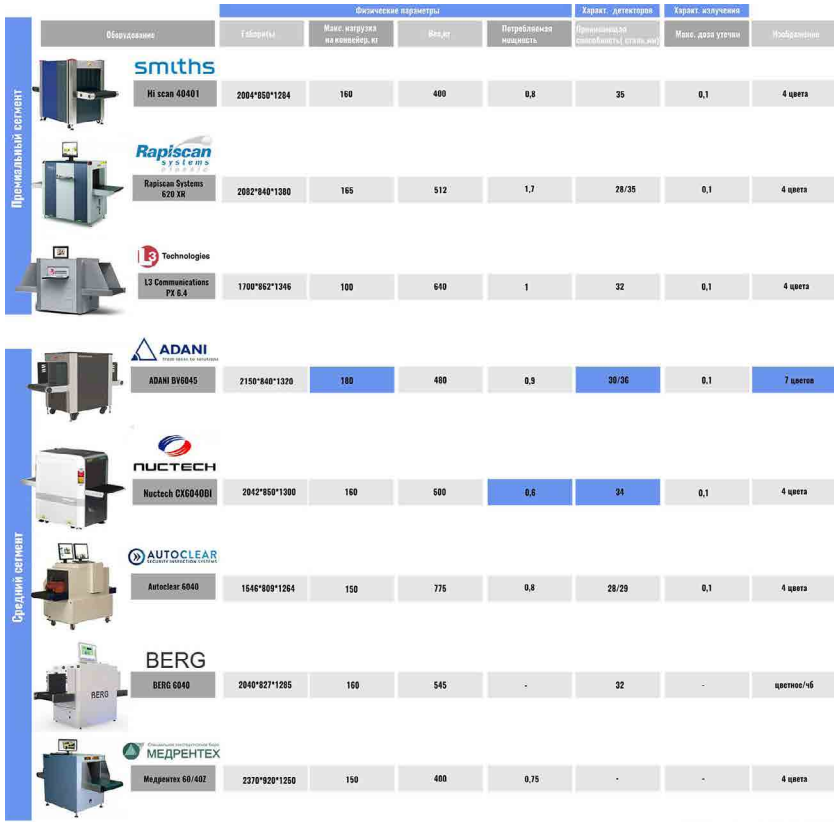


Рис. 2. Различия досмотровой техники разных ценовых сегментов

Однако, дизайнерское решение данного оборудования вызывает много вопросов. С эргономической точки зрения конвейерная лента имеет очень маленькую площадку для установки багажа, что вызывает дискомфорт у пассажиров при прохождении досмотра. Отсутствия каких-либо инфографических элементов вызывает у человека трудности при использовании и не вызывает никаких интуитивных мыслей для решения поступающих проблем в ходе взаимодействия с оборудованием.

Несмотря на то, что применение досмотровой техники Rapiscan Systems, HI-SCAN, L3 Communications, сертифицированой в соответствии с требованиями международного законодательства, принято в мировой практике оснащения аэровокзальных комплексов, высокие технические и эксплуатационные показатели интроскопов среднего ценового сегмента так же позволяют применять оборудование в целях обеспечения авиацион-

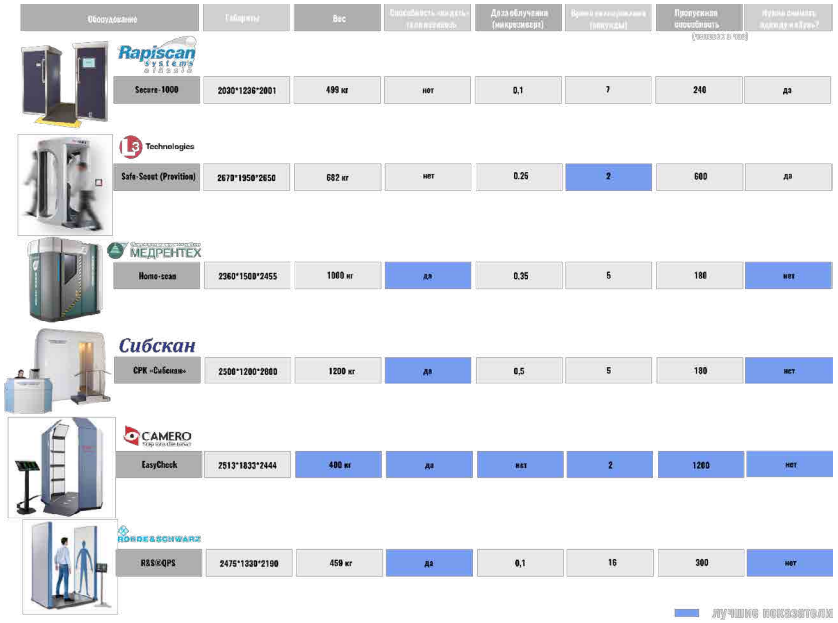


Рис. 3. Сравнительная характеристика рентгеновских установок

ной безопасности, на уровне входных групп досмотра. Подтверждением тому служат такие российские аэропорты, в которых уже установлена рентген-телевизионная техника ADANI, как Международный аэропорт Барнаул им. Германа Ивановича Титова, Аэропорт «Ульяновск-Восточный», Аэропорт Семязино (г. Владимир).

С эстетической и конструктивной точки зрения конструкция оборудования всех ценовых сегментов однотипна, все оборудование выглядит громоздко.

Анализируя класс металлодетекторов, рассмотрим установки рентгеновского контроля , чаще всего используемые а нашей стране: Security-1000 (компании Rapiscan System), Safe ProVision (компании L-3 Communications), Homo-scan (конструкторского бюро «МЕДРЕНТЕХ) и установки чаще всего используемые зарубежом EasyCheck (израильской компании Camero-Tech Ltd) и R&S°QPS.

По ряду основных технических параметров рентгеновская установка EasyCheck превосходит представленные на рынке аналоги. Все представленное оборудование имеет допустимую дозу облучения, не приносящую вред здоровью. SafeScout (ProVision) является самой распространенной в российских аэропортах.



Рис. 4. SafeScout в аэропорту Домодедово

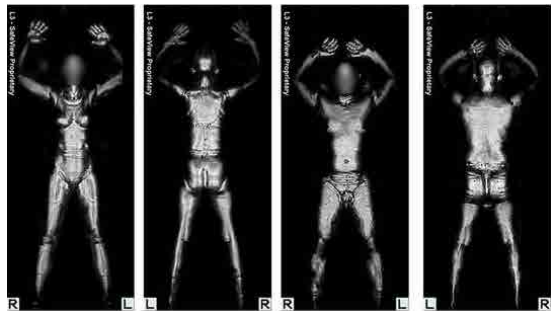


Рис. 5. Снимок на экране SafeScout

Пассажиру, проходящему досмотр через SafeScout так же, как и в случае с Secure-1000, придется раздеться и разуться, что отнимает немало времени и создает очереди.

Установка Homo-scan просвечивает человека рентгеном, время сканирования — 5 секунд, доза облучения 0,35 микрозиверт. Снимок, сделанный на рентгеновскую установку фирмы Homo-scan размыт, нечеток: сложно рассмотреть кости и позвоночник (рис. 7).

Так же как и в интроскопических установках скрининговые аппараты выглядят большими и занимают много места. Нет интегрированности у всего выше проанализированного оборудования в пространство аэровокзала.

Анализ выше указанного оборудования дал возможность оценить все как положительные, так и отрицательные стороны интроскопических



Рис. 6. Установка Homo-scan



Рис. 7. Снимок на экране Homo-scan

и рентгеновских установок, что позволит в рамках магистерской диссертации при проектировании нового оборудования в Международный аэропорт города Сургута учесть опыт мировых и отечественных производителей по производству специализированного оборудования для системы безопасности аэропортов.

Список литературы.

1. «Досмотровое оборудование компании WEKEY» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.security.wekey.ru — (Дата обращения: 25.09.2020).

2. Панферов К.Н. Научный вестник МГТУ ГА статья «Современные технические средства авиационной безопасности» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru — (Дата обращения:1.10.2020).

3. Семен Бару. «Умная защита от терактов: западный и российский подходы» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://3dnews.ru/ — (Дата обращения: 2.10.2020).

Система помощи инвалидам в аэропортах

автор: Д.В. Платонова, магистратура, 2 курс
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: В.Е.Барышева, к. иск., профессор

Госпрограмма «Доступная среда» предполагает осуществление целого комплекса мер, направленных на улучшение жизни и минимизацию трудностей, с которыми ежедневно сталкиваются люди с ограниченными возможностями. Крупные компании принимают участие в реализации указанной программы, которая включают в себя оборудование различных городских объектов изделиями, которые помогают людям с ограниченными возможностями проще ориентироваться в пространстве и свободно перемещаться, то есть жить без посторонней помощи, тем самым легче приспосабливаться к независимой жизни.

Важно понимать, что организация доступной среды представляет собой целый комплекс мероприятий, посредством которого устраняются все барьеры и опасные для инвалидов участки. Адаптация начинается с пандуса, но им не заканчивается.

Крупные компании выполняют комплексное дооборудование мест массового скопления людей, будь то торговые центры, аэропорты, вокзалы или театры. В таких местах устанавливаются не только кнопки вызова персонала для инвалидов, пандусы, лифты, но и высокотехнологические изделия.

Так, инженерно-промышленная Компания «LAS-1» является разработчиком, производителем и поставщиком технологического оборудования для аэропортов, в том числе амбулифтов ЛС-У, которые предназначены для перевозки, посадки в самолет и высадки пассажиров с ограниченными физическими возможностями и сопровождающих лиц.

Кузов амбулифта ЛС-У оборудован освещением и системой вентиляции. В кузове имеется переговорное устройство, обеспечивающее связь с кабиной водителя. Дополнительно кузов оборудован местами для размещения носилок, устройствами для крепления кресел-каталок, шкафом, креслами для сопровождающих. По всей длине кузова с обеих сторон установлены поручни с противоскользящим покрытием. [1]

Конструкция задней площадки предусматривает установку специального устройства для перегрузки носилок с площадки в кузов, по периметру площадка оборудована складным ограждением (см. рис. 1).

Российская компания Инвапром является одной из ведущих предприятий России в сфере проектирования и производства подъемного оборудования для маломобильных групп населения.

Основная цель — организация крупной, слаженной структуры, способной обеспечить качественное и количественное формирование доступной среды, как на всей территории России, так и в странах СНГ и Европы.

Указанная компания разработала и представила авиационный трап с подъемной платформой для людей с ограниченными физическими возможностями СП-ИКАРОС (см. рис. 2).



Рис. 1. Амбулифт

Платформа облегчает посадку/высадку пассажиров самолета, конструкция обеспечивает безопасность перемещения пассажиров по воздушной лестнице под различными углами. Механизм самовыравнивания платформы автоматически адапти-



Рис. 2. Подъемник СП-ИКАРОС

руется к изменению угла наклона трапа и позволяет применять подъемник на любых типах лестниц, подъемник имеет встроенное откидное сиденье [2].

Российская компания Креатив-мастер разработала и представила гусеничный подъемник для инвалидов Vimec Roby T09 который может с успехом применяться практически на любой лестнице, с ограничением только по углу наклона ступеньки и ширине межэтажной площадки. Подъемник работает от заряда аккумулятора и управляется оператором. Особым устройством является мобильный Q-lift — инвалидный подъемник для транспорта. Главный плюс данного подъемника в том, что он не требует установки, легко переносится в нужное место, автономно работает от аккумулятора, имеет прочную металлическую конструкцию, таким образом его можно применять как внутри зданий, так и на улице (см. рис. 3).

Так же зарубежные компании не отстают от российских в производстве оборудования для инвалидов. Так, голландской авиакомпанией KLM разработан и представлен робот Spencer, владеющий всеми основными языками и способный ориентироваться в помещении любого аэропорта.

Проект Spencer был организован с целью уменьшения затрат, возникающих, когда пассажиры опаздывают на свои рейсы из-за потери ориентации в помещении аэропорта. В проекте задействованы исследователи и специалисты из пяти разных европейских стран.



Рис. 3 Гусеничный подъемник для инвалидов Vimec Roby T09

В систему робота Spencer загружается карта помещений аэропорта, в котором ему предстоит действовать, снабженная метками основных ориентиров. Он в состоянии сам отслеживать свое текущее местоположение при помощи датчиков различных типов, таких, как акселерометры и лазерные сканеры. Последние используются для обнаружения препятствий и известных роботу ориентиров, по которым он и определяет свое положение (см. рис. 4).



Рис. 4 Робот Spencer

Российская компания БМ-групп «Фабрика инноваций» создала сенсорную интерактивную панель, адаптированную специально для использования людьми с ограниченными возможностями.

Интерактивная панель имеет «тактильный экран», для предоставления возможности управления оборудованием слабовидящим людям, индукционную петлю, аудиосистему, для удобства использования слабослышащими людьми, возможность установки на специальную подставку, для обеспечения более удобного использования оборудования инвалидами- колясочниками, функцию «обратная видеосвязь» — соединение с удаленным помощником 24/7 и функцию «обратная связь на языке жестов» — соединение с удаленным помощником, владеющим языком жестов 24/7. [3]

Таким образом, анализ существующих аналогов роботизированной системы помощи инвалидам позволяет сделать вывод, что на данный момент имеется большое количество наработок в области обеспечения помощи людям с ограниченными возможностями, вместе с тем, отсутствует единая система, сопровождающая инвалида от входа в аэропорт и «до посадки».

В связи с чем предложенная мною роботизированная система позволит в полном объеме реализовать программу по созданию безбарьерной среды в аэропортах, которая включает в себя:

1) Входную группу (пропускной пункт), который позволяет людям с ограниченными возможностями беспрепятственно проходить зону досмотра;

2) Роботизированные кресла для передвижения людей с ограниченными возможностями от одной зоны регистрации к другой:

3) Интерактивные информационные стойки со встроенной индивидуальной системой, которая позволит автоматически сканировать билеты:

4) Навигационную систему, включающую в себя мультимедийные дорожки и указатели.

Список литературы

1. Принципы универсального дизайна в повседневно используемых продуктах [Электронный ресурс], https://las1.lv/ru/oborudovaniye-aeroportam/pyerronnyy-spyetstransport/ambulifty.html (дата обращения: 12.07.2020);

2. Подъемная платформа СП-ИКАРОС [Электронный ресурс] https://invaprom.ru/catalog/spetsialnye/lifting_platform_sp_ikaros/ (дата обращения 13.07.2020);

3. Робот-помощник Spencer [Электронный ресурс], https://777ru.livejournal.com/167314.html//disabilities/#. (дата обращения 15.07.2020).

Анализ существующих строительных 3D-принтеров

автор: А.Н. Филиппова, магистратура, 2 курс
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: В.Е.Барышева, к. иск., профессор

3D аддитивные технологии сегодня набирают популярность во многих сферах, давая новые возможности для создания самых разнообразных объектов. 3D принтеры используются как и в домашних условиях, так и для прототипирования промышленных образцов, и даже для создания сложных деталей для ракет [1]. Область применения этой технологии практически безгранична, поэтому неудивительно, что стали появляться принтеры для печати зданий и малой архитектуры.

Изначально 3D печать возникла из необходимости создания прототипов изделий, без применения дорогостоящих форм для штамповки и с большей точностью и скоростью, чем ручным трудом. Есть множество видов технологий в зависимости от материала и метода, но в их основе лежит один похожий принцип послойного наращивания модели.

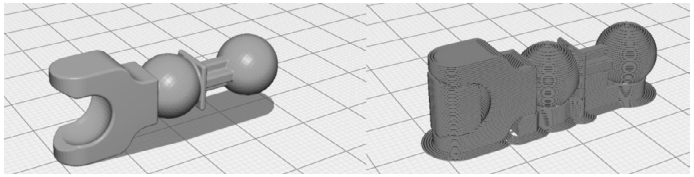


Рис. 1. Подготовка модели к печати в слайсере

Сначала нужную модель загружают в специальную программу – слайсер. Она разделяет модель на слои (рис. 1) и трансформирует файл в понятные для принтера команды. Так же по необходимости создает поддержки, что бы части модели не висели в воздухе, так как в ином случае их будет трудно напечатать (но это варьируется в зависимости от технологии) и другие детали. Затем файл с командами передаться принтеру и запускается процесс печати. Он предоставляет собой накладывание слоя за слоем материала, без пропусков, который в конце образует нужную модель.

3D принтеры используются в самых разных областях. Большую распространенность получили настольные принтеры, печатающие пластиком для прототипирования в производстве, создания макетов, или в качестве хобби. Более серьезные модели 3D принтеров могут печатать металлом и используются в машино-, авиа- и ракетостроении. Некоторые модели могут печатать даже живыми клетками, что бы выращивать органы для лабораторных экспериментов [2].

Поэтому создание строительных принтеров оставалось вопросом времени. Первый проект подобного принтера предоставили впервые в 1996 году фирмой Countour Crafting Corp [3]. Эта технология получила название contour crafting – «контурное строительство». С тех пор множество фирм спроектировали свои виды принтеров, и все они имеют разные конструкции, так как еще нет какого-то устоявшегося стандарта. Есть несколько типов принтеров:

— Портальный 3D принтер



Рис. 2. Слева направо: портальный принтер схема, 3D принтер BOD2-2-5-3 фирмы COBOD, 3D принтер S-1160 фирмы Спецавиа

Такой тип напоминает настольные FDM принтеры, и является часто применяемым. Во многом это объясняется простотой конструкции, которая обеспечивает надежность и легкость в управлении и установки.

В этом типе принтера экструдер (часть, откуда поступает материал) двигается по оси x и y по раме, а все вместе они двигаются по оси z. У него Обычно устанавливаются шаговые двигатели. В зависимости от размера принтера, либо здание печатается по кускам, либо возводится под принтером полностью. Это одновременно плюс и минус принтера — ареал печа-

ти такого принтера может быть очень большим по сравнению с другими типами принтера, до 12 м в ширину и длину и 15 м в высоту у самого большого образца и более. Тем не менее, фиксированная позиция не позволяет двигать принтер свободно, поэтому, если требуется напечатать объект большего размера, он должен печататься по кускам и затем собираться уже на месте краном. Однако сборка из частей делает дом менее прочным, более целесообразно печатать дом за раз.

Благодаря надежному креплению экструдера к конструкции, сверху над ним может быть расположен специальный ковш, который помогает регулировать поток раствора.

Много разных фирм предоставляют принтеры подобного типа. Фирма COBOD (рис. 2) уже сейчас предоставляет широкий ассортимент принтеров, в России тоже есть производитель таких принтеров – Спецавия. Хотя найти информацию о китайской фирме WinSun достаточно трудно, известно, что они уже успели напечатать 10 домов [5], с использованием подобного принтера. И это не считая еще нескольких разработок.

— Дельта



Рис. 3. Слева направо: дельта принтер схема, 3D принтер BigDelta фирмы WASP 12 m.

Такой принтер вместо четырех опор использует только три. В отличие от портального типа, экструдер крепится на рычаги, которые в свою очередь крепятся к вертикальным направляющим. Для просчета необходимых координат используется тригонометрическая функция, основанная на углах, что повышает точность позиционирования экструдера.

Преимущество данного типа в более быстрой печати и меньшем количестве деталей, что уменьшает его стоимость. Однако он менее надежен и имеет не такую большую область печати. Он может печатать только выше портального, но в ширину и длину уступает ему.

Среди аналогов есть только один представитель этого типа — BigDelta WASP (рис. 3). И хотя такой принтер и имеет большую точность печати, для зданий требуется больший периметр печати, поэтому этот тип не очень популярен среди строительных принтеров.

— Полу-портальный



Рис. 4. Слева направо: Полу-портальный принтер схема, 3D принтер Vulcan фирмы Icon, 3D принтер фирмы ContourCrafting corp.

Имеет две опоры. В обычном портальном экструдер передвигается по оси y по балкам, в этом типе же используются рельсы внизу или колеса. Во всем остальном он похож на портальный принтер, поэтому имеет похожие преимущества и недостатки. Однако это отличие в виде колес дает ему практически неограниченную длину печати по оси y, а так же меньшее количество деталей означает более легкую сборку и перемещение.

Такой тип принтера разрабатывают фирмы Countour Crafting Corp. и ICON (рис. 4).

— Крановидный



Рис. 5. Слева направо: Крановидный принтер схема, 3D принтер фирмы Apis cor

Имеет одну опору. В отличие от остальных, экструдер в этом типе вращается по оси z, и только в высоту он перемещается по раме, как обычный кран. Такой принтер меньше, чем предыдущие, по площади печати, но за счет меньшего размера его легко установить на новом месте и передвигать его за счет другого крана, что значительно увеличивает возможный ареал печати. На данный момент такой принтер есть только у фирмы Apis Cor (рис. 5).

— Манипулятор



Рис. 6. Слева направо: Манипулятор принтер схема, 3D принтер Marsha, 3D принтер MX3D

Этот тип принтера делается на основе робота-манипулятора. Он похож на крановидный вариант, но более гибкий. Благодаря увеличенной подвижности, такой принтер может печатать более сложные формы под углом, что увеличивает, но ненамного, возможности печати. Но из-за этого он более сложен в управлении [5]., его нужно программировать для создания разных форм, для работы с ним нужны специально обученные специалисты. Для работы с любым принтером нужны специальные навыки, но в обращении манипулятор сложнее всего. Так же из-за сложности принтера, он менее надежный и сильно ограничен в ареале печати. Такие принтеры есть у Marsha, MX3D (рис. 6).

— SLS-Принтер



Рис. 7. Слева направо: SLS-Принтер принтер схема, 3D принтер DS 12x12x12

Он больше всего отличается от остальных типов принтеров. В отличие от остальных типов, он использует несколько другую технологию. Экструдер печатает не бетонной смесью\металлом\пластиком, а жидкой смесью. Заранее в принтер насыпан песок, и объединяясь с этой смесью, он затвердевает. Это одновременно преимущество и недостаток. С одной стороны, это единственный принтер, который может печатать перекрытия, так как песок является поддержкой. С другой стороны, этот принтер очень тяжело переносить на стройплощадку, и он не может печатать прямо на фундаменте, то есть в любом случае придется переносить из принтера детали и соединять их на площадке, что во многом усложняет строительство.

Помимо устройства принтера, так же различаются используемые материалы. Они отличаются в зависимости от требований, ситуации, технологии строительства. Однако выбор материалов, из-за особенностей технологии печати, ограничен, так как материал должен иметь возможность быть в жидком состоянии, что бы выходить из экструдера, и после застывать.

— Бетонная смесь. Самый часто применяемый и основной материал. Он используется как для печати самих стен, так и для опалубки для стен и фундамента, в которую потом заливается бетон. И хотя прочность напечатанной стены меньше отлитой из-за наслаивания, заливка внутри нее бетоном нивелирует этот недостаток. Разные фирмы, которые производят 3D принтеры, так же экспериментируют над смесями, что бы добиваться лучших результатов.

— Строительная пена. Она используется в качестве опалубки, куда после заливается бетон. С одной стороны обращаться с пеной немного проще, чем с бетоном. Но из-за неровной поверхности, получающиеся стены нужно дополнительно отштукатуривать, что только увеличивает время строительства, так что эта идея не получила широкого применения.

— Металл. Из этого материала печатают только малую архитектуру или отдельные детали для зданий. Например, Голландская фирма MX3D изготовила мост полностью из метала [6]. Этот материал не подойдет для печати полноценных зданий, но принтер, печатающий металлом, может печатать детали или арматуру для дома.

Сегодня все, кто создают 3D принтеры для строительства, сталкиваются с некоторыми трудностями, которые тормозят развитие этой отрасли. Так, для большинства принтеров стоит вопрос размера области печати. 12 метров в ширину и длину и 15 в высоту это максимум, которого достигают портальные принтеры. Этот параметр ограничивает не только прочность принтера, но и возможности доставки бетонной смеси — при слишком большом расстоянии он будет просто застывать во время подачи из-за большого расстояния от растворнасоса до экструдера.

Иногда эта проблема решается тем, что дом печатается не полностью, а частями, и затем перемещается и соединяется на строительной площадке краном. Однако из-за этого может ухудшаться прочность конструкции, и в целом решает принтера одного из своих преимуществ, а именно печати прямо на строительной площадке.

Еще один недостаток принтеров и в том, что хоть они и могут значительно сократить время работы людей, но все еще очень сильно нуждается в их помощи. Что бы заложить арматуру, провести кабели, положить перекрытия, все еще нужна помощь человека.

Разными людьми предпринимаются попытки решения этих проблем. Например, в фирме ContourCrafting corp. разрабатывают проект 3D-принтера, который меняет свои насадки в зависимости от задачи. К примеру, у него есть насадка-кран, что бы поднимать или опускать перекрытия. Замена насадок может многократно расширить возможности принтера.

Другой интересный концепт есть у 3D принтера Vulcan от фирмы Icon. Как уже упоминалось выше, полу-портальный принтер на колесах имеет практически неограниченный размер печатаемого поля по одной из оси.

Сравнивая разные аналоги между собой, можно удивиться существующим разнообразием существующих идей и решений которые имеют свои недостатки и преимущества. И возможно в будущем мы увидим еще больше новых вариантов, которые войдут в более широкую эксплуатацию и мы увидим больше напечатанных домов, которые по качеству не будут уступать нынешним.

Список литературы

1. Launcher испытает свой 3d-напечатанный ракетный двигатель в космическом центре Стенниса [Электронный ресурс]. Режим доступа — https://www.3dpulse.ru/news/kosmos/launcher-ispytaet-svoi-3d-napechatannyi-raketnyi-dvigatel-v-kosmicheskom-tsentre-stennisa/ (дата обращения 30.11.20).

2. 3D-биопринтер напечатал ухо сквозь кожу мыши [Электронный ресурс]. Режим доступа — https://nplus1.ru/news/2020/06/06/printed-ear (дата обращения 01.12.20).

3. Сайт Contour Crafting Corporation [Электронный ресурс]. Режим доступа — https://www.contourcrafting.com (дата обращения 01.12.20).

4. Shanghai-based WinSun 3D prints 6-story apartment building and an incredible home. 3DPrint.com | The Voice of 3D Printing / Additive Manufacturing. Режим доступа — https://3dprint.com/38144/3d-printed-apartment-building/ (дата просмотра 17.11.20).

5. GANTRY VERSUS ROBOTIC ARM BASED 3D CONSTRUCTION PRINTERS [Электронный ресурс]. Режим доступа — https://cobod.com/gantry-versus-robotic-arm-systems/ (дата обращения 01.12.20).

6. MX3D Bridge [Электронный ресурс]. Режим доступа — https://mx3d.com/projects/mx3d-bridge/(дата обращения 01.12.20).

Дизайн — экологии. Пластиковый мусор и проблемы загрязнения Мирового океана

автор: А.О. Пиджоян, магистратура, 2 курс
кафедра «Промышленный дизайн»
руководитель: В.Е.Барышева, к. иск., профессор

Пластиковый мусор — это трансграничная, комплексная, общественная и экологическая проблема, которую не так просто решить. Предостережения относительно нее начали публиковаться в научной литературе еще в начале 1970-х гг., но большая часть научного сообщества отнеслась тогда к ним безразлично. Только в последнее десятилетие масштабам и значению проблемы стало уделяться должное внимание.

Ежегодно в Мировой океан попадает около 8млн тонн пластиковых отходов, из-за которых образуются мусорные острова.

Очистить Мировой океан от пластика — сложная задача. Для этого необходимы колоссальные деньги. В настоящее время есть несколько проектов, направленных на очистку Мирового океана. Одним из них является проект The Ocean Cleanup, в котором разработали автономное судно Interceptor, которое вылавливает мусор из рек. Interceptor выполнено в виде катамарана с низким центром тяжести, поэтому оно стабильно держится в вертикальном положении. Судно стоит на якоре, а плавающие барьеры направляют отходы к отверстию системы сбора. Речные потоки перемещают отходы на конвейерную ленту, которая извлекает их из воды и доставляет на автоматизированную тележку. Устройство использует датчики для равномерного распределения отходов между шестью мусорными контейнерами, которые находятся на отдельной барже. И когда мусорные контейнеры заполняются, Interceptor отправляет текстовое сообщение местным операторам по сбору отходов. После чего баржа доставляет их на берег. Interceptor питается от литий-ионной батареи. Датчики, освещение, конвейерная лента, автоматизированная тележка и онлайн-передача данных будут работать днём и ночью круглый год. Устройство также подключено к облачной системе контроля за производительностью системы, энергопотреблением и состоянием компонентов.

Разработкой еще одного устройства занялась компания The Ocean Cleanup. Она создала специальный комплекс для очистки воды от плавающего мусора в океанах. Это 600 метровые искусственные плавающие бе-

рега U-образной формы (Форма U-образная, чтобы плавающий пластик направлялся к центральной точке) из лежащих на поверхности труб и уходящих под воду на глубину 3 метра щитов.

Система работает благодаря океанским течениям и не требует внешнего источника энергии. Вся электроника (огни и автоматизированные информационные системы) питается от солнечной батареи. Его разработчики посчитали, что 60 таких плавучих устройств смогут уменьшить Тихоокеанское мусорное пятно. Они смогут собирать по 14 000 тонн пластика в год и за пять лет уменьшить его количество в «пятне» наполовину.

В 2014 году в Балтиморе был установлен Trash Inceptor. Это водяное колесо организации Waterfront Partnership, которое, работая на 30 солнечных панелях и на естественном токе воды, сможет очистить воду от целых 50000 фунтов мусора в день.

Как это работает: два оранжевых бона расходятся по сторонам, образуя своеобразную воронку, куда и сплывается мусор. Далее пружинные грабли для листьев подцепляют мусор и заталкивают его на движущуюся конвейерную ленту, по которой мусор приезжает в огромную, 16-ярдовую корзину, расположенную на верху плавучего дока. После того, как корзина заполняется, она отсоединяется, прикрепляется к лодке, с помощью которой и доставляется на станцию переработки отходов, где мусор сжигается и превращается в электрическую энергию. Насосы на солнечных батареях способны подавать 20000 галлонов воды в час на конвейерную ленту водяного колеса. Водяное колесо примечательно не только очисткой. Постоянное вращение насыщает воду кислородом, способствует привлечению стай рыб, улучшает условия обитания и качество воды. Сборщик мусора также собирает все органические отходы, которые имеют свойства разлагаться, уменьшать содержание кислорода в воде и выделяют аммиак.

В Австралии сёрферы, Эндрю Тёртон и Пит Сеглинский устали плавать среди пластика и мусора и, в свою очередь, придумали способ собирать мусор и отходы. Они разработали систему фильтрации воды под названием Seabin, которую можно использовать у причалов, яхт-клубов и портов, чтобы захватывать пластик, бумагу, а также масло, топливо, моющие средства и другие вещества, загрязняющие воду. Кроме того, этот плавучий мусорный бак можно установить и на собственной яхте или моторной лодке.

Аппарат Seabin, по сути, представляет собой большое хромированное мусорное ведро с мешком-вкладышем из натуральных волокон. Его необходимо частично погрузить в воду так, чтобы его обод находился у поверхности. Водяной насос, подключенный к мусорному баку, прогоняет через него воду, и загрязнения оседают в мешке. Вкладыш ловит мусор, в то время как вода стекает через трубку на дне бака. Масла и нефть остаются на

фильтре. Чистая вода снова отправляется в океан. Кстати, на Seabin никак не влияют течения и штормы, что дает возможность использовать этот аппарат в любых погодных условиях.

На сегодняшний день разработаны несколько видов оборудования по очистки воды от твердых отходов. Эти проекты очень интересны и важны для исследования различных методик очистки воды, но они решают проблему частично, не предотвращая основные причины загрязнения. Существующие мировые аналоги вдохновляют на продолжение поиска эффективных решений для данной задачи. Помимо очистки воды от уже накопленного мусора, как The Ocean Cleanup, необходимо придумать способ предотвращения скапливания мусора (в реках, в озерах и в морях) до попадания загрязненной воды в Мировой океан. Только комплексный подход к глобальной проблеме позволит решить тяжелую ситуацию, сладившуюся в Мировом океана.

Список литературы

1. **https://theoceancleanup.com/**
2. **https://www.dezeen.com/tag/the-ocean-cleanup/**
3. **https://en.wikipedia.org/wiki/Trash_interceptorr**
4. **http://w-as.net/Waterwheel-Trash-Interceptor-w-Z-S**
5. **https://seabinproject.com/**
6. **https://seabinproject.com/the-seabin-v5/**
7. **https://www.itu.int/en/myitu/News/2020/05/07/09/29/How-Seabin-is-helping-clean-the-oceans-of-plastic-waste**

Эмпатия — главный двигатель прогресса в пользовательских интерфейсах. Экология цифрового мышления

автор: Н.Э. Акгюн, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., профессор, Т.В.Литвина, к. иск., профессор

Эмпатия (от греч. — чувство, страдание, страсть) — осознанное сопереживание текущему эмоциональному состоянию другого человека без потери понимания происхождения этого ощущения. Впервые термин «эмпатия» в современном понимании был введен в конце 19-го века англо-американским психологом-экспериментатором Эдвардом Титченером. Эдвард занимался экспериментами в области психологии и пытался разложить психику на некоторые составные элементы, которых он насчитывал до 30000, и которые он сравнивал с химическими элементами. Нельзя не оценить подробнейшие описания психических процессов и ощущений, составленные благодаря подробным изысканиям Титченера.

Развитая способность к эмпатии считается профессионально важным качеством для тех, кто по роду своей деятельности непосредственно контактирует с другими людьми. Это работники сферы услуг, медицины, культуры и образования.

На мой взгляд, это — ценное личностное качество абсолютно для всех людей, именно оно двигает наши идеи вперед.

В эпоху цифровизации люди многие проблемы решают с участием цифровых технологий. Деятельность людей и их взаимодействие друг с другом поменяли формат и перешли в цифровую область. Теперь люди общаются друг с другом в социальных сетях. Часто мы звоним своим близким не по телефону, а по приложениям, например, What's App, Skype или Telegram.

Что изменилось на уровне оказания услуг? Теперь они отчасти перешли в цифровые интерфейсы, множество вариантов услуг тщательно продумываются заранее, этим занимаются UX-дизайнеры, маркетологи, аналитики, программисты и проч. Команда собирает услугу в цифровой продукт и затем предоставляет пользователям (клиентам этой услуги) доступ к этому продукту в цифровом пространстве. Все цифровые продукты и платформы создаются людьми, по сути, это тот же традиционный сектор услуг, но в другом понимании. Целые цифровые миры создаются такими же людьми, как и их пользователи. Основной задачей UX design — (User Experience, дословно: «опыт пользователя») или дизайна взаимодействия пользователя с интерфейсом — является понимание и осознание обычных ежедневных задач пользователей, а затем создание решения этих задач путем использования цифровых и не только цифровых технологий. Виды взаимодействия между людьми немного изменились, оцифровались, но суть осталась. Чтобы одному человеку взаимодействовать с другим, нужно слышать и понимать, что нужно другому. Так эмпатия переходит в область цифровых интерфейсов и является одним из главных принципов дизайна пользовательских взаимодействий или UX дизайна.



Рис. 1. Мусорный бак, Лондон



Рис. 2. Фен с цифровым интерфейсом

С точки зрения дизайна, сопереживать или проявлять эмпатию — означает выявить и проанализировать потребности людей (как выраженные, явные, так и скрытые), чтобы решения дизайнеров могли соответствовать им. Дитер Рамс, один из выдающихся дизайнеров XX в., ярый приверженец школы функционализма, разработчик неустаревающего стиля Braun, — верил, что ключом к хорошему дизайну является понимание людей. Дитер Рамс сформулировал 10 принципов современного дизайна, они актуальны и в наше время. Сегодня к инновационному дизайну также предъявляются требования как простота и практичность. Цифровой продукт должен хорошо справляться с теми задачами, для решения которых предназначен, быть стильным и приятным для глаз, оставлять хорошее впечатление от использования — решать проблемы пользователя, быть отзывчивым.

Часто цифровые продукты и цифровые идеи терпят неудачу, потому что фирмы ожидают, что пользователи будут взаимодействовать с продуктом одним способом, но вместо этого они взаимодействуют с ним совершенно иначе. Чтобы создавать значимые продукты, дизайнерам нужно знать своих пользователей и проявлять к ним уважение, внимание и заботу. Вот почему эмпатия является основой дизайн-процесса, ориентированного на человека. Конечной целью такого дизайна является улучшение опыта взаимодействия пользователей с цифровым продуктом. Продукт адаптируют к явным и неявным потребностям пользователей. Ориентированный на человека подход к дизайну обращает внимание на чувства пользователя к продукту. Такой подход создания цифровых продуктов невозможен без более глубокого понимания людей, для которых проектируются продукты. Не зная своего клиента и его проблемы, никто не сможет ока-

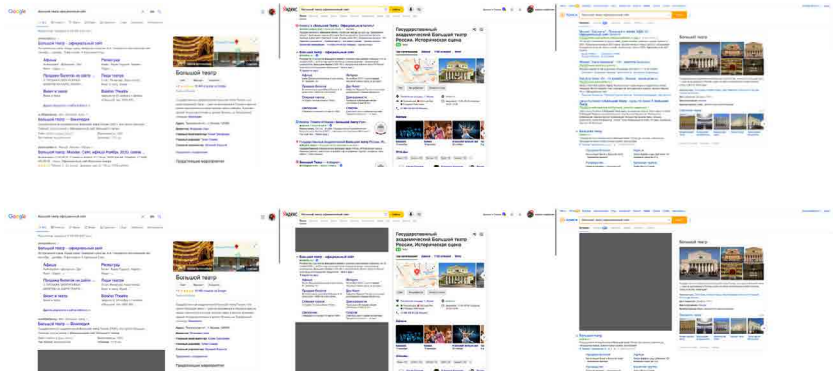


Рис. 3–4. Страницы цифровых поисковиков

зать ему качественную услугу. Если официант в кондитерской сразу принесёт посетителю чай и круассан, не спросив его заказа и его предпочтений, очень маловероятно, что посетитель уйдет из кафе довольным, ведь, может быть, этот человек мечтал о шоколадном торте! Так же работают и цифровые продукты. Поэтому эмпатия так важна для UX и вообще для цифровых продуктов.

Я хочу рассмотреть присутствие или отсутствие эмпатии в контексте проектирования алгоритма взаимодействия с пользовательскими интерфейсами. Основная задача дизайнеров, проектирующих алгоритмы взаимодействия пользователя и «машины» — решать проблемы людей, но сегодня мы видим, как индустрия отошла от этого очень далеко. Мы находимся в цифровой ловушке, отдавая гораздо больше, чем получая, и удаляясь от настоящих инноваций. Проанализирую две проблемы и приведу примеры к ним.

Первая проблема, которая меня беспокоит заключается в том, что сейчас мы переживаем бум создания цифровых интерфейсов. Меня очень привлекает концепция и представление о цифровых продуктах Голдена Кришны (один из ведущих дизайнеров UX нашего времени, работал в Google, Zappos, и Samsung). Концепция Кришны носит название NoUI. Он не призывает отказаться от интерфейса вообще, но переосмыслить его в пользу более естественных, более минималистичных, более чистых и более осязаемых интерфейсов. С началом бума смартфонов стало правилом хорошего тона, что мобильное приложение должно быть для всех видов услуг, которые оказывает социальная система, система городского функционирования, сектора развлечений, досуга и любых товаров. У любой идеи, процесса, товара, события должно быть мобильное приложение, обязательно с цифровым пользовательским интерфейсом. Один из антипримеров —

Лондонские мусорные баки, которые показывают на экране тонну информации, включая прогноз погоды и курсы акций. Стоимость одного такого мусорного бака 47 000$. К Олимпийским играм 2012 года их установили около сотни, город с ними выглядит так инновационно!

Второй пример — Фен Chi Touch Handdryer 2, который предлагает управление с помощью сенсорного экрана: «новый дизайн сенсорного экрана с легко регулируемыми дисками спидометра для контроля скорости, температуры и ионов». Данный прибор имеет экранный интерфейс. И мусорный бак, и фен Chi Touch Handdryer 2 — это примеры, где цифровой интерфейс становится всего лишь модным трендом, реальной функциональной и коммуникационной нагрузки он не несет.

Вторая глобальная проблема, которая меня беспокоит — присутствие контекстной рекламы там, где она не нужна, а также перегруз пользователя косвенной информацией в цифровых продуктах. Опять важно помнить об эмпатии. Любая лишняя информация мешает воспринимать полезную, забирает время у пользователей, которые хотят решить свою задачу и выполнить какое-либо действие. Приведу в пример рекламу в поисковиках. Провела небольшой эксперимент с целью продемонстрировать присутствие ненужной информации в цифровых интерфейсах.

Я ввела в поисковики один и тот же запрос: «Большой театр официальный сайт». На примерах выше темно-серыми прямоугольниками я отметила блоки с ненужной информацией, больше информационного мусора можно заметить в поисковой странице Mail.ru. В данном случае, постоянно отвлекаясь, пользователь, конечно, выберет на сайте Большого театра нужный спектакль, но потратит больше времени, чем если бы интерфейсы не были перегружены рекламой и дополнительной информацией, а главное — будет чувствовать себя более уставшим. На лицо проблема отсутствия эмпатии по отношению к пользователю — пользователь действительно хотел увидеть такой объем информации, или она была навязчиво ему предложена поисковиком? Влад Савов из The Verge подверг сомнению изменения развития социальной-сети Twitter, написав: «Сейчас они требуют больше моего участия — нет, не больше денег, они никогда не говорят об этом прямо, речь идет о штуке, от которой деньги прямо зависят — время».

Я считаю, что стоит задумываться о времени при использовании цифровых продуктов. Научно доказано, что рабочая память человека имеет очень ограниченные возможности, поэтому перегруз дополнительными действиями или любой ненужной информацией негативно сказываются на целевых действиях пользователя. Тут играет важную роль теория когнитивной нагрузки на мозг. Когнитивная нагрузка — это объем информации, которую рабочая память может хранить одновременно.

В наше время аналитики в ежегодных отчетах демонстрируют, что пользователи проводят целые часы в их сервисах, — к сожалению, это не фантастика, а суровая реальность; если единичный пользователь пролистывает дюжины и дюжины страниц — это считается прекрасным. Рекламно-ориентированный интерфейс VK и Instagram можно сравнить с наркобизнесом (вызывает зависимость — отлично, призывает к умеренности — неправильно). Это подрывает здоровье людей, портит зрение, и никак не способствует достижению их целей. Заставить присутствовать пользователей в цифровых продуктах сейчас важнее, чем оказать реальную помощь и качественную услугу. Неважно, из-за чего время, проводимое на сайте, возрастает: желание бизнеса рассказать о себе, желание маркетологов заработать, намерения дизайнера в любом случае это наносит вред клиенту. Таким образом мы отдаляемся от целей, которых на самом деле хотели достигнуть: создание качественного продукта, который приносит пользу и бизнесу, и клиентам.

Я уверена, что со временем главным трендом в возникновении любых идей станет — эмпатия, желание сделать наш мир лучше. Эмпатия и идея — главные двигатели прогресса, а не кнопки, рекламные баннеры и сам факт существования интернета и цифровых интерфейсов. «Я двумя руками за сервисы, которые дарят нам удивительные открытия, связывают с друзьями и приносят радость, но я убежден, что призвание дизайнеров точно не в том, чтобы делать людей зависимыми от своих интерфейсов» — считает Голден Кришна. Мой проект — поиск равновесия человека и цифрового мира. Есть полюс назойливости предлагаемых услуг с одной стороны и полюс действий человека, его желания. UX дизайн или проектирование пользовательского опыта в цифровых интерфейсах связывают эти два полюса, в результате — все довольны. Я убеждена, что человек всегда должен сам выбирать, в какой момент перестать служить компьютерам, отдавать свое время и силы, и совершенствовать технологические решения. Давайте кардинально изменим наше общение с компьютерами и будем проектировать UX (опыт и алгоритмы взаимодействия пользователей) с ними на основе эмпатии, создавать то, что полезно для людей. Но для этого всем — и пользователям, и дизайнерам нужно изменить подход к освоению и передаче информации и выработать новые требования к технологиям.

Список литературы:

1. **The Empathic Civilization—An Address Before the British Royal Society for the Arts— By Jeremy Rifkin, March 15, 2010 https://www.northsydneycatholics.com/images/Ministries/Ecology_Group/j_rifkin.pdf**
2. **Дизайн в культуре 20-го века. Владимир Аронов. Издатель Д.Аронов, Москва, 2013.**

3. **The best interface is no interface — by Golden Krishna, СПб.: Питер, 2016. https://static-ru.insales.ru/files/1/7310/14146702/original/978549602153_Хороший_интерфейс___.pdf**
4. **https://en.wikipedia.org/wiki/The_Empathic_Civilization**
5. **https://ru.wikipedia.org/wiki/Эмпатия**
6. **https://ru.wikipedia.org/wiki/Титченер,_Эдвард_Брэдфорд**
7. **Онлайн-магазин, где можно приобрести фен с цифровым экраном https://chi.com/ru/продукты-чи/инструменты-ци/chi-touch-2-сушилка/**
8. **Эмпатия — это не инструмент. Это стиль жизни — Перевод статьи Nick Babich, редакция UXPUB. https://ux.pub/empatiya-eto-ne-instrument-eto-stil-zhizni/**
9. **Заметки Daily Mail newspaper and The Mail on Sunday newspaper об умных остановках и урнах на улица Лондона https://www.dailymail.co.uk/news/article-2092367/London-broadcasts-news-City-workers-recycling-bins.html**

Игровые механики как подход к исследованию компьютерных игр

автор О.В. Маурер, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., профессор, Т.В.Литвина, к. иск., профессор

Компьютерные игры существуют уже более полусотни лет, но мы всё ещё до конца не понимаем их смысла, теряемся в многообразии их жанров.

Как известно в математике есть отдельный раздел под названием «Теория игр». Но этот раздел науки был создан, когда компьютерные игры пребывали в зачаточном состоянии, и поэтому «Теория игр» не имеет к видеоиграм никакого отношения. В классической теории игр рассматриваются лишь математические модели настольных игр, по типу: шахмат, шашек, карт, домино. «Теория игр» — за этим названием скрывается всего лишь раздел теории вероятностей для игровых нужд. Феномен компьютерных игр изучает область гуманитарных исследований, наука — «людология» (этимологически — «игровая логика»).

Людология, или изучение игр — это изучение игр, процесса игры в них, а также их игроков и культурных, окружающих. Это область исследо-

ваний, которая занимается всеми видами исследований на протяжении всей истории. Эта область исследований использует тактику, по крайней мере, фольклористики и культурного наследия, социологии и психологии, исследуя при этом аспекты дизайна игры, участников игры и роль, которую играет в своем обществе или культуре.

Для понимания специфики компьютерных игр нужно разобраться, что из себя представляют игры вообще. Рассмотрим распространенное определение:

«Игра— вид осмысленной непродуктивной деятельности, где мотив лежит не в результате её, а в самом процессе. Также термин «Игра» используют для обозначения набора предметов или программ, предназначенных для подобной деятельности».

Однако, данным определением из «Википедии» можно обозначить лишь детскую забаву, но не главную суть игры. Это определение построено лишь на двух фактах: игра – непродуктивная деятельность без какой-либо материальной пользы; игра направлена на саму себя, а не на достижение какой-либо поставленной цели.

Данное определение выставляет игру как не продуктивную деятельность, но вполне возможно любую продуктивную общественную деятельность превратить в игру добавив элементы соревнования между ее участниками. Тем самым мы сразу же опровергаем оба факта, на которых держится данное понимание термина «игра». Как видим, на практике различие игры от продуктивной деятельности весьма условно.

Рассмотрим определение игры от более профильного специалиста. Нидерландский философ Йохан Хёйзинга, серьезно изучавший феномен игры, в своей книге «Человек играющий» 1938 года так определяет игру:

«Игра — это деятельность, свободная от утилитарно-практических целей и притом непродуктивная, не имеющая результатов, содержащая цель в себе самой. В ней выражается избыток сил и веселость духа. Для игры характерна атмосфера легкости, не озабоченности, беспечности». В своей знаменитой работе «Homo ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре» голландский философ И. Хейзинга писал: «Настроение игры есть отрешенность и восторг — священный или просто праздничный <…>. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку».

Можно предположить, что игра в данном понятии имеет значение не более чем получение положительных эмоций без какого-либо смысла или ответственности и последствий, освобождающую от негативных эмоций и мыслей.

Так же Йохан Хёйзинга в своей книге «Человек играющий» писал:

«Игра есть добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но безусловно обязательным правилам, с целью, заключающейся в нем самом; сопровождаемое чувствами напряжения и радости, а также ощущением «инобытия» в сравнении с «обыденной жизнью»

Здесь так же упоминается нацеленность игры на саму себя, но нет противопоставления её труду и серьезности. Если пристально рассмотреть определение, то можно заметить, что в нём нет объяснения сути игры через более простые термины, всё определение — это просто перечисление известных свойств игры, которыми являются:

— процесс доставляет удовольствие;

— напряжение от процесса где результат игры неизвестен: выиграет игрок или проиграет;

— ограничена в пространстве и времени где, игровая зона имеет физические, то есть реальные границы, а также заданы временные ограничения;

— имеет свод правил: игровая механика, список доступных действий игрока и взаимодействия с миром;

— даёт свободу в рамках правил: игрок может проявлять воображение в решение тех или иных задач, появляющихся перед ним в ходе игры;

— повторяема: в любую игру можно сыграть неограниченное количество раз;

— смена роли: участник может вести себя так, как не ведёт себя в обычной жизни, принимать на себя роль различных героев;

— симулирует: в игре изображаются сцены из реальной жизни.

Исследуя феномен игры, мы должны обратить внимание на жанры:

— казуальные игры (забава), — экшн (соперничество),

— стратегии (правила), — открытый мир (импровизация),

— ролевые игры (роль), — симуляторы (симуляция).

Как видно из вышесказанного, игра составлена из противоположностей: она забавна, но в то же время держит в напряжении; игра ставит нас в рамки четких правил, но при этом даёт большую свободу, чем мы имели до этого; она даёт возможность игрокам отдохнуть от своей повседневной роли, примерив любую другую роль, но при этом продолжает изображать реальный мир.

Выше описаны основные свойства игр, а также основные направления игровых жанров компьютерных игр.

Игра, подобно всем иным формам культуры, имеет определенные границы и рамки. Игровое начало так или иначе окрашивает творческую, а также и художественную, деятельность человека, стимулирует ее и сопровождает.

Игра — не искусственное изобретение человечества, а одна из естественных потребностей любого высокоразвитого организма. Игры появились задолго до появления человека, ещё у высших млекопитающих животных таких как: хищные, парнокопытные, непарнокопытные, грызуны, приматы. У более простых организмов вроде: моллюсков, червей, насекомых, рептилий, опыт из поколения в поколение передаётся в виде неосознанных инстинктов.

У высокоразвитых животных количество инстинктов гораздо меньше, основная часть информации от старшего поколения передаётся уже после рождения детеныша, в период его взросления, при этом информация передаётся в игровой форме. Играя, молодые животные изучают и совершенствуют элементы поведения взрослых особей, перенимают их стиль поведения, навыки и умения.

Поведение более простых животных жестко регламентируется инстинктами, они не играют, и следовательно — не поддаются дрессировке. В игре же высших животных присутствует множество случайных моментов: личные качества участников игры, недопонимания, ошибки, изменяющиеся природные условия, которые могут исказить передаваемую информацию, благодаря чему у очередного поколения могут появиться новые знания, что и повышает приспосабливаемость всего вида. Например, если зверь растёт в условиях дикой природы внутри стаи, то он, естественно, будет воспринимать людей как врагов или как добычу. Если же с самого рождения он растёт и играет, живя в цирковой клетке, то его отношение к людям будет совсем иным. Он будет жить не по правилам своего вида, а по тем правилам, которые будут транслировать ему люди, совершая определенные оценочные реакции на его действия, то есть процесс дрессировки.

Правила поведения эффективно усваиваются лишь в детстве. Во взрослом возрасте, когда восприимчивость к играм снижается, уже очень сложно что-то изменить в поведении особи.

То, что нас действительно отличает от животных — это не труд а цивилизованность — возможность создавать сложные многоуровневые социальные структуры, и культурность — передача накопленных непрактических знаний из поколения в поколение. Откуда появились эти свойства у людей? Для ответа на этот вопрос необходимо лучше рассмотреть устройство племен первобытных людей. Здесь будут затронуты лишь выводы из книги Хёйзинга «Человек играющий»:

Первобытные люди, как и обезьяны, имели возможность играть. Отличие в том, что люди преобразовали естественную игру молодых особей под свои нужды, видоизменив игру в ритуал, культ. До нашей эпохи дошли упоминания некоторых видов ритуалов: танцы вокруг костра, обряд инициации, празднество, жертвоприношение. Ритуальные игры стали той основой и тем связующим звеном, которое объединило стаю в более сложную структуру — родоплеменное общество.

Благодаря появлению ритуалов появились роли, которых не существовало в природе. Жрец — это ни рабочий, ни собиратель, ни охотник, ни вождь стаи. У других видов животных не встречаются такие роли. Тем не менее, это очень важная роль.

Жрец — создатель ритуалов, он их придумывает, следит за правильностью их выполнения, развивает и усложняет. Они сформировались из наиболее любознательных людей, которые в свободное время наблюдали за остальными участниками общества, созерцали природу, обдумывали увиденное. Все свои накопленные знания они пытались передать своим будущим поколениям и лучшим способом для этого стала игра.

Таким образом, игра, которая обучала юношей практическим навыкам, со временем начала обучать так же и совсем непрактичным вещам: знаниям, идеям. Вскоре ритуал распространился на всех участников общества, а не только на молодёжь. Первые идеи, подаваемые в шутливых формах в ходе ритуалов, на протяжении поколении накапливали в себе всё новый опыт. Потомки усваивали всю информацию, оставшуюся им от предков, а также добавляли что-то новое от себя.

Немного другое значение слово «игра» имеет в области искусства.

Игра — воспроизведение художественного произведения примером является играть роль в спектакле или играть музыку.

Игра — лишь один из этапов искусства.

Рассмотрим составляющие понятия искусства в целом, чтобы увидеть в ней какое значение имеет в нем игра.

1. Реальность — источник информации. Человек наблюдает за миром вокруг себя: за природой, животными, вещами, другими людьми. Он смотрит на то, что уже реально существует в жизни, других источников информации кроме самой природы нет. Всё увиденное накапливается в сознании человека.

2. Творчество — переработка информации. Собрав информацию, человек начинает манипулировать ею в сознании: комбинируя полученную информацию, создает что-то новое идеи объединяет, получая что-то улучшенное, дополняющее, или дробит информацию на части и свойства одного объекта накладывает на другой объект, меняя существующий. Участник этого процесса — автор, творец.

Полученный мысленный результат автор пытается воплотить в жизнь. Мысль можно преобразовать в любой вид информации, которую воспринимает человек: свет, звук, движение, формы. От выбранного вида подачи информации зависит вид искусства.

3. Игра, как предмет искусства — форма передачи информации.

Искусство делится на два вида: статичное, а именно неподвижные объекты такие как: скульптура, различная архитектура, инсталляция, арт объект, текст, и динамичное искусство: музыка, видео, танец, пьеса. Игроком в данных процессах является исполнитель: танцор, музыкант, певец, оператор. При этом, любое исполнение является авторским. Имеется ввиду что непосредственно автором искусства будет сам исполнитель.

4. Зрелище: шоу, представление — восприятие информации зрителем, увидевшим то или иное произведение. Подразумевается, что цель любого искусства, а также его автора — это быть услышанным, увиденным, прочитанным, чтобы донести свою идею до зрителя, и попытка выразить себя и оставить свой след в истории.

Когда предмет или игра показаны другому человеку, они становятся частью реальной жизни, и поэтому они в свою очередь могут стать источником вдохновения для этого другого человека. Здесь процесс искусства зацикливается. Произведение, созданное на основе другого произведения, наглядно показывает, механизм накопления культурного опыта в действии.

Рассмотрим компьютерные игры как этапы искусства. Роль автора исполняет разработчик игры, а все остальные роли делят между собой готовая компьютерная программа (видеоигра) и сам игрок. Из чего следует, что игрок: 1) и непосредственно играет;

2) и сам смотрит шоу со своим участием;

3) и за счет интерактивности имеет столько свободы, что может считаться соавтором того представления, что происходит на экране.

Дуэт «видеоигра + игрок» содержат в себе сразу все три уровня искусства: творчество, игра, зрелище.

Взглянем на видеоигры как на искусство, где видеоигры являются совокупностью действий, которые сами собой являются искусством.

Искусство видеоигр — это специализированная форма компьютерного искусства, в которой видеоигры используются в художественной среде. Искусство видеоигр часто включает использование исправленных или модифицированных видеоигр или перепрофилирование игр или игровых структур, однако оно опирается на более широкий спектр художественных приемов и результатов, чем художественная модификация, скульптура, присвоение — игровое вмешательство и производительность, выборка и т. д. Или путем создания художественных игр.

Из данного определения можно сделать вывод, что игра — это набор объектов компьютерного искусства, созданных под впечатлением существующих произведений искусства либо проработанная с нуля только опираясь на существующее искусство, как цифровое/компьютерное либо аналоговое, такое как живопись, скульптура, музыка.

Большинство компьютерных игр — это переработанные старые игры. Таким образом гейм-дизайнеры (создатели компьютерных игр), с помощью программного обеспечения и различных программ, на пример редактор уровней, что является программой, способной полностью изменить первоначальный вид игры до неузнаваемости и превратить совершенно в новый продукт. Данное занятие называется модификациями к игре.

Таким образом, выражение «Компьютерные игры — искусство» — это не просто заявление о том, что игры – это ещё один очередной вид искусства. Это практически знак равенства «Компьютерные игры = искусство». Всё то, что мы ранее называли видами искусства, входит в состав компьютерных игр: архитектура — это левелдизайн, скульптура — моделирование, художество — текстуры и спрайты, танец — анимация моделей, музыка — звуковое сопровождение, театр — скриптовые сценки, кино — видеовставки; все уровни искусства (творчество, игра, зрелище) присутствуют в любой самой простой компьютерной игре.

Видеоигры не могут заменить собой всю жизнь, их цель не отстранить человека от реального мира, но их возможности отлично могут утолить желание ощутить что-то новое: испытать ощущения; увидеть картины, каких в реальном мире просто не существует; погрязнуть в размышлении о вещах, которых ранее не задумывался; получить знания — всё то, что даёт нам искусство и его познание.

Список использованных источников

1. **https://gamesisart.ru/theory_game.html**
2. **https://lit.wikireading.ru/43698**
3. **https://ru.qaz.wiki/wiki/Game_studies**
4. **https://ru.qaz.wiki/wiki/Video_game_art**
5. **https://ru.qaz.wiki/wiki/Video_game_art#In-game_intervention_and_performance**
6. **https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B3%D1%80%D0%B0**

Научная фантастика в контексте современных тенденций цифрового искусства и дизайна

автор Н.О. Найденов, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководитель: к. иск., Е.А. Лаврентьева, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»

Каждый из рассказов в разной степени относится к жанру научной фантастики — одному из моих любимых жанров.

Рассказ Клиффорда Саймака «Сила воображения» повествует о далёком будущем, в котором люди покорили космос, установили связь со многими формами инопланетной жизни, а планета Земля и всё человечество в целом превратилось в главного поставщика литературных произведений для остальной разумной вселенной. Человеческая цивилизация из-за неожиданно огромного спроса инопланетянами на разного рода литературу, реорганизовалась в машину по производству книг.

И, в связи с тем, что стало необходимо производить много литературы за короткий срок, люди придумали машины, которые сами пишут за них тексты. Со временем машины совершенствовали, дорабатывали так, чтобы их слог нельзя было отличить от человеческого. Человек превратился из творца в механика, который обслуживает искусственного псевдотворца, а писать от руки или на печатной машинке самостоятельно стало порицаться обществом и считаться зазорным.

Проблематика в этом произведении достаточно интересная, есть очень много тем и вопросов, которые поднимает автор: процесс творчества, вдохновение, навязывание глупых взглядов обществу, стадное чувство, культура, разнообразие мировоззрений разных форм жизни, стремление к новому, выход из зоны комфорта и, самое главное — вопрос о способности машины воспроизводить опыт и эмоции человека.

Если рассматривать рассказ с точки зрения цифровых технологий, то в нем можно увидеть аналог идеи о нейросети. Хоть произведение и написано автором в середине XX века, когда еще только появлялись первые компьютеры, а о нейросетях и вовсе не предполагали, автор достаточно точно предсказал дальнейшее развитие технологий в этом направлении.

Сегодня же, даже не смотря на существование и использование нейросети во все больших сферах нашей жизни, многие продолжают спорить о будущем развитии этого изобретения — смогут ли нейросети заменить человека?

На данный момент точно известно, что нейросети помогают человеку в однообразной работе с числами, графиками, анализом и обработкой больших массивов данных, однако, если ссылаться на профессионалов IT сферы, развитие нейросети в сфере творчества и искусства сейчас очень далеко от идеала.

В рассказе Клиффорда Саймака «Пыльная зебра» описывается некая пространственная аномалия, представляющая собой пятно на столе, которое способно за мгновение перенести любой предмет в другое место, планету, солнечную систему или, по предположению главных героев, в другое измерение, что наиболее вероятно. С точки зрения цифровых технологий, в рассказе описывается аналог некоего телепортирующего средства, пока неизвестного науке.

При этом, аномалия в рассказе не только «забирает» предметы, но и возвращает на место пятна на столе абсолютно разные инопланетные гаджеты, как-бы «взамен». Описанная в рассказе аномалия — телепорт —является еще и средством бартера, обмена с потусторонней цивилизацией, что также наводит на мысли о современных средствах передачи информации, например, Skype, Discord и других подобных софтов. Но речь в рассказе идет о передаче материи без замены ее структуры и габаритов, а не графической информации. Таких технологий пока не изобрели, есть лишь попытки передавать объемные графические изображения, захватываемые с помощью четырёх специальных камер и транслируемые в реальном времени в VR очки собеседника с помощью преобразования изображений другого собеседника из четырех камер в единую объемную 3d модель, но это пока лишь верх человеческих возможностей, который несравним с фактической телепортацией.

Действие рассказа «Вельд» Рэя Бредбери также разворачивается в будущем, в доме, наполненном технологическими новшествами: панель управления электроникой в доме, голосовая активация дверей, света и кухни, своя "Алиса" и детская со сверхреалистичным кинотеатром, который способен читать мысли детей и воспроизводить все, что они пожелают. Многое из этих новшеств сегодня уже существуют, например, голосовая активация, голосовой помощник и панель управления умным домом, однако в рассказе упоминается кинотеатр в детской. Лазерные лучи, специальные передатчики запаха, специальный 3d- экран и даже чтение мыслей зрителя — действительно технология из области фантастики.

На сегодняшний день существует лишь слабый аналог идеи Рэя Бредберри — 5d кинотеатры, где помимо технологии VR для передачи объемного изображения используются также и тактильные ощущения — установки с перемещающимися креслами, аэрозоли для передачи запахов и разбрызгиватели воды.

Также можно сравнить описанные в рассказе технологии передачи 3d изображения в пространство посредством проекции с технологией проецирования изображений на рассеянный туман или дым. В медиа индустрии, а также на рынке шоу и представлений встречается много аналогов данной технологии, к примеру, в 2017 году BMW представило на выставке Экспо в Дубае 3D модель концепт-кара, которая проецировалась тремя специальными проекторами в объемную модель, которую можно было рассмотреть со всех сторон в реальную величину. Однако эту машину нельзя было потрогать и по сути, это лишь иллюзия. По-настоящему объемное изображение научились получать японцы из Digital Nature Group в 2018 году. Они использовали фентосекундные лазеры для получения хоть и очень маленьких (около 5х5 см) галограмм, но все же действительно объемных и которые действительно можно потрогать.

Семья землян, переселившаяся на Марс, описывается в произведении Рея Бредбери «Земляничное окошко». На Марсе им живется тяжело, ведь его только недавно начали колонизировать, он совсем не обжит, а их жилище представляет собой железную равнодушную капсулу, в которой неуютно жить. Жена главного героя очень скучает по Земле и по деревянному дому, который ассоциируется с уютом и комфортом. В их родном доме, на Земле, было окно, которое «окрашивало» вид из него в разные цвета и преобразовывало. Главные герои с особенной теплотой вспоминают вид из окна, который был окрашен в розово-земляничный цвет.

В конце концов муж решает устроить своей жене сюрприз и тратит почти все деньги на то, чтобы на Марс привезли хотя-бы крыльцо и стену, в которой находится то самое окно. И, посмотрев через него на бесплодные пустыни Марса, у молодой семьи-колонизаторов появляется надежда на то, что когда-нибудь на Марсе будет также прекрасно, как на родной Земле.

Читая этот рассказ я сразу же подумал о некой технологии «фильтра». По сути, окошко в данном рассказе является неким преобразователем, который меняет и немного улучшает и дополняет то, что через него видно. Очень похожая технология сейчас используется по всем мировым соцсетям, особенно в Instagram, это — фильтры на камеру или, другими словами, маски дополненной реальности. Скачав определенное приложение, и включив камеру, можно увидеть виртуальные объекты, которые «находятся» в реальном пространстве, но по факту они привязываются программой к геолокации или определенной картинке, при виде которой камера и приложение на смартфоне определяют эту картинку как «флажок», что-то вроде QR кода для перехода на сайт. Таким образом, почти как в данном рассказе, где окошко является фильтром, так и в современном мире — наши смартфоны являются «фильтром» или «мостом» который соединяет нас с виртуальной реальностью, существующей среди нашей.

Весьма нетривиальный рассказ В.В. Набокова «Посещение музея» посвящен истории про русского эмигранта, который решил отправиться на поиски таинственной картины, о которой ему рассказывал его приятель и которую попросил ему вернуть. Расположение картины — Парижский музей, куда и отправляется наш соотечественник. В музее главный герой с легкостью ее находит и пытается выкупить. Для этого он отправляется к начальнику и владельцу музея чтобы устроить деловую встречу. Встречаются они снова в музее и начинают торг. Главный герой замечает две необычные монеты, назначение которых ему узнать не удается, лишь мистицизм начинает окутывать его сознание. Хозяин музея просит проследовать за ним через длинные коридоры и огромные залы. С течением времени коридоры становятся все длиннее, а залы приобретают все более исполинские размеры. Главный герой замечает, что отстал от владельца музея и вовсе потерялся в нем. Чем дальше он идет вглубь помещений, тем меньше людей становится на его пути и, в конце концов, герой выходит из помещений музея, которые уже стали напоминать не выставочные павильоны, а скорее сны или чьи-то воспоминания, на зимнюю улицу Санкт-Петербурга. По сути, произошла плавная магическая и мистическая телепортация во времени. Сложно рассматривать само это явление с точки зрения цифровых технологий, но можно обратить внимание на то, что он оказался именно там, где и хотел подсознательно — в России. Возможно, это произошло из-за того, что он каким-то образом взаимодействовал с теми двумя таинственными монетами. Возможно, эти монеты являются артефактом, который переносит человека туда, где ему хочется быть, однако, найти каких-либо аналогов этому явлению в современных технологиях мне не удалось.

Если обратить внимание на то, как плавно преобразовывается пространство вокруг главного героя, то можно заметить, что акцент делается на размерах помещений, а также радикальной смене атмосферы, климата и температуры. В Парижском музее Помпиду, в котором я был в 2014 году, проходила выставка современного искусства. Ту выставку я могу сравнить с данным рассказом с точки зрения пространства — выставка начиналась в тесном помещении без углов (все углы были скругленными), а стены были расписаны черными и белыми полосами, следующее помещение бы-

ло больше и раскрашено брызгами ярких красок. Каждое следующее помещение было больше предыдущего и все менее агрессивное по отношению к зрителю, олицетворяя тем самым становление современного искусства: дерзкие и смелые экспрессивные эксперименты плавно переходят в выверенные современные дизайнерские решения.

По моему мнению, автор произведения таким образом хотел показать метафору стремления каждого из нас вернуться к спокойному истоку своего бытия и найти то, что отзывается у него в сердце.

Времена года в Москве. Документальная фотография как основа проекта

автор Цзинчжу Сюй, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., профессор, Т.В.Литвина, к. иск., профессор

Документальная фотография — ветвь фотоискусства, направление фотографии, художественная программа которого ориентирована на изображение достоверного. Центральная идея документальной фотографии — обращение к реальным событиям. В некоторых случаях документальная фотография формируется как обращение или призыв и подразумевает создание фотографического документа.

По мнению Сьюзен Зонтаг: документальная фотография — важный художественный прецедент, где профессионализм и многолетняя практика не гарантируют безусловного преимущества перед спонтанным и случайным. Отчасти потому, что важное значение в документалистике приобретает стечение обстоятельств, которое поддерживает несовершенное как изобразительный принцип [1].

Французский фотограф Анри Картье-Брессон, на мой взгляд, в его работах есть чувство истории, пронизывающее время, а его мощная композиция делает его работы полными драматического напряжения. Через его линзу усиливаются многие эмоции людей, такие как гнев, возбуждение,

комфорт, беспомощность, страх и так далее. И его «решающий момент» — хорошая интерпретация термина «моментальный снимок».

Это касается фотографирования решающих вещей с мощной визуальной композицией и за очень короткую долю секунды. Предпосылка «решающего момента» заключается в том, что фотографируемый человек или предмет не контролируется камерой, все происходит естественным образом.

Сьюзан Зонтаг упомянула в «О фотографии»: Фотография — это, по сути, акт невмешательства. Некоторые незабываемые и удивительные изображения современной фотожурналистики, такие как вьетнамский монах, тянущийся за канистрой с бензином, и Фотография бангладешского партизана, закалывающего своего сотрудника штыками, так ужасны, отчасти потому, что мы понимаем, что Факт в том, что когда у фотографа есть возможность выбирать между фотографией и жизнью, выбор фотографий действительно становится правдоподобным. Вмешательство не может быть записано, и запись не может вмешиваться [4, 5].

Но не должны слепо поклоняться решающему моменту, это не случайное фото, оно требует больших знаний и эмоционального накопления.

Как узнать, когда будет момент решающий?

Во-первых, иметь способность воспринимать красивые вещи. Без этой способности к восприятию трудно найти в жизни красивые вещи, например, обычные геометрические линии или очертания определенного здания, то, как они представлены в видоискателе? Или как меняется свет в течение дня, какие эффекты проявятся при съемке?

Во-вторых, должно испытать боль и счастье от жизни. Чтобы почувствовать добро и зло мира. Тогда бери свои эмоции, чтобы снимать и творить. Подобная работа может быть субъективной, но это действительно произведение искусства.

Есть много фотографов, которым нравится фотографировать город, в котором они живут. Например, китайский фотограф Фань Хе снял Гонконг, Китай. Он жил в эпоху больших перемен в Гонконге, его работы иногда тихие и лаконичные, а иногда демонстрируют социальное безобразие. Когда он снимал Гонконг, у него не было фиксированных или репрезентативных мест, и он хорошо умел использовать свет и тень. Когда смотришь только на одну фотографию, можно только подумать, что фотография прекрасна. Но когда посмотришь всю его коллекцию фотографий, тогда видишь Гонконг той эпохи.

Японский фотограф Дайдо Морияма сфотографировал Токио, Япония. Дайдо Морияма хорошо снимает повседневную жизнь людей через объектив, но «повседневное» в объективе — это не то, что мы понимаем

под едой, одеждой, жильем и транспортом, а в повседневной жизни люди каждый день сцены, но часто упускаются. На ранних этапах съемок Токио он часто использовал неуравновешенную композицию, которая, казалось, выражала панику и тревогу жителей Японии после войны, но со временем эти панические и нервные эмоции постепенно утихли, постепенно он также перестал использовать приемы несбалансированной композиции.

Он также сфотографировал множество уличных животных, женщин с изысканным макияжем и много плакатов на улицах Токио. Все его работы выражают футуристический и модный вид Токио.

А Москва — это город культуры и искусства.

В глазах нас, иностранцев, Москва не такая молодая и модная, как, например, Гонконг и Токио. Гонконг и Токио наполняют 20-летние молодые люди, они полны жизненных сил, они модно одеты и красивы, но при этом часто сбиты с толку. На улицах Москвы преобладают люди средних лет (40-летние). Москва спокойна, любит литературу и искусство, иногда немного меланхолична.

В Гонконге и Токио я часто нервничаю: в 8 или даже 7 часов утра на улицах и в метро становится людно. А в Москве обстановка меня часто успокаивает. Это характеристика Москвы.

Андре Руйе упомянул в «Фотография: Между документом и современным искусством»: Фотография всегда является одновременно наукой и искусством; и записью, и заявлением; и символом, и изображением; и ссылкой, и композицией; и реальностью и потенциалом; и функцией, и настроение» [6] .

Видно, что у фотографии есть документирующая и выразительная сторона, реальная и иллюзорная. Это показывает, что в современном искусстве можем использовать как возможность фиксации, записи, так и визуальную выразительность фотографии.

Список литературы:

1. Документальная фотография https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F

2. https://rosphoto.com/history/fan_ho-4361

3. https://fotogora.ru/daydo-moriyama-yaponskiy-dokumentalist/

4. Васильева Е. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15., 2014, вып. 3, с. 64–80.

5. Сьюзен Зонтаг. О фотографии // Издательство Шанхай переводного. 2018-4.

6. Руйе Андре. Фотография. Между документом и современным искусством // Издательство Zhejiang Photography. 2018-4.

7. Фан Хо. Гонконг вчера // Gingko Press. Серия 3, 2017.

8. Дайдо Мориями. Воспоминания собаки // Издательство Чунцинского университета. 2013-3.

9. Дайдо Мориями. Erotica // Издательство Асахи Симбун. 2007-6.

10. Руйе Андре. Фотография. Между документом и современным искусством. // Издательство Zhejiang Photography. 2018-4.

11. Чжу Гуанцянь. Беседы о прекрасном // Издательство Илинь. 2018-2.

12. Роберт Генри. Дух искусства // Издательство China Friendship Publishing Co. 2018-12.

Использование базовой дизайн-системы в постоянных экспозициях галерей и музеев

автор И.А. Вахромеев, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководитель: к. иск., Е.А. Лаврентьева, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»

Современные подходы к проектированию экспозиционного пространства используют сегодня все организаторы и кураторы выставок, что несомненно привлекает посетителей. Качественно спроектированная (с точки зрения организации пространства и сценария экспозиции) выставка будет несомненно широко освещаться в СМИ и социальных сетях. Но тем не менее, актуальными для посетителей остаются и постоянные экспозиции, так как именно они хранят настоящие исторические и культурные шедевры мира. Постоянные экспозиции также претерпевают изменения с точки зрения дизайна и архитектуры пространства (но данный момент неразрывно связан и с деятельностью искусствоведов, хранителей музейных собраний, меняющих время от времени формат экспозиций).

Постоянные галереи являются хранителями мировой и государственной истории, за счёт чего привлекают к себе большее внимание общественности. В общемировую практику входят тенденции по модернизации

информационного контента, но далеко не все отечественные музейные собрания следуют этому тренду. Современный и дружественный посетителю облик приобретают крупнейшие музеи культурных центров страны (Москвы, Петербурга, Екатеринбурга, Казани). Но, к сожалению, не все музейные институции стремятся стать удобными для посетителей в соответствии с новыми возможностями организации общественного пространства.

Можно выделить две главные проблемы постоянных экспозиций:

1. Навигация;
2. Анализ и считывание информации.

Данные проблемы фактически отражают структуру и характер информации, с которой сталкивается посетитель. Мы можем говорить о двух типах сообщений — о навигационных системах (айдентике музейно-выставочного пространства) и об информационном наполнении выставки или постоянной экспозиции (экспликациях и пояснительных текстах, этикетаже).

Первая проблема связана с тем, что зачастую постоянные экспозиции базируются в зданиях, которые не проектировались изначально как музейно-выставочные пространства. Этот момент имеет значение, так как грамотно спроектированное внутреннее пространство по мнению многих дизайнеров, занимающихся проблемами визуальной коммуникации (Эрик Шпикерман, Герт Дюмбар, Руди Баур, Отье Оксенаар) уже несет в себе направления движения людских потоков, которые остается лишь обозначить посредством навигации. Эрик Шпикерман так и называет себя — «архитектор информации» [1].

Московский музей современного искусства (ММоМА), главное здание которого занимает бывший особняк по адресу ул. Петровка, 25. Центральный выставочный зал «Манеж» — был построен в честь 5-летия победы в Отечественной войне 1812 года и использовался для строевой подготовки войск. Гостиный двор до 1990-х годов функционировал по своему прямому назначению — был местом оптовой торговли. Главное здание Музея Москвы по адресу Зубовский бульвар, дом 2, было построено, чтобы стать провиантским складом. Проектирование визуальных коммуникаций в рамках сложившихся архитектурных пространств, построенных по законам иного типа функционирования (склад, манеж, жилой особняк) имеет свои сложности, поскольку выстраивание линии движения посетителей, маркировка зон зачастую сталкивается с иной «механикой» среды, с иным ее устройством.

Однако, такие здания, как Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и Государственный Исторический музей, изначально построенные как музеи, также нуждаются в современном подходе к навигации.



Рис. 1. Навигационная система для нижегородского центра современного искусства «ГЦСИ Арсенал». Проектно-аналитическое агентство «ZOLOTO GROUP»

Необходимы решения, позволяющие без проблем пройти через все залы, минимизируя повторения маршрута или предоставить информацию о кратчайшем пути к заветному экспонату.

Для модернизации и реорганизации навигации музейно-выставочных пространств привлекают дизайн-студии, специализирующиеся на визуальных коммуникациях, построениях путей движения потоков людей, на системах ориентирования.

Например, московское проектно-аналитическое агентство «ZOLOTO GROUP» разработало навигационную систему для нижегородского центра современного искусства. «ГЦСИ Арсенал расположен в самом центре города, на территории Нижегородского кремля, в здании Арсенала, памятника архитектуры федерального значения, построенного в 1843 г., что накладывало ограничения на разработку и монтаж системы» [2] (Рис. 1).

Сообщения располагаются в железных рамках, в основе которых лежит модульная сетка. С помощью этого решения легко заменить только часть модуля.

Нидерландская студия «Mijksenaar» в 2016 году разработала навигацию для Восточного крыла здания Главного штаба в Петербурге, где расположена коллекция искусства второй половины XIX – начала XX в. В 2013 году завершилась его полная реконструкция, автором архитектурного проекта стала «Студия-44» (ее основатель и руководитель — Н. Явейн). Этот момент важен, поскольку студия Оттье Миксенаара работала, фактически, с современным архитектурным пространством, созданным специально для музейной коллекции. Фрагменты стен, детали конструкций перекрытий здания были оставлены для обозрения публики, закрыты стеклом и стали музейными экспонатами. Перед нами распространенная в культуре постмодерна тенденция по освоению исторического материала современными проектными средствами, использование деталей прошлого как цитат, которые обрамляются современностью. Поэтому навигация должна была стать не просто системой ориентирования, но элементом пространственной сре-



Рис. 2. Навигация в виде проекций для Восточного крыла здания Главного штаба в Петербурге. Нидерландская студия «Mijksenaar», 2016

ды, фрагментом архитектурного решения.

Бюро Оттье Миксенаара предложило использовать метод проецирования информации на плоскость стены. Для замены данных или их дополнения требуется лишь загрузить новое изображение. (Рис. 2).

Для дизайн-завода «Флакон» Студия Артемия Лебедева разработала уличную навигацию. Студия Артемия Лебедева разместила на стенах схемы, сделанные в виде контура самого здания. «Сразу видно, как удобнее обогнуть строение» [3]. (Рис. 3).



Рис. 3. Уличная навигация для дизайн-завода «Флакон». Студия Артемия Лебедева

У всех входов они расположили таблички с полным адресом дома и номером входа, чтобы посетители не перепутали вход в строение 12 со входом в строение 26.

Дизайн-бюро Артёма Горбунова в 2008 году разработало навигацию для здания МГИМО. Когда студенты приближаются к объектам, которые указаны на табличках, размеры названий увеличиваются. Чем дальше студент от аудитории или столовой, тем мельче эта надпись будет сделана. (Рис. 4).

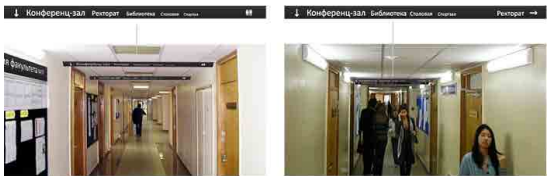


Рис. 4. Навигация для здания МГИМО. Дизайн-бюро Артёма Горбунова, 2008

Ещё одним интересным предложением Дизайн-бюро Артёма Горбунова, было кодировать цветом зоны гардероба и номерки, чтобы издалека посетители могли видеть, куда им нужно подойти за своими вещами. «В длинных гардеробах театров, стадионов и учебных заведений номерки порой бывают четырёхзначными, а на секциях указаны диапазоны. Искать эти таблички и сопоставлять номер с диапазоном не очень удобно. Вместо этого хочется сразу идти в нужную зону. Для этого вдоль гардероба наносится градиент, а бирки красятся в цвета своей зоны» [4].



Рис. 5. Система размещения названий на выставке ТАСС «Главные кадры», Манеж. Чтобы узнать название, автора и контекст фотографии нужно было сначала сопоставить её расположение в композиции с её расположением на схеме посередине чёрной полоски. После этого нужно было взять номер со схемы и найти его в ряду подписей и прочитать

Таким образом, грамотно выстроенная система навигации, «система поиска пути», если переводить в точности англоязычное определение этого специфического направления в профессии дизайнера-графика, является залогом популярности музейно-выставочного пространства, критерием отношения музея как как культурной институции к своим посетителям. Система навигации — фактически является одним из элементов айдентики музея, его «графическим лицом», «интерфейсом», позволяющим зрителю быстро находить нужные зоны, прокладывать путь, воспринимать экспозицию согласно сценарию, разработанному кураторами.

Второй главной проблемой, связанной с созданием качественных информационных систем в музейно-выставочных пространствах, я называю анализ и считывание текстов, имеющих отношение к теме и содержанию экспозиции. Так называемая «информация первого порядка», которая потребуется посетителю, это название произведения, автор (если это не моно-экспозиция) и год создания. И именно эта информация чаще всего оказывается не читаемой, расположенной в труднодоступном месте, требующая разглядывания вблизи.

Фактически, она является частью экспоната, тем, через что мы усваиваем контекст предмета [5].

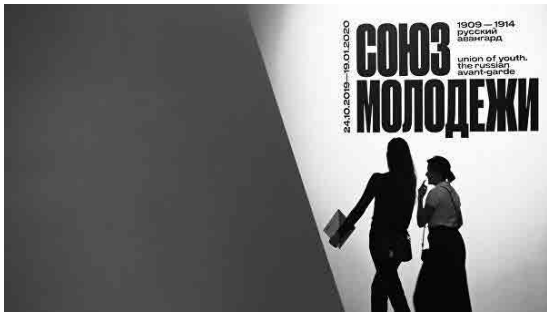


Рис. 6. Дизайн-проект выставки, посвящённой русскому авангарду 1909–1914 годов. Студия «ARBEITSKOLLEKTIV»

В Третьяковской галерее не дублируют названия полотен большим шрифтом на стене. Чтобы прочитать автора и название, необходимо подойти вплотную к шильдику, расположенному на раме.

На выставке в Манеже ТАСС «Главные кадры», чтобы узнать название, автора и контекст фотографии нужно было сначала сопоставить её расположение в композиции с её расположением на схеме посередине чёрной полоски. После этого нужно было взять номер со схемы и найти его в ряду подписей и прочитать. (Рис. 5).

Студия «ARBEITSKOLLEKTIV» в лице Дмитрия Криворучко и Марии Насимовой создала дизайн-проект выставки, посвящённой русскому авангарду 1909–1914 годов (выставка проходила в Еврейском музее и Центре толерантности в 2020 г.).

В шрифтовом наполнении выставки они использовали буквы из плёнки ORACAL (стандартный технологический ход для работы с типографикой в экспозиционном пространстве). Брутальная типографика — узкий гротеск — становится «голосом места», простым и лаконичным средством для создания как уникального пространства выставки, так и для проведения диалога со зрителем. (Рис. 6).

Навигация в музейно-выставочном пространстве — это еще и вопрос имиджа культурной институции, ее «лица». Это графический код, благодаря которому музей идентифицируется публикой в городском пространстве, в печатных СМИ и Интернете.

Основываясь на приведенных выше примерах и собственном опыте зрителя (посетителя музейно-выставочных пространств) я предлагаю три предложения по улучшению текущего состояния постоянных экспозиций:

1. Проводить социологические опросы и организовать мониторинг ситуации, касающейся публичного музейного пространства. Опираясь на отзывы посетителей, сформировать приоритеты, ключевые позиции в области работы над информационным контекстом экспозиционного пространства.

2. Использовать модульные системы в навигации. Их легко заменить и не потребуется присутствие подрядчика для того, чтобы переделать информационные панели.

3. Использовать проекции и технологии распознавания объектов. С помощью них мы не будем привязаны к физическим способам донесения информации. Проекцию легко заменить, создав новый электронный файл, а с помощью распознавания камерой телефона экспоната, посетители прочтут всю необходимую им информацию на экране своего телефона.

Примечания:

1. **Эрик Шпикерман. О шрифте. М., Паратайп, 2005.**
2. **ZOLOTO GROUP. О проекте Нижегородский арсенал. https://zolotogroup.ru/projects/nizhegorodskii-arsenal**
3. **Студия Артемия Лебедева. О навигации дизайн-завода «Флакон». https://www.artlebedev.ru/flacon/navigation/**
4. **Дизайн-бюро Артёма Горбунова. О навигация в гардеробе. https://bureau.ru/projects/gradirobe/**
5. **Небольшой формат может быть оправдан экономически. Каждый раз печать названия экспонатов крупного размера может сказаться на бюджете выставки. Но для постоянной экспозиции есть возможность сделать качественный этикетаж на 10–30 лет вперёд.**

Список литературы

1. **Дизайн-студия ZOLOTO GROUP. Навигация в музее ГЦСИ Арсенал https://zolotogroup.ru/projects/nizhegorodskii-arsenal**
2. **Mijksenaar. Hermitage – General Staff Building https://www.mijksenaar.com/project/hermitage-xxi-century-foundation/ http://www.bmk.spb.ru/products/list.php?gid=926**
3. **Студия Артемия Лебедева. Навигация дизайн-завода «Флакон» https://www.artlebedev.ru/flacon/navigation/**
4. **Дизайн-бюро Артёма Горбунова. Навигация по зданию МГИМО https://bureau.ru/projects/mgimo/**
5. **Дизайн-бюро Артёма Горбунова. Навигация в гардеробе https://bureau.ru/projects/gradirobe/**
6. **Студия ARBEITSKOLLEKTIV. Русский авангард 1909 — 1914 годов http://arbeitskollektiv.ru/youth-magazine/**

Проект семейного уличного фестиваля Света в Лужниках. От поиска метафор до реализации

автор А.Н. Тимофеева, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководители: д. иск., профессор А.Н. Лаврентьев, к. иск., профессор Т.А. Монина, зав. кафедрой «Промышленный дизайн», к. иск., Е.А. Лаврентьева, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»

Сформировать представление о том, что такое дизайн света непросто, так как понимание подобных сочетаний у всех абсолютно индивидуально. Опираясь на ассоциативный ряд, я определила для себя дизайн света, как симбиоз красоты и яркости, удобства и освещения, практичности и тепла, творчества и красок.

Дизайн света — это игра и умелая подача света руками мастера в различных областях. От разработки светильника и грамотного выставления света на сцене до невероятных мультимедийных шоу, где сочетаются инновационные технологии и свет.

Функции света тоже варьируются в широком диапазоне в зависимости от задачи. Если речь идёт о светильниках, то в таком случае, это не только рассеивание и направление света для освещения зданий, их внутренних помещений, прилегающих к зданиям территорий, улиц, но и предмет интерьерного решения. Когда же речь идёт о шоу, то здесь ярко выражена развлекательная функция света, его способность концентрировать внимание на деталях.

Разобравшись с представлениями о дизайне света, о свете в целом, проанализировав разнообразные печатные и визуальные материалы, предстоит создать проект, несущий в себе определённый композиционный смысл, являющийся интересным и актуальным на сегодняшний день.

Понятие света. Идейное содержание проекта

Свет — это то, без чего человек не может представить себе жизнь. Причём, как бы не трактовалось значение света с научной или философской точки зрения, это так или иначе та часть некой материи или духовности, без которой обойтись в нашем мире никак нельзя. Свет — это

олицетворение яркости, тепла и душевной гармонии. И цитаты из художественной и научной литературы — яркое тому подтверждение:

«И всюду звук, и всюду свет,
И всем мирам одно начало,
И ничего в природе нет,
Что бы любовью не дышало» [1];

«… у меня открылись глаза, вспыхнул яркий свет и…я понял, что человек должен жить…ради счастья…» [2];

«То, что называют светом, само по себе прозрачно, но все предметы, попадая в его лучи, становятся непрозрачными» [3];

«Люди подобны витражным окнам. Они сверкают и сияют, когда светит солнце, но когда становится темно, их истинная красота открывается лишь благодаря свету, идущему изнутри» [4];

Солнце — одна из звёзд нашей Галактики и единственная самая яркая звезда Солнечной системы, а луна- второй по яркости объект на небосводе (понятие в Астрофизике);

«В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: «Да будет свет». И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы…» (Бытие Моисея);

Огонь - это начало и основа духа, это то, что поможет преобразовать внутреннюю духовную природу личности (Понятие огня в психологии).

На основе приведённых цитат было сформулировано идейное содержание проекта, которое заключается в том, что свет и все его проявления вызывают у человека спектр эмоций и, как следствие, привносят в его жизнь яркие краски и воспоминания, от чего становится светло на душе.

Для того чтобы определиться со спецификой проекта, потребовалось обращение к материалам в архитектуре, живописи, кинематографе и фотографии. Это помогло вывести из визуального материала форму и характер будущей программы.

Подбирая образы, глаз невольно «падает» на произведения и композиции, которые связаны между собой единым замыслом, какой-то историей. Переходя от жанра к жанру, собирается копилка из визуального ряда, которая, уже при имеющемся текстовом материале, подкреплённая подборкой живописи и фотографии, наполняется уже какими-то конкретными архитектурными композициями и подборкой из кинематографии. И каждая новая подборка всё больше сужает круг тем, которые она олицетворяет. В конечном итоге вырисовывается единая концептуальная картина, демонстрирующая задумку, появившуюся в голове, определяющая специфику мероприятия.



Рис. 1. Макет проекции семейных фото на крыше стадиона

В подборку живописи вошли такие картины, как: В.В. Пукирев — Неравный брак (1862), Н. Пимоненко — Святочное гадание, К. Брюллов — Последний день помпеи(1833), Алексей Корзухин — Возвращение из города, К. Маковский — Дети, бегущие от грозы (1872) и картины современного художника Антона Горцевича, которые полны радости, любви к жизни, к окружающим, к себе. Помимо того, что перечисленные картины объединены световым акцентом на события, личности, эмоции, во всей этой цепи улавливается некое объединение людей, их сплочённость, взаимовыручка, их отношение друг другу.

Опираясь на подборку живописи, среди подборок фотографий невольно обращаешь внимание на фото людей и их эмоции. В связи с этим в подборку попали работы: французского фотографа Вилли Рони, который улавливал моменты выражения тёплых, позитивных эмоций; свадебных фотографов Анны Атоян и Егора Желова, которые через фотографию передают потрясающие эмоции чего-то нежного, сокровенного, эмоции чудесного таинства; великолепные снимки француза Робера Дуано, который сам говорил о своих работах: «Фотографируя, я не оставляю упорных попыток остановить убегающее время. Наверное, это безумие»; и фотокарточки Эдуарда Бубы.

Закончив поиски и проанализировав материал среди фотографий, в голове утвердилась концепция чего-то тёплого, уютного, домашнего, семейного. Оставалось понять — чего?

С жанром мероприятия мне помогла определиться подборка среди работ архитектуры и кинематографии. Окончательно сузив круг до темы семьи и домашнего уюта, я целенаправленно искала подборки, которые бы отсылали нас к теме духовности, любви, тепла, сказочности и положительных эмоций. В конечном итоге в списке подборок архитектуры и кинематографа оказались: работы японского архитектора Тадао Андо, в которых свет является своего рода скульптором пространства и взывает нас к духовности; витражи в соборе Святого Вита, Вацлава и Войтеха (готический католический собор в Праге), производящие неизгладимое впечатление, завораживающие, сказочные; свет в окнах домов — тоже свет в архитектуре, свет родного дома. Свет, к которому мы стремимся, где тепло, где нас всегда ждут, где проходит, «кипит» вся наша жизнь; также в подборку архитектуры попали всевозможные световые архитектурные инсталляции, и работы в стиле Дейла Чихули, как отсылка к вызову ярких, положительных эмоций у человека. Список подборок кинематографии, основанный на личных воспоминаниях и восприятии, наполнили кадры из фильмов: «Список Шиндлера» (1993), «Судьба человека» (1959), «Девчата» (1961), «Весна на заречной улице» (1956). Всё это об эмоциях, о чувствах, о любви.

А вызов эмоций, возможность совместного взаимодействия, яркого проведения досуга — это красочный фестиваль!

Окончательно просмотрев и ещё раз проанализировав все свои подборки, было принято решение о сценарной и визуальной разработке семейного уличного фестиваля Света.

Это решение подкрепилось подборкой альтернативных источников света, куда вошли всевозможные яркие гирлянды, светодиодные лампочки, лампада, свечи и керосиновая лампа, фотовспышка.

Выбор площадки для проведения мероприятия. Задачи фестиваля и целевая аудитория

После принятия решения о сценарной и визуальной разработке семейного уличного фестиваля Света, встал вопрос о выборе площадки. Так как проведение уличного фестиваля требует определённого размаха, был проведён анализ площадок в Москве, подходивших по следующим критериям: отдельная фестивальная площадка, большая территория, транспортная доступность, но удалённость от дороги, возможность использовать объекты архитектуры как поверхность для мультимедиа проекций и доступность для аренды в течении нескольких дней. Суммировав все критерии, выбор пал на Лужники. Помимо того, что они идеально подходят по заданным требованиям, комплекс

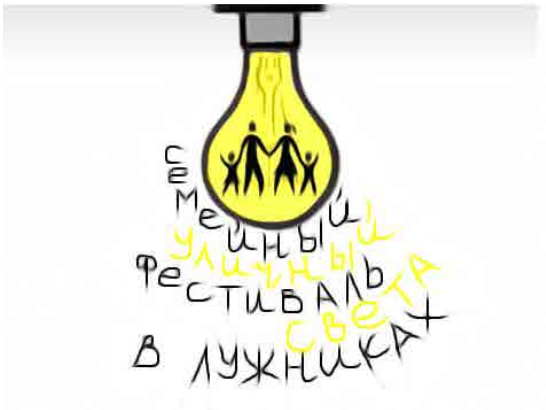


Рис.2. Графический набросок эмблемы фестиваля

Лужники является одним из самых привлекательных и любимых мест горожан и гостей столицы, с красивейшими прилегающими территориями и набережной, а недавно отреставрированная Большая спортивная арена и установленная канатная дорога, придают выбранному месту ещё больший «шарм».

Семейный уличный фестиваль Света в Лужниках направлен на возрождение культа семьи, налаживание семейных отношений, вызов интереса и популяризацию уличных фестивалей в век информатизации. А также на прекрасное времяпрепровождение досуга с целью получения ярких, положительных эмоций. Фестиваль с подобными задачами рассчитан на аудиторию 0+.

Стратегия мероприятия и механизм его функционирования

Стратегия мероприятия и его общий план подразумевают наличие павильонов и площадок с заданиями, квеста по территории Лужников, конкурса в рамках фестиваля и вечернего мультимедийного шоу. На территориях, задействованных в фестивале, будут находиться волонтёры, которые будут контролировать процесс прохождения заданий, голосование, раздавать реквизит. Также подразумевается наличие информационных стоек с раздаточным материалом на входных группах, туалетных комнат, наличие медицинских постов и точек питания. Стоит отметить, что фестиваль Света в Лужниках будет иметь свой сайт, на котором можно будет подробно изучить информацию о фестивале, узнать о датах проведения, ознакомиться с заданиями, просмотреть фотогалерею и видео, зарегистрировать свою семью на конкурс, а также узнать все подробности об участии в нём, загрузить фотографии и пожелания для вечернего мультимедийного шоу.

На фестивальной площадке будут располагаться следующие точки с заданиями:

1. Входная группа с огромными световыми гирляндами. Они предназначены для того, что приходящие смогли вешать на неё, с помощью специальных прищепок, свои семейные фотографии, фотокарточки с родными и близкими, фото тёплых воспоминаний. Все посетители фестиваля могут принести с собой фотографии и вывесить на общей световой гирлянде. Получится своеобразное фотопанно семейных воспоминаний.

2. Недалеко от входных групп будут располагаться фотозоны с профессиональными фотографами и простые фото-будки. Это сделано для того, чтобы те посетители, кто не принёс с собой фотографии, могли сделать их на месте и моментально вывесить на световую гирлянду.

3. По бокам с обеих сторон будут располагаться «скамьи примирения», украшенные фонарями с двух сторон, зажигающимися по вечерам. Эта локация станет украшением фестиваля и придаст ему особой романтики.

4. Близко к центральной части фестивальной площадки будет располагаться большой павильон. Внутри него будет «Тёмный лабиринт». Это тёмный зеркальный лабиринт, который необходимо пройти сообща, в процессе прохождения в полной темноте находить какие-либо предметы, которые на выходе необходимо будет сдать. Для того чтобы пройти «тёмный лабиринт», на входе будут выдаваться карманные яркие фонарики. Стоит отметить, что никаких пугающих факторов в этой локации нет. Она направлена на внимательность, на сплочение коллектива и носит развлекательный характер.

5. В центральной части фестивальной площади будут располагаться зоны с «активностями» пяти видов: семейные викторины, викторины типа «Что? Где? Когда?», семейные старты, мастер-классы по изготовлению китайских фонариков и мастер-классы по витражу.

6. Одна из точек на фестивальной площади — пазлы огромного размера. Они будут изготовлены из пенопласта или поролона, для того, чтобы их легко можно было перемещать в пространстве и соединять между собой. Собрать их можно только сообща, поэтому участие в сборе пазла необходимо принимать всем, для того чтобы добиться результата и собрать единую картинку.

7. Немалую часть площади займут стенды с работами участников конкурса в рамках фестиваля. Все желающие смогут полюбоваться выполненными работами, оценить их и проголосовать за понравившуюся экспозицию, бросив бюллетень с голосом в урну. За процессом голосования будут следить волонтёры, чтобы не допустить накладок (один человек может проголосовать только один раз).

8. Одна из самых интересных частей фестиваля Света — квест. В него входит выполнение заданий на фестивальной площади, а также, охват бо̀льшей части Лужников и прилегающих к нему территорий. При входе на фестиваль на информационных стойках можно будет взять карту квеста, и помимо прохождения точек на фестивальной площади, необходимо по карте найти все отмеченные локации, памятники и тому подобное на территории Лужников. Отметку о нахождении будут ставить волонтёры, закреплённые на местах. Подобные задания придадут уличному фестивалю особой динамики, а также позволят его участникам поближе познакомиться с Лужниками и его богатой историей.

Абсолютно каждый желающий сможет стать участником конкурса, для этого необходимо заранее зарегистрировать свою семейную команду на сайте фестиваля, придумать и сделать некую инсталляцию, композицию, связанную с домашним очагом, уютом, теплом родного дома, центральным экспонатом композиции должен стать альтернативный источник света.

Отличие конкурсантов от простых посетителей — это обязательное создание композиции с альтернативным источником света, обязательное прохождение всех заданий в рамках квеста. По итогам прохождения локаций и голосования за лучшую композицию будет выбран победитель, который получит главный приз. Все остальные конкурсанты получат утешительные призы и дипломы участников семейного фестиваля. Простые посетители также могут выполнять все задания на фестивальной площади, проходить квест. Но они не могут создавать композиции, только принимать участие в голосовании за звание лучшей инсталляции. А также простые посетители не будут участвовать в розыгрыше призов. Ведь главный приз для них — это яркие эмоции от участия в фестивале!

Мультимедийное наполнение фестиваля. Печатная, рекламная и иная продукция в рамках его проведения.

При проведении семейного уличного фестиваля Света в Лужниках хочется по-максимуму задействовать не только территорию Лужников, но и все его возможности. Речь идёт о недавно отреставрированной Большой Спортивной Арене, на которой установили мультимедийную систему проекции изображений на куполе. Причём проекции на куполе настолько яркие, что их видно из многих точек города.

По задумке, на сайте фестиваля можно будет заранее отправлять семейные фотографии, просто полюбившиеся фотокарточки с близкими, пожелания или поздравления родным, признания в любви, и даже предложение руки и сердца для любимой. Всё это будет транслироваться на куполе Большой спортивной Арены, как каждодневное вечернее мультимедийное шоу, которое надолго останется в сердцах москвичей и гостей столицы.

Также фотографии, сделанные в фото-будках во время фестиваля, тоже будут транслироваться на куполе.

Что касается печатной и рекламной продукции фестиваля, то в неё будут входить карты фестиваля и карты квеста, а также афиши фестиваля, которые будут распространяться по городу, как можно в наибольшем количестве.

В том числе, на фестивале можно будет приобрести сувенирную продукцию с символикой. Скорее всего, это могут быть небольшие мягкие игрушки, канцелярия, холщёвые сумочки и тому подобное.

В заключении стоит отметить, то актуальность выбранной темы имеет особую ценность, за счёт того, что в век информатизации и перехода на дистанционные технологии, люди всё больше времени проводят за экранами мониторов и мобильных средств связи, сидя дома или в офисе. Существует нехватка мероприятий, которые позволят провести досуг на свежем воздухе в кругу родных и близких людей. Подобный фестиваль легко впишется в контекст времени, так как большую часть населения составляет активная молодёжь и дети, которым зачастую некуда выплеснуть энергию, а активное участие в семейном уличном фестивале Света в Лужниках сможет решить эту проблему.

Список литературы:

1. **А.К. Толстой. Меня, во мраке и пыли. / Источник: А.К. Толстой. Сочинения: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1981.**
2. **Джек Лондон. Тропой ложных солнц. / Джек Лондон; пер. с анг. Д. Горбов. — Джек Лондон, рассказ, 1905.**
3. **Кобо Абэ. Человек-ящик. / Кобо Абэ; пер. с яп. Владимир Гривнин. — Лениздат-классика, Лениздат, роман, 2013.**
4. **Элизабет Кюблер-Росс. Цитата. [Электронный ресурс]: URL: https://ru.citaty.net/tsitaty/ (дата обращения: 10.11.2020).**
5. **Лужники. [Электронный ресурс]: URL: https://www.luzhniki.ru/ (дата обращения: 11.11.2020).**
6. **Шимко В.Т. Основы дизайна и средового проектирования. Уч. пособ. — М.: Архитектура-С, 2007. — 160 с.: ил.**
7. **Бахрах Эстанислао Гибкий ум. Как видеть вещи иначе и думать нестандартно / Эстанислао Бахрах; пер. с исп. Е. Куприяновой; [науч. ред. К. Пахорукова]. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. — 240 с.**
8. **Марина Москвина Учись видеть. Уроки творческих взлётов/ Марина Москвина. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. — 360 с.**

Реставрация Домов-коммун архитектора Моисея Гинзбурга

автор М.М. Курнева, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководитель: к. иск., Е.А. Лаврентьева, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»

Главной темой исследования своего научно-исследовательского проекта я вижу исследование о ходе реставрационных работ в домах-коммунах (и дома Наркомфина, находящегося в Москве в частности)

Не так давно в Москве после трёхлетней реставрации открыли здание Наркомфина, переделав его из ветхой коммуналки в люксовые апартаменты. Проектом, как известно, руководил внук архитектора Моисея Гинзбурга, Алексей Гинзбург. Но мало кто знает, что в нашей стране есть ещё несколько «Домов-коммун Гинзбурга» и все они в пугающем, аварийном состоянии — находятся на грани разрушения.

Один из таких домов под названием «РАБОЧИЙ» находится в Поволжье, в г. Саратов. Будучи уроженкой этого славного города на Волге (и большой поклонницей архитектуры времён авангарда) я не могла остаться равнодушной к разрушающемуся памятнику конструктивизма. Дом находится прямо на берегу Волги и имеет абсолютно уникальную планировку: с одной стороны здания 5 этажей (а оказавшись внутри выясняется, что этажей всего три), с другой этажей восемь — чертежи в приложении. В середине общий коридор, который обслуживает два этажа. Над и под коридором расположены жилые ячейки F-типа (без кухни, предназначенные только для ночёвки). Дом сейчас имеет самую высокую степень пожароопасности, но там продолжают жить люди.

В своей НИР я предлагаю сравнить все дома-коммуны которые были построены в нашей стране, а таких было всего ШЕСТЬ, но только несколько из них дожили до сегодняшнего дня (начать следует с исследования самой идеи проекта и ответов на такие вопросы, как: что, зачем, почему, откуда). Такое понятие как ДОМ-коммуна само по себе очень яркое, ведь эти дома стали воплощением идеи пролетариата. Так же через рассмотрение кейса с проектом реставрации Московского дома-коммуны есть надежда привлечь внимание к Саратовскому — ведь они сами по себе очень похожи, так как у них один архитектор.

Интерес для исследования представляет ещё и дом-коммуна в Екатеринбурге — столице конструктивизма. Недавно даже выпустили передачу про местный дом Уралоблсовнархоза, который даже не дом, а целый комплекс домов, тоже крайне нуждающийся в реставрации. К ним даже приезжал Алексей Гинзбург лично, осматривал объект и состояние, давал интервью. К этому комплексу в Екатеринбурге приковано внимание местных жителей. Интересно, что один из корпусов представляет точную копию московского. Сейчас там живут редкие жильцы, располагаются мастерские уральских художников, а так же открылся музей конструктивизма.

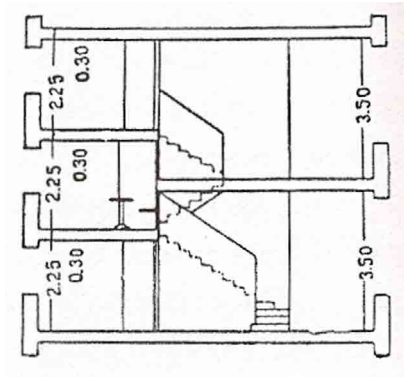
В ходе работы предполагаю взять интервью у людей, которые так или иначе с этим домом связаны (например, в Саратове многие пускают в гости, так как они осознают, что живут в абсолютно уникальной постройке) а так же поговорить с реставраторами, которые занимались домом Гинзбурга в Москве. Результатом может стать грандиозная выставка с исследованием

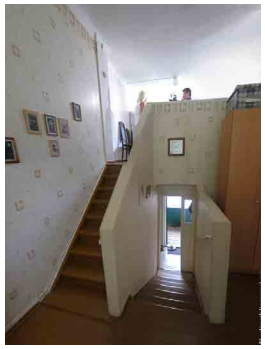
и сопоставлением домов с интервью, видеорядом, исторической справкой, фотокарточками. Так же в эту выставку можно включить описание процесса реставрации: что починили, построили, как было до и стало после.

Можно предложить концепцию музея, который планировался открыться в доме Наркомфина — представить выставочное пространство, а так же экспонаты.

ПРИЛОЖЕНИЕ

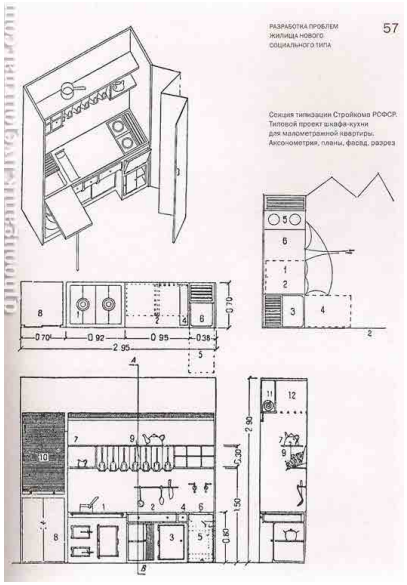
Город Саратов









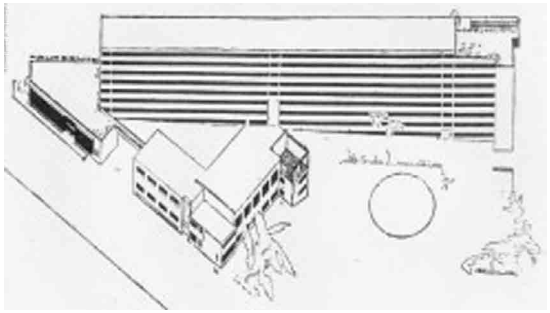












Проект предполагал строительство трёх корпусов, но было построено всего два.





г. Москва













г. Екатеринбург











Осмысленный свет. Концепция проекта выставочной презентации

Девиз: «Свет как скульптор»

автор Д. В. Раншакова, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководители: д. иск., профессор А.Н. Лаврентьев, к. иск., профессор Т.А. Монина, зав. кафедрой «Промышленный дизайн», к. иск., Е.А. Лаврентьева, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»

Введение. Идейно-философское содержание проекта

Исторически в нашей культуре свет играет сакральную роль. Свет всегда был не только природным явлением, а представлял собой нечто большее. «Свет мой» — так обращались к близкому и дорогому человеку, говоря «свет» так же могли подразумевать весь мир: «И не знает никто во всем свете, каково мне теперь, да и не может знать…».

Достоевский Ф. М., Братья Карамазовы, 1880.

Светом так же называли общество: «Высший свет бранят всегда, чтобы противопоставить его тому свету, где живут купцы, попы, мещане и мужики, разные там Сидоры и Никиты».

Чехов А. П., Рассказ неизвестного человека, 1893.

Свет в первую очередь ассоциируется с возможностью воспринимать мир, который под его воздействием обретает объем и форму. В мировосприятии свет ассоциируется с самопознанием и самоощущением. Свет всегда был символом мудрости, вечности, бессмертия, откровения, интеллекта, и радости самой жизни. В размышлениях и анализе того, что нас окружает, того, что вокруг нас создает свет, в жизни человека появляется осознанность, понимание ее процессов.

Рене Декарт, изучающий сознание с научной точки зрения, сформулировал знаменитую формулу «мыслю, следовательно, существую». И под мышлением он понимал все, что человек совершает осознанно — через самонаблюдение. Отсюда можно сделать нехитрый вывод: человек существует, т.е. живет только тогда, когда осознает себя и все происходящее вокруг.

Погружение посетителя, про помощи работы со светом, в состояние осознанности, концентрирование его внимания на окружающем его мире, поиск ответов, гипотез и анализ собственных ощущений — основная задача и стратегия организации всего выставочного пространства.

Свет. Научное представление

Кажется, что нет ничего более привычного и знакомого чем свет, но в то же время, простой вопрос, что такое свет и как он устроен большинство может поставить в тупик. Это не удивительно. Вопросом его происхождение и свойств озадачивались лучшие умы человечества на протяжении многих веков. Общепринятое, на данный момент, описание его природы, как электромагнитного излучения, воспринимаемого человеческим глазом, мало помогает в постижении его сути.

Природа света двойственна, одновременно свет является и волной, и частицей. Как ни странно, этот парадокс не смущает ученых, в какой-то мере это сделало свет полезным вдвойне. Изучая свет, человечество изучает мир. Световые волны пронизывают как пространство, так и время. Практически все, что нам известно о вселенной, мы знаем благодаря свойствам света.

Помимо дуализма свет так же обладает, достаточно интересным свойством: он оказывает физическое давление на объекты на своём пути. Давление света равно мощности светового пучка, поделённого на скорость света. Это свойство света легло в основу концепции проекта. Таким образом, мы можем сравнить свет со скульптором, который так же путем давления на пластическую массу создает объем. Свет подобен творцу, скульптору, под воздействием которого, мы ощущаем мироздание.

Площадка для размещения объекта. Примеры аналогов

В процессе выбора площадки для проведения экспозиции сформировалось понимание необходимости «вырвать» человека из привычной для него городской среды, и погрузить его в пространство, где возможно замедлиться, отстроиться от ежедневных рутинных задач и проблем, лучше почувствовать себя и свое состояние.

Арт-парк «Никола-Ленивец», расположенный в живописном природном окружении, таким образом, стал оптимальным местом для размещения Арт-объекта «ОСМЫСЕНЫЙ СВЕТ». Расположить арт-объект планируется, на пересечение всех трех основных маршрутов, в непосредственной близости от «Стены сарая», это позволит посетителям легко его найти.

Примерами для иллюстрации идеи и формата мероприятия могут послужить практически все объекты Никола – Ленивца, а так же перфомансы, которые проходят в рамках фестиваля «Архстояние».

Так же примером и аналогом для инсталляций в рамках временной экспозиции послужило творчество Художников Джеймс Тарелла, Роберт

Ирвина, Дуглас Уилера и других участников движения «Свет и Пространство Калифорнии» (California's Light and Space Movement, 1966 г.), которое экспериментировало со светом и восприятием.

Механизмы функционирования. Аудитория

Размещение Арт-объекта «ОСМЫСЛЕННЫЙ СВЕТ» в Никола-Ленивце планируется на постоянной основе, с формированием временной экспозиции внутри арт-объекта во время проведения ленд-арта фестиваля «Архстояние». Такое расположение автоматически делает всех посетителей арт-парка как во время фестивали, так и ежедневно, в течение года, целевой аудиторией объекта. В среднем в год в Никола-Ленивец приезжают 160 000 посетителей, в свою очередь фестиваль «Архстояние» привлекает от 8 до 11 тысяч человек.

Реализация. Поиск образа арт-объекта «ОСМЫСЛЕННЫЙ СВЕТ»

В процессе создания Арт-объекта «ОСМЫСЛЕННЫЙ СВЕТ», исследовались разные архитектурные строения, анализировалась роль света в формировании их форм и объемов. Объектами исследований стали:

— Электронный микроскоп в Онгстремхюсете, в Университете Линчепинга, спроектированный Бюро TRAM&VIDEGARD. Свет играет ключевую роль в создании объема в этом строении. В его отсутствии, объем здания казался бы нам плоским, на нем не появилось бы ни блика, ни рефлексов, свет создает форму, показывает цилиндрическую форму строения.

— Музей Гуггенхайма, Френка Ллойда Райта, 1939 г. — как чистый белый лист, объем и форму, которого при помощи теней так же создает свет.

— Небоскреб «SEAGRAM», архитекторы Мис ван дер Роэ, Филлип Джонсон, светодизайн Ричард Келли, 1956–1958 гг. В данном примере свет создает каркас, саму форму, световой столб, тянущийся к небу, обрамленный стройный ритмом оконных рам и перекрытий.

Сценарий и концепция выставочной экспозиции во время фестиваля ленд-арта «Архстояние»

Основной задачей в формировании экспозиции было создание сценария, при котором человек постепенно погружался в состояние осознанности и постепенно превращался из заинтересованного зрителя в полноценного участника экспозиции, ставящего эксперименты и прислушивающегося к своим ощущениям, наблюдающим то, как свет лепит окружающее его пространство.

Экспозиционное пространство арт-объекта можно условно разделено на три части. Экспозиция начинается с объектов-иллюзий с тщательно просчитанным светом и пространством, которые направлены на то, что бы погрузить человека в состояние осознанности и внимания к тому, как свет создает объем. Планируется 5–7 экспонатов, на которых будут изображены

сюжеты взаимодействия людей и света, пробуждающие разные эмоции. Экспонаты построены на иллюзиях с объемом и со светотенью, где плоское черно-белое изображение становиться объемным и оживает при помощи светового луча, проходящего через граненое, рельефное или цветное стекло.

Далее начинается основная часть экспозиции — экспириенс-пространство. В помещении с приглушенным освещением будут выставлены три инсталляции, созданные художниками, которые будут иллюстрировать отрывки из художественных произведений. Главная задача пространства – создать атмосферу, где посетитель может на себе ощутить воздействие света и понять, какие чувства это воздействие в нем пробуждает. Отрывки будут начитываться зрителям инсталляции, если те встанут на нужное место, которое определит автор инсталляции, для максимального погружения в создаваемую отрывком атмосферу.

Отрывок № 1: «Как-то раз, когда он был ребёнком, погасло электричество, и его мать отыскала и зажгла последнюю свечу. Этот короткий час, пока горела свеча, был полон чудесных открытий: мир изменился, пространство перестало быть огромным, уютно сомкнулось вокруг них. Мать и сын сидели вдвоем, странно преображенные, искренне желая, что бы электричество не включалось как можно дольше».

Рей Бредбери «451 по Фаренгейту».

Этот отрывок - яркий пример влияния света на человеческое восприятие — построен на контрасте, на разнице мироощущения при разном освещении пространства вокруг. Пространство, создаваемое электрическим светом, и мир вылепленный отблесками пламени свечи пробуждают совершенно разные чувства и эмоции в самосознании одного и того же человека.

Отрывок №2: «Сквозь вселенскую тьму забрезжил сладостный свет. Блеснули золотые глаза. Наступило Избавление. Забывшись, я откинул голову. Серебристый свет падал на мое печальное, встревоженное лицо. Два золотистых глаза смотрели на меня бесконечно нежно, и прекрасные губы целовали мои нечестивые глаза и горячий лоб... Я больше ничего не видел и не слышал, пурпурная тьма окружила меня, вся боль и печаль исчезли; броня, сковавшая мое сердце, рассыпалась, ледяная пустыня души зазеленела; после долгих лет отчаяния и мук я снова почувствовал себя ребёнком на вечерней молитве: мне хотелось сложить ладони и шептать: « О, ты прекрасна, жизнь, ты чудесна, жизнь, о, жизнь, я люблю тебя!».

Эрих Мария Ремарк « Женщина с золотыми глазами».

В этом отрывке из полного мрака свет деталь за деталью создает вселенную, в которой существуют главные герои. Благодаря тому, какой это свет и как он работает, воздействует на эмоции, создается атмосфера и формируется мироощущение героев отрывка.

Отрывок № 3: «Когда утром я смотрю из окна на реку, она похожа на дождь из золотой бумаги, который колышется, сверкая на солнце. Великолепие Света. И мне кажется, что именно это древние люди называли надеждой».

Банана Есимото.

В трех предложениях японской писательнице удалость передать то состояние осознанности героя, его внимание к окружающему миру, поиск ответов, гипотез и собственных ощущений, которое стало целью всей экспозиции.

Так же в этом пространстве будет стена, где посетители смогут «рисовать светом», осмыслять полученный опыт, таким образом, сами становясь творцами экспозиции.

Завершать экспозицию будут живописные и фотографические работы. Таким образом, постелили экспозиции, опираясь на полученный ранее опыт в основной части экспозиции, смогут найти художников и фотографов, чье мироощущение и восприятие света им близко.

Перечень живописных экспозиционных работ: Рене Магритт, Империя света, 1949 г.; Пабло Пикассо, Женский портрет, 1945 г.; Эжен Карьер, Поцелуй ее матери, 1899 г.; Фердинанд Виктор Эжен Делакруа, Автопортрет, 1816 г.; Густав Курбе, Автопортрет Отчаяние, 1843–1845 гг.

Из живописных работ основной акцент сделан на женском портрете Пабло Пикассо, 1945 года. На этом портрете мы отчетливо видим скульптурную работу света, как он вылепливает объем освещенной половины лица и какой плоской остается неосвещенная его часть.

Перечень фотографических работ: Lorraine Bracco, Питер Линдберг, Лос-Анджелес, 1990 г.; Fei Fei Sun,Питер Линдберг, 2018 г.; Станко Абаджич, Хорватия, 2019 г.; Джейсон Петерсон, Клируотер, 2019 г.; Джейсон Петерсон, Санта-Моника, 2018 г.

Все подобранные фотографии объединены тем, как свет ведет себя на них. Световой поток выхватывает из плоского, погруженного во мрак пространства фигуры и предметы, вылепляет объем и подчеркивает их форму. Центральное место в экспозиции занимает черно-белая фотография Питера Линдберга, сделанная в Лос-Анжелесе в 1990 году, на ней крупным планом изображено переплетение мужской и женской руки. На фото нет источников света, нет света как токового, в привычном для нас понимании. Светом вылеплено переплетение мужской и женской рук. Погруженное в тень пространство вокруг, будоражит воображение и пробуждает эмоции. У каждого они свои, кому-то становится тепло и уютно от переплетения рук, а кому-то тревожно от поглощающей их темноты.

На выходе из экспозиционного пространства будут располагаться инсталляция, с возможностью выбирать различные сценарии освещения.

Посетителям будет предложено сделать снимки и выложить их в соцсети с хештегом #осмысленыйсвет, это в свою очередь так же будет элементом продвижения. Будет возможность, выбрать один сценарий освещения, или скомбинировать несколько сценариев между собой. Главное, что бы посетитель воплотил свой замысел со светом.

Мультимедийное наполнение. Кино

Открытый кинотеатр находится на плоской кровле арт-объекта, в нем каждый день во время функционирования экспозиции планируется прокат художественных фильмов, где свет формирует окружающую реальность героев. Подбор художественных фильмов для показа их в экспозиции: Манхеттен, 1979 г.; Город Грехов, 2005 г.; Безумный Макс: Дорога Ярости (режиссерская версия),2015 г.; Артист, 2011 г.; Гражданин Кейн, 1941 г., Ида, 2013 г.

Заключение

Свет был всегда. У него нет начала и конца. Свет был уже тогда, когда человечество еще не называло его светом. Он вокруг нас, он позволяет нам видеть происходящее, ощущать пространство и форму, благодаря ему мы можем исследовать мир, в котором живем, без света мы движемся на ощупь, не понимая того, где мы находимся, и что нас окружает. Поэтому свет, как проводник к реальности, может стать одним из главных помощников в погружение в состояние осознанности.

Тема осознанности регулярно поднимается, каждое новое поколение изучает ее под новым углом, но от этого она не теряет своей актуальности, продолжая интересовать огромное количество людей. С каждым годом к осознанному существованию начинает стремиться все большее количество людей. Это проявляется в культуре, в осознанном потреблении и подходе к решению многих важных вопросов. Осознанность помогает каждому новому поколению в целом и каждой личности в частности ставить перед собой все новые и новые задачи, которые в свою очередь двигают все человечество вперед.

Татуировка как объект экспозиционного проекта

автор А.Т. Черняева, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководитель: к. иск., Е.А. Лаврентьева, доцент кафедры « Коммуникативный дизайн»

В своей работе хочется раскрыть тему именно художественной татуировки, татуировки как полноправного вида искусства.

Все мы привыкли, что рисунки на теле не имели особой художественной ценности в прошлом. История может дать нам огромный пласт информации об этой индустрии начиная с самых древних времен. Значение, смысл татуировки всегда был важен, но делать из этого картину и полноценное произведение цели не было почти ни у кого. Каждый из нас ни раз видел рисунки и фотографии людей из диких племен, которые делают пирсинг, тату и различные бодимодификации. Таким образом они поклонялись богам, чтили предков и их традиции, выделяли, кто главный, а кто нет. С помощью своего тела и украшений на нем в древности показывали значимость человека, на его коже и лице была его жизнь и описание того, кто он. Люди практически общались таким образом, это были знаки для окружающих, определение благосостояния, профессии, предназначения, статуса и иерархии. Это великая старинная культура, но к художественной татуировке отношения практически не имеет. Единственное, что связывает современную татуировку и древние знаки на коже это лишь то, что краска загоняется под кожу навсегда. Изменился даже способ нанесения. Раньше, конечно же, не было электрических машинок, все делалось вручную и гораздо медленнее, чем сейчас. По маленькой точке краску вколачивали иглой и молоточком. В наше время такой способ не совсем канул в лету, в современных племенах подобный вид татуировок все еще существует, и наносится примерно с теми же намерениями, что и в древности, когда его только изобрели. Так же из этого вытекает стиль хендпоук. Хендпоук — это нанесение мелких простых рисунков под кожу ручным способом. Как правило они контурные, маленькие и выглядят очень минималистично и иногда даже забавно. Такой способ сейчас снова набирает популярность, поскольку это гораздо дешевле и проще, если вам хочется совсем маленькую тату.

Теперь стоит вспомнить о таком моменте истории тату, как тюремные татуировки. Это тоже является стереотипом, многие до сих пор думают, что любая татуировка — это «тюремная наколка». Само слово «наколка» имеет слегка иной смысл и опять же нельзя сравнивать такой вид тату с художественной татуировкой. Тюремные тату вряд ли можно назвать искусством. Здесь, как и в древних племенных татуировках, главным является смысл. У людей с тюремными татуировками вы часто можете встретить одинаковые рисунки. Нет индивидуальности, есть знаки и символы. Разные предметы, растения, животные и формы обозначают что-то конкретное. И заключенные делают татуировки опять же, исходя из того, за что они сидят, как долго, какой у них статус, авторитет и так далее. Конечно же говорить о безопасности и стерильности процесса не приходится. В тюрьме тату делаются всем одной иголкой, воткнутой в самодельную машинку, чернилами из ручки или если повезет тушью, хотя иногда и настоящей тату краской. Качество тюремных тату важности почти не имеет, художественное исполнение тоже. Важно, чтобы изображаемый символ был узнаваем и расположен на нужном месте, ведь только эти два фактора играют роль. Все это, как вы поняли, имеет смысл только в тюрьме, или в компании людей, которые сидели. Но тюремные тату все-таки оставили небольшой след в истории художественной татуировки. От них к нам перешел смысл и классическое изображение, что вылилось в стиль «Олд скул», что переводится как «Старая школа». Такой стиль подразумевает особую достаточно примитивную рисовку элементов, почти полное отсутствие цветовых переходов, лишь однотонные заливки, примитивные открытые цвета, такие как красный, зеленый и желтый, либо просто черный пигмент. Этот стиль считается классикой, и в нем часто присутствуют типичные сюжеты тюремных тату и подобный смысл. В пример можно привести всем известных ласточек на ключицах, которые могут иметь значения любви к семье, тоске по дому и уважения к матери и отцу.

Но в современном мире мы можем делать все что угодно даже с такими клише, менять их, придавать свой смысл или не придавать смысла вовсе, делая это просто красивой иллюстрацией.

Теперь перейдем непосредственно к художественной татуировке. У современной художественной татуировки почти нет границ. Как было сказано выше, сейчас совершенно не обязательно следовать канонам, придавать смысл и заниматься символизмом. Для кого-то волк может значить злобу и одиночество, а для кого-то это просто самое красивое и сильное животное. Все субъективно. Так же как и стиль рисовки. Сейчас одинаково популярно делать маленькие минималистичные тату или надписи и огромные реалистичные анатомические проекты на все тело. И то и другое — искусство, и то и другое — проект. Хороший современный мастер делает эскиз татуировки с учетом анатомических особенностей, стиля жизни, других тату и всех пожеланий клиента. Татуировка в двадцать первом веке это гораздо больше чем просто набитый рисунок. Поскольку я закончила бакалавриат на промышленного дизайнера, могу сказать, что процесс создания проекта татуировки для клиента похоже на проектирование в дизайне. Точно так же нужно хорошо изучить объект, среду расположения, найти аналоги, идею, сделать эскизы и наконец оформить свой проект не пропустив ни одной мелочи, согласовав все с заказчиком. Эта сфера деятельности включает в себя огромное количество навыков, и современный мастер тату является мультиспециалистом: фотографом, дизайнером, художником,

менеджером и администратором, бизнесменом и бухгалтером для своего бизнеса и ,конечно же, исполнителем мечты для клиента — татуировщиком. Последние годы татуировщики перестают быть универсальными мастерами и это прекрасно. Мастера больше не делают все подряд, они работают на идею, на свой стиль и свой бренд, проектируют свое пространство, создают свой личный бренд со своим лицом и своим стилистическими особенностями. Индустрия тату растет как в качестве материалов и исполнения, так и в качестве идей, контента, превращаясь в настоящее искусство. Каждый мастер не просто исполняет найденную картинку, не просто переводит рисунок на кожу, он работает над проектом от начала до конца, вносит свое творчество и свое видение как художника. Стилей в татуировке становится все больше, а некоторые мастера придумывают свои индивидуальные особенности, рука мастера становится узнаваемой, как одежда неповторимого дома моды или картина известного художника.

Традиционный японский костюм и разработка капсульной коллекции женской одежды с использованием анималистических мотивов

автор Петренко А.Р., магистратура
кафедра «Дизайн-текстиль»
руководитель: к.иск., доцент, зав. кафедрой «Дизайн-текстиль»
Е.В. Полякова

Активное использование традиционных форм и принтов японского костюма стало вполне очевидным в мировом масштабе фэшн индустрии. Художники и модельеры Японии уже давно и прочно зарекомендовали себя как одних из самых эффектных и успешных мастеров по созданию красивой и стильной одежды.

Мода Японии долго хранилась внутри страны и не выходила в мировые масштабы. Тому способствовал ряд определенных причин, начиная от



Рис. 1. Изображение тигра в традиционной японской гравюре



Рис. 2. Изображение птиц в традиционной графике

различия традиций, консервативности самого государства, религии, мировоззрения. Со временем, японская мода все же вышла в свет во многом благодаря средствам массовой информации, открытию границ, смягчения политических требований. В целом, мир стал более открытым и благодаря этому, преодолевая границы, японское искусство вошло в мир и стало ярким представителем восточной культуры и минималистичных форм.

Актуальность выбранной темы основана на особом интересе к традиционному японскому костюму и его универсальности в адаптацию под современную одежду. Японская культура не претерпела особых изменений от влияния авангардного и концептуального искусства. Наоборот, в японской одежде удалось сохранить свою неповторимую уникальность традиционных форм и узоров. Японский костюм принципиально отличается от привычного нам европейского, ему свойственен совершенно иной изобразительный язык и образная система, ассоциации. В целом, разница восточной и европейской культур дает большое поле для воображения, экспериментов и коллабораций.

В настоящее время дизайнеры и модельеры активно используют традиционный японский стиль в своих коллекциях. На регулярных международных выставках по типу «Ориентализм» в Метрополитен Музее в Нью-Йорке, «Японизм и мода» в Париже, «Японизм» в Бруклинском Музее искусства в Нью-Йорке и и тд., зрители могли в полной мере ознакомится с традиционным японским искусством и костюмом.

Прелесть состоит в том, что традиционные японские формы можно хорошо применять в разных цветовых сочетаниях, начиная от традиционно черно-красно-белых, заканчивая неестественными яркими неоновыми цветами, отвечающие современным трендам. Не теряет также своей актуальности и авангардная японская мода.

В Японской культуре, как уже говорилось выше, есть большое разнообразие визуальных приемов, мотивов, своя эстетика. Например, на фо-



Рис. 3. Журавли. Текстильный орнамент в традиционных тканях



Рис. 4. Журавль. Подготовительный рисунок автора



Рис. 5. Тигр. Подготовительный рисунок автора

не привычного Европейского костюма, Японский может похвастаться экзотичными мотивами, стилистическими трансформациями и приемами. При ознакомлении с традиционными японскими рисунками, вышивкой, каллиграфией, видно специфические, не свойственные другим культурам приемы стилизации. Данная специфика складывалась под влиянием традиционной японской философии и мировоззрения. На нашу европейскую культуру японские традиции оказали масштабное влияние. Они обогатили европейскую моду, привнесли новые возможности в творческую деятельность художников и дизайнеров, показали новые приемы в стилизации костюмных форм, цветов и орнаментов. Японский костюм дал поле для фантазии и экспериментов с кроем, пропорциями, силуэтом, декором. Модельеры стали активно использовать японские приемы еще в XX веке, как что-то совершенно новое. Сейчас японские традиции также не теряют своей актуальности в моде, скорее наоборот, обретают новые формы, сочетая традиции с новыми технологиями. Японский костюм универсален, его приемы можно использовать, как и для оформления парадного праздничного костюма, например, используя основы традиционного свадебного кимоно, так и для повседневной одежды в футуристическом стиле, основываясь на оригинальном асимметричном крое.

Выбор темы данного исследования обусловлен недостатком изученности и сочетаемости японских традиций в современной одежде на российском рынке, а также углубленностью изучения особенностей развития современной молодежной одежды.

В исследовании планируется изучить материал с позиции формообразования и расположения декора на одежде., проанализировать символику и специфику расположения определенного типа принтов на определенных участках одежды.

В качестве конкретного направления выбрана тема анималистики. На примере изображений пяти животных, возможно раскрытие традиционной японской символики, сакральное значение каждого конкретного животного, его положение, статичность или активность, характер и использование в конкретном виде одежды.

В качестве материала для исследования планируется привлечь традиционную японскую гравюру и проработать принты в технике ксилографии. При этом необходимо учитывать как историко-культурные, так и типологические особенности одежды: наличие канонов для каждого типа костюмов (свадебные, праздничные, бытовые), вопросы геральдики семьи.

Цифровая печать как перспективное направление текстильной промышленности: этапы становления и развития

автор Д.Ф. Фидарова, магистратура
кафедра «Дизайн-текстиль»
руководитель: к.иск., доцент, зав. кафедрой Е.В. Полякова «Дизайн-текстиль»

Технология цифровой печати в последние годы приобретает большую популярность. По данным исследований агентства Smithers Pira в период с 2012 по 2022 годы это один из самых быстрорастущих сегментов рынка [1]. Актуальность технологии отражает своеобразный парадокс современной индустрии, с одной стороны, данная технология позволяет унифицировать производство и сократить время, с другой стороны она способствует индивидуализации выпускаемой продукции, так как цифровая печать позволяет производить изделия небольшими партиями и в короткий срок выводить их на рынок продаж.

На сегодняшний день технология цифровой печати по тканям является объектом многих исследований, как научных, так и технических.

Один из актуальных вопросов, связанных с технологией цифровой печати, вопрос о ее экологичности.

Исследования показывают, что все чернила для печати по тканям являются безвредными для здоровья человека, так как из числа допустимых чернил исключаются чернила на основе свинца и хрома. Также производители оборудования стремятся к созданию машин нового поколения, использование которых минимизирует токсичные отходы. В сравнении с традиционными типами печати, уже сейчас вредных отходов от цифровой печати в разы меньше.

В истории развития промышленности принято выделять три основных революции. Механизация производства, совершенствование существующих методик производства, автоматизация и компьютеризация — открытия, которые привнесли глобальные изменения в производственный процесс. Сегодня, главным отличием промышленных революция является постепенное распространение инновационных скачков на весь промышленный сектор. И, хотя нередко нужно время, чтобы почувствовать связь между всеми инновациями и открытиями, происходит фундаментальный сдвиг, становящийся мейнстримом [2].

Помимо большого количества положительных моментов в совершенствовании технологического процесса производства, вместе с ним в нашей жизни укоренилось такие понятие, как стандартизация и унификация. Цифровая печать, в известной степени решает эту проблему.

Цифровая печать позволяет кастомизировать продукцию. Использование данной технологии ведет к быстрой реализации индивидуальных заказов. Тем самым, у большого количества людей появляется возможность приобретения уникальных изделий.

Цифровые технологии привносят в текстильную промышленность новое понимание скорости и гибкости производства. Отсутствие печатных форм дает существенное ускорение запуска новой продукции. Сокращаются случаи производственного брака, так как графические файлы отправляются непосредственно с компьютера на печатающее устройство, снижаются производственные затраты в сравнении с традиционными способами печати.

Также отсутствие или сокращения использования воды, уменьшенное употребление химикатов делает технологию экологичной относительно традиционной печати на тканях. Внутри цифровой технологии струйная печать больше других соответствует экологической концепции «sustainability».

Так, цифровая печать на ткани — это новый тренд в текстильном производстве, который способствует развитию многих отраслей. Цифровые технологии позволяют идти в ногу с быстроменяющимися требованиями рынка моды, но при этом благодаря внедрению цифровой печати в текстильную промышленность можно регулировать тираж производимой продукции, не допуская перепроизводства и избыточного использования ресурсов. Нереализованной продукции становится меньше, а это один из пунктов, говорящих об экологичности производства.

Можно выделить несколько причин, поспособствовавших развитию данной технологии.

Во-первых, одним из ключевых моментов в развитии цифровой печати на ткани стала острая потребность человека в самоидентификации. В последние годы экспертные команды международных выставок, выделяют группы трендов, основанных на проблематике мировой глобализации и перенасыщенности жизни. Так специалистами выставки Heimtextil сезоне 2019/2020 выявили пять сценариев, говорящих о проблеме мировой глобализации и перенасыщенности жизни, которые делают невозможным процесс самоидентификации.

Во-вторых, цифровая печать позволяет индивидуализировать продукцию. Помимо большого количества положительных моментов, прогресс укоренил в нашей жизни такие понятия как «стандарт» и «конвейер», когда унификация выпускавшейся продукции нивелировала понятие индивидуальности снова обретает смысл. Использование данной технологии ведет к быстрой реализации индивидуальных проектов. Тем самым, у большого количества людей, появляется возможность самоидентификации путем создания уникальных изделий.

Цифровой печати по текстилю около четверти века, и не смотря на новизну технологии, сегодня это самый быстрорастущий сегмент в текстильной отрасли. Впервые похожая на современную цифровую печать технология начала использоваться в производстве футболок в США. Изначально печать на ткани использовалась в рекламных целях: наносились логотипы, популярные места. 1956 год обозначен в истории как новый виток в печати на одежде. Были разработаны краски для печати по текстилю, которые позволили увеличить возможности нового метода. В 1960-е годы набирает популярность трафаретная печать. В 1970-е годы появились первые ксероксы, которые могли наносить изображения на любые поверхности, в том числе и ткань.

Стоит отметить, что принт на ткани уже выступал в роли средства самовыражения. В 1980-е годы те или иные изображения на одежде, в частности на футболках, информировали о взглядах и увлечениях владельца. С момента появления аналоговой печати начало развиваться понятие корпоративного стиля. Компании массово заказывали одежду с эмблемами организаций.

Немалую роль данная технология играет в формировании наносимых на ткань изображений.

При создании рисунков для традиционных видов печати, дизайнер сталкивается с рядом ограничений: ограниченное количество цветов, соблюдение неизменной логики в выстраивании цветовых слоев, определенные толщины абриса. Также художникам нужно учитывать то, что перед тем, как созданное ими изображение будет напечатано оно должно пройти еще несколько стадий проверки и подготовки. Сюда можно включить подготовку технического файла, утверждение рисунка технологами производства, нарезку печатных валов, колорирование, пробную печать. В условиях традиционного производства тканей и обоев существуют определенные риски: при игнорировании или недолжной отработки одного из пунктов технологической цепочки производство может понести ощутимые убытки.

Цифровая печать характеризуется высоким качеством рисунков. Дизайн может быть создан как в цифровом виде, практически с любым графическим программным обеспечением, так и при помощи традиционных художественных средств. Существующие изображения или фотографии можно сканировать, а затем выполнять цифровое манипулирование для подготовки файла к цифровой печати. Отсутствие жестких рамок при создании рисунка позволяет дизайнеру создавать более сложные красочные рисунки.

Из выше сказанного следует, что цифровая печать по текстилю набирает силу, это технология менее вредная для окружающей среды, она дешевле и позволяет более гибко удовлетворять потребности заказчиков.

Примечания:

1. Шпилькин М. Цифровая печать по ткани. Что? Как? И почему? //URL: https:// shpilkin.ru/ (дата обращения 25.10.2020).

2. Основные этапы промышленных революций. [Электронный ресурс] URL// https:// tsa.su/ (дата обращения 12.12.2020).

Список литературы:

1. **Гранатович Н.Н. Разработка эффективной технологии подготовки хлопчатобумажной ткани под цифровую компьютерную печать активными красителями.: дис. — М., 2007. — 145 с.**
2. **Кахилл В., Хантер К. Рост розничных продаж через интернет и спроса на персонализированную продукцию из тканей делают струйную технологию особенно перспективным выбором.: SGIA Journal, 2018.**
3. **Первые футболки с принтами [Электронный ресурс]. URL: https://folkprint.com.ua/ blog/istoriya-pechati-na-tkani/ (дата обращения: 15.09.2020).**

4. **Ткаченко А. Три тренда модного бизнеса и цифровая печать. Как это связано? [Электронный ресурс] URL: https://nv.ua/biz/expert_author/aleksandra-tkachenko.html (дата обращение: 15.09.2020).**
5. **Шпилькин М. Цифровая печать по ткани. Что? Как? И почему? // Легкая промышленность. Курьер, 2018. — № 4. — С. 20–22.**

К вопросу о технологии и типологии в производстве обоев: от истории к современности

автор Д.А. Шпажникова, магистратура
кафедра «Дизайн-текстиль»
руководитель: к.иск., доцент, зав. кафедрой Е.В. Полякова «Дизайн-текстиль»

Оформление стен всегда играло важную роль в создании художественного образа интерьера, отражая общую стилистику своего времени. Декор стен крайне важен с точки зрения психологии восприятия, так как именно он создает атмосферу активности, расслабления и дает ощущение защищенного личного пространства, способствует визуальному расширению помещения, поэтому именно от него зависит восприятие интерьера как такового. Самым популярным и доступным способом оформления интерьеров жилых помещений, который доступен каждому покупателю в XXI веке, являются обои. Таким образом, актуальность исследования заключается в выявлении производственных особенностей современных обоев на основе изучения технико-технологических особенностей, которые по-разному формируют дизайн обоев.

Целью статьи является проведение технико-технологического анализа состояния современных технологий печати обоев с возможностью их дальнейшей классификации и выявления художественных особенностей каждой техники. Для этого необходимо дать историческую справку о развитии обойного дела в прошлом и тех традиционных технологиях, которые использовались в их производстве, а также указать, какие художественные возможности они несли, описать современные технико-технологические процессы в производстве обоев и дать их классификацию.

История бумажных обоев началась во II веке до н.э., когда в Китае изобрели рисовую бумагу, которой оклеивали стены. На бумажных листах рисовали картины и иероглифы. Создателем бумаги считается сановник Цай Лунь, придумавший технологический принцип ее производства — образование листового материала из отдельных волокон путём их обезвоживания на сетке из предварительно сильно разбавленной волокнистой суспензии [1]. Способ изготовления бумаги хранился в тайне, но после войны, которую вели китайцы в Средней Азии в VIII веке, некоторые ремесленники были захвачены в плен и передали секрет производства бумаги жителям Самарканда.

В XII–XIII веках в Европейских замках завешивали стены гобеленами от сквозняков, в свою очередь также ставшими прообразами современных цифровых интерьерных панно, как часть обойной промышленности XXI века. Стоит упомянуть, что в то время также были весьма популярны кожаные обои. Их производили в виде панелей, которые монтировались на стене как альтернатива гобеленам. Кожаные обои появились в Северной Африке, откуда в IX веке они попали в Испанию благодаря маврам. Обои делали из тонкой телячьей, овечьей или козьей кожи, которую золотили, а затем раскрашивали, часто использовали тиснение. В XV–XVI вв. технология кожаных обоев попала в Брабант и Фландрию, где была несколько доработана. Золочёные обои экспортировались не только в европейские страны, но даже в Японию [2]. После привезенных англичанами бумажных обоев из Китая, мода на кожаное оформление стен ушло. Христианские страны Европы наладили свое производство бумаги в XIII–XVI веках, освоив технологию производства бумаги.

Важным шагом в появлении современных покрытий для стен также стало создание изобретения ручного способа печати с помощью выпуклой деревянной формы. В Европе его начали использовать в XIV веке. Выступавшие части формы покрывали краской, сверху накладывали лист бумаги, который прижимали прессом, либо прокатывали ручным валиком.

Следующий шаг в развитии производства обоев — изобретение новых матриц для печати. Они позволяли наносить на бумагу непрерывный повторяющийся рисунок. Придумал такой способ изготовления в 1675 году французский гравер Жан Папильон. С этого времени и началось массовое производство обоев. В 1799 году опять же француз, но на этот раз Луи Робер, создал самое важное изобретение в промышленном производстве. Это была машина, способная изготавливать бумагу заданной длины [3].

Во второй половине XVIII века в России строили сотни особняков и усадеб, которые требовали новых отделочных материалов. Стало модно использовать бумажные обои в оформлении интерьеров. В связи с этим значительно активизировалось бумагоделательное и обойное производство. Обои склеивали из отдельных листов бумаги, а затем вручную наносили краску. В России промышленное изготовление бумажных обоев впервые началось в 1817 году на Императорской обойной фабрике, возведенной по проекту архитектора Ю.М.Фельтена и С.П.Берникова на восточной окраине Ропшинского парка, на берегу Фабричного пруда [4]. Самыми дорогими считались «насыпные» обои. На бумажную основу по трафарету наносили клеем узор и посыпали его мелкими разноцветными шерстяными ворсинками. Получался выпуклый бархатистый узор. Для защиты от влаги и грязи обои лакировали японским растительным лаком. Делали даже несгораемые обои, их пропитывали фосфорно-аммиачной смесью и квасцами еще до нанесения краски.

В 1850 году появилась обойнопечатная машина, позволявшая печатать самые простые и дешевые обои одного цвета, где бумажная основа просто грунтовалась.

Появление обойных магазинов в XIX веке способствовало распространению обойной продукции среди городских жителей, затем спрос на обои стал проникать и в деревню, но сначала — на постоялые дворы, в трактиры, чайные заведения, а потом уже и в жилые дома крестьян.

В Петербурге XIX века находилось пять обойных фабрик, в Москве промышленность обоев была развита больше, крупными являлись фабрики: Кротова, Шулейкина, Алпатова, Сладкова и Дмитриева. Фабрика Кротова была известна на всю Россию и конкурировала с продукцией французской промышленности [5, с. 4].

Бумажные обои прочно заняли свою нишу в промышленном производстве России в XIX веке. Благодаря механизации технологического процесса и использованию печатных станков, обои стали доступнее, их продавали по более доступным ценам. Появление паровых машин на производствах и создание ротационной печати, позволило сделать важный шаг в обойной промышленности.

Данные способы печати используются и в современном производстве для продукции разного назначения. Одни обои предназначены для жилых помещений, другие предназначены для использования в различных общественных интерьерах.

В XX веке наиболее распространенными были бумажные обои. Такой вид настенных покрытий наименее устойчив к загрязнениям и воздействию влаги, но их преимущество заключается в воздухопроницаемости и экологичности. Толщина обойного листа зависит от типа исходного сырья и количества в нем слоев. Однослойные обои — «симплекс» и двухслойные — «дуплекс».

Декор обоев «дуплекс» наносится только на внешний слой. Дуплексные обои более дорогостоящие, однако, их легче клеить на стены: нанесенный клей пропитывает только нижний слой листа, а верхний с рисунком остается более сухим. Благодаря этому, рисунок при высыхании не «плывет». Кроме того, дуплексные обои не пузырятся и не деформируются.

История виниловых и флизелиновых обоев начинается в XX веке, Коммерческое использование винила началось после 1933 года, когда продукт был запатентован компанией B. F. Goodrich Company. А первые виниловые обои появились в США в 1947, в России такой вид обоев появился в 1970-х годах[6]. Виниловые — это бумажные обои, имеющие покрытие из винила (поливинилхлорида). Оно представляет собой прозрачную пластмассу, которая также используется при производстве рабочих перчаток, одежды и в иных видах производства, где необходимо обеспечить термо- и влагозащиту. Благодаря данным свойствам винила обои с таким покрытием без существенной потери цвета и без загрязнений, могут прослужить до 15 лет. На виниловых обоях можно имитировать различные фактуры, например, путем вспенивания винила получить эффект кирпичной или каменной кладки. Виниловые обои могут использоваться на кухне, в ванной комнате. Таким образом, виниловые обои могут быть гладкими или рельефными.

Флизелиновые обои изготавливают из флизелина — полусинтетического материала, состоящего из целлюлозы и полиэстера, с покрытием из винила. Производство обоев из флизелина заключается в прессовании исходного сырья, в составе которого есть бумажные и текстильные волокна. К ним добавляют связывающие вещества, в итоге получается прочный материал флизелин. Обои из флизелина очень востребованы благодаря легкости использования, поскольку клеевая масса наносится не на обои, а на стену.

По-прежнему востребованы текстильные обои. Они относятся к наиболее дорогостоящи. Их производят из ткани, основой которой является бумага или флизелин.

Очень популярными в современной отделке интерьеров являются обои под покраску. Самый распространённый вид таких обоев изготовлен на флизелиновой основе. Бывают также бумажные и стекловолоконные обои. Обычно их производят в виде больших рулонов белого цвета. Прочность и износостойкость обои под покраску приобретают только после окончательной обработки: краска наносится в 1–3 слоя.

Другим современным способом придания интерьеру оригинальности, является цифровое панно. Цифровая технология печати позволяет создавать высокое качество изображаемых художественных композиций. Такой вид декорирования еще называют фотообоями. Кроме экономии

средств цифровая технология отличается быстрой предпечатной подготовкой и возможностью печатания небольших партий, для выполнения частных заказов.

Таким образом, можно сделать вывод, что технологии производства не перестают развиваться, внедряя улучшенные способы декорирования стен. Современная обойная промышленность впитала в себя как технологии предшествующих веков, так и современные достижения развития науки и техники, став наиболее популярным и востребованным отделочным материалом жилого помещения XXI века. Все чаще обои совмещают как декоративные, так и практические функции. С помощью обоев можно решить как задачи художественного оформления пространства — его глубины, свободы, теплоты или холодности, так и экологические проблемы. Например, флизелиновые обои с серебряными наночастицами могут защитить помещение от плесени, а другие виды обоев помогают устранить неприятные запахи или вредное воздействие электрического смога. Но в любом случае, при использовании различных технологий, по-прежнему, важной задачей остается создание новых, современных дизайнов для декорирования обоев, которые позволят создать атмосферу уюта и комфорта в каждом доме.

Примечания:

1. **[Электронный ресурс], [сайт]. URL: https://oboi-store.ru/blog/post/kogda-voznikli-pervye-oboi (дата обращения: 12.11.2020).**
2. **[Электронный ресурс],[сайт]. URL: https://odesign.ru/short-story-of-wallpaper/ (дата обращения: 4.12.2020)**
3. **[Электронный ресурс],[сайт]. URL: https://zolotoy-svitok.ru/istoriya-sozdaniya-bumazhnyh-oboev/ (дата обращения: 18.12.2020)**
4. **[Электронный ресурс],[сайт]. URL: https://statehistory.ru/2184/Proizvodstvo-i-prodazha-oboev-v-Rossii-18-19-veka/ (дата обращения: 18.11.2020)**
5. **[Электронный ресурс]: Библиотека РГБ: «Фабрикация Обоев». Краткое описание выделки обоев на петербургских обойных фабриках. Составитель:А . Бахтиаров. СПБ: издание журнала «Техника, Ремесла и сельско-хозяйственная Архитектура», 1904 год. — 4 стр.**
6. **[Электронный ресурс],[сайт]. URL: https://oboi-store.ru/blog/post/kogda-voznikli-pervye-oboi (дата обращения: 22.12.2020).**

Список литературы:

1. **Библиотека РГБ: «Фабрикация Обоев». Краткое описание выделки обоев на петербургских обойных фабриках.Составитель:А. Бахтиаров. СПБ:**

издание журнала «Техника, Ремесла и сельско-хозяйственная Архитектура», 1904 год. [Электронный ресурс] С. 4-12. [сайт]. URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01003719005#?page=6
2. Библиотека РГБ: «Разработка системы имитационного моделирования для решения задач управления промышленными предприятиями». [Электронный ресурс]. Составитель: Д.В. Ермошин. Волгоград: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата экономических наук, 2007 год. С. 3. [сайт]. URL: https://www.dissercat.com/content/razrabotka-sistemy-imitatsionnogo-modelirovaniya-dlya-resheniya-zadach-upravleniya-promyshle
3. Климова Т.В., Майорова И.Г., Доронина О.О. «Обои. Новейшая история. XX–XXI век». Под ред. Г. А. Семенова. — М.: Издательство «Перо», 2018. С. 37–89.
4. Бандорина К.В. «Искусство обоев в русском интерьере XVII – начала XX века». [Электронный ресурс] СПБ.: 2011 год. [сайт]. URL: http://cheloveknauka.com/iskusstvo-oboev-v-russkom-interiere-xvii-nachala-xx-veka#ixzz6hYvUPaGi

Элегантная итальянская фантазия

автор С.И. Курносова, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к.иск., профессор, зав. кафедрой

История марки (бренда) Alfa Romeo

Началась эта история в Неаполе, весьма далёком от родного для Alfa Romeo Милана. Именно там француз Александр Даррак (Alexandre Darracq) совместно с несколькими итальянскими инвесторами создал в 1906 году филиал своего парижского предприятия для лицензионного производства двух моделей автомобилей. Который позже получил название Societa Anonima Italiana Darracq (SAID) — открытая итальянская компания Даррака.

С самого начала производства автомобили не имели большой спрос на рынке. Тогда

Кавальер Уго Стелла, вместе с итальянскими инвесторами основал новую компанию

A.L.F.A. (Anonima Lombarda Fabbrica Automobili), которая изначально сотрудничала с компанией Александра Даррака.



Рис. 1. Эмблема автомобилей фирмы «Альфа Ромео»

В 1911 году A.L.F.A. приходит в мир автогонок. Автомобили Alfa Romeo принимают активное участие в гонках и зарабатывают хорошую репутацию среди гонщиков-любителей, или, как тогда было принято их называть, gentleman-driver.

Заслугами и репутации в автоспорте Alfa Romeo в первую очередь обязана главному инженеру Джузеппе Мерози, Энцо Феррари, который прошел в компании путь от тест-пилота до руководителя спортивного подразделения, и Витторио Яно, который сменил Мерози на посту главного инженера в 1923 году, поддавшись уговорам Энцо.

Также Джузеппе Мерози, спроектировал такие автомобили как: 1910 24 HP; 1913 40/60 HP; 1914 Grand Prix; 1915 15/20 HP; 1920 20/30 HP; 1923 Grand Prix (P1).

Однако, начало Первой мировой войны остановило производство автомобилей в A.L.F.A. на три года. А в августе 1915 г. компания перешла под руководство Неаполитанского предпринимателя Никола Ромео. Опыт и предпринимательская жилка Никола Ромео подсказывают ему выход из ситуации: он переводит предприятия A.L.F.A. на производство военного оборудования для итальянской и союзнической армий. Вместо автомобилей вплоть до конца войны заводы Ромео выпускают военное оборудование, двигатели для самолетов и другие компоненты.

Через год Ромео возобновляет производство автомобилей на старых предприятиях A.L.F.A., а в 1920 году переименовывает компанию в Alfa Romeo.

Джузеппе Мерози продолжил работу в качестве главного дизайнера. Под новым названием выпускается первая модель Alfa Romeo RL.

Alfa Romeo стал легендой автоспорта и символом итальянского мастерства и элегантности. Уникальное сочетание основных линий, качества пропорций и смелого, динамичного духа породило автомобили, которые больше нигде и никем не могут быть созданы. Этот беспрецедентный подход к дизайну стал мировой парадигмой итальянского стиля: «В то время как другие строят автомобили, Alfa Romeo создает их».

Внезапное появление Alfa Romeo Montreal (реализация концепта)

1967 год. Pink Floyd выпускают свой дебютный альбом и мигом врываются на верхние строчки британских чартов. Израиль выигрывает «6-дневную войну» в Румынии, в Боливии погибает Эрнесто Че Гевара. Audi готовится к премьере первого поколения «сотки», японский Civic существует пока лишь на бумаге, а европейским «Автомобилем года» становится FIAT 124.



Рис. 2. Сравнение формы автомобилей «Альфа Ромео»

В канадском Монреале тем временем открывается международная выставка Expo'67. Мировая выставка отметилась рекордной посещаемостью (более 50 миллионов человек), а среди ее почетных гостей были королева Великобритании Елизавета II, президент США Джонсон, Жаклин Кеннеди, президент Пятой Республики де Голль. Именно в 1967 году, в Монреале, в рамках Expo'67 состоялась презентация Alfa Romeo Montreal.

Как это часто бывает, первоначально «Альфа Ромео» и не думала запускать модель в серию. Задуматься об этом итальянцев заставила только теплая реакция публики.

Автор дизайна кузова Montreal — Марчелло Гандини. Среди его работ такие шедевры, как Lamborghini Miura, Countach & Diablo, Alfa Romeo Carabo, Maserati Quattroporte IV, Bugatti EB110 и BMW 5 E12. Именно Гандини, кстати, определил в свое время дизайн BMW на многие годы вперед концептом BMW 2200ti Garmisch (1970 г.). Так что неслучайно БМВ и Альфы 70-х так похожи. Но особенно авторский почерк Гандини прослеживается в паре Montreal — Miura. Если взглянуть на эти два автомобиля, то можно найти немало общих черт. Это и длинный «горбатый» капот, и характерный изгиб подоконной линии, и, конечно, «реснички» передних фар и прорези воздухозаборника на задней стойке (Рис. 2).

Со временем силуэт переходил с характерных аэро форм к более динамичным. В связи с изменением размера двигателя и конструкции ходовой части заострялось «оперение» (перед) машины. Задняя часть была массивной, из-за этого корпус походил на силуэт стрелы. Каждая деталь, часть стремилась ворваться в воздушное пространство с большой скоростью, разрывая воздушные потоки. Каждое транспортное средство, созданное в течение столетней истории, можно узнать с первого взгляда благодаря нескольким отличительным чертам. «Трилоб» — это, пожалуй, самый культовый фронт в автомобильной промышленности. Боковая сторона каждой Alfa Romeo представляет собой четкую линию, обогащенную скульптурными



Рис. 3. Серийная модель Alfa Romeo Montreal



Рис. 4. Салон Alfa Romeo Montreal

пропорциями, которые отмечают ее аэродинамическую грацию. Задняя часть всегда мускулистая, чтобы сразу показать, где высвобождается сила.

Колесные арки сначала имели волнообразную форму, но со временем, в новых моделях, они упрощались и становились акцентами, атавизмом той эпохи.

ALFA ROMEO это всегда новое, не такое как все.

Alfa Romeo Montreal

Богатую Швейцарию всегда было трудно чем-то удивить, но в апреле 1970 года в Женеве только и говорили, что о новом шедевре от Alfa Romeo — купе Montreal. В лучах этого успеха поблекли даже такие новинки выставки, как Mercedes-Benz C111, Lotus Europa и Monteverdi Hai 450 SS.

Всех приводили в восторг прорези воздухозаборников на задней стойке автомобилей, недвусмысленно указывающих на то, что новое купе обещает быть заднемоторным. На практике все вышло иначе, и история Alfa Romeo Montreal — отличная иллюстрация того, какие поправки вносит жизнь при превращении концепт-кара в серийную модель (Рис. 3).

У Бертоне в ту пору работал Марселло Гандини, уже успевший прослыть гением, создав дизайн таких шедевров, как Lamborghini Miura и Fiat Dino. Его авторству и принадлежали два жемчужно-белых прототипа, красовавшихся на канадской выставке.

Создавался концепт в эпоху масл каров и поэтому унаследовал ее дух. Форма кузова с длинным передом и мощной задней частью. Силуэт автомобиля недвусмысленно напоминал Lamborghini. Узнаваемыми элементами стали семь полосок, позаимствованные у Alfa Romeo Giulia Canguro, на смену которой должна была прийти новая модель. Потрясающе удачно была скомпонована агрессивная решетка с традиционным «альфовским» «клювом».

Разработка интерьера Montreal была полностью доверена ателье Bertone (Рис. 4). Компоновка «2+2» здесь была чистой условностью. Зато в

ковшеобразных передних креслах со встроенными подголовниками можно было чувствовать себя весьма комфортно — даже будучи притянутым трехточечным ремнем, водитель среднего роста мог легко дотянуться до любой ручки или тумблера. Людям повыше приходилось привыкать к тому, что руль лежал у них на коленях. Сама «баранка» по тогдашней «альфовской» традиции была деревянной с тремя металлическими спицами. Зато с удобно расположенной ручкой КПП легко управлялась любая рука. Слева — спидометр со счетчиками пробега, указателем уровня топлива и контрольными лампами габаритов, дальнего света и топливного резерва. Справа — тахометр, указатель давления масла и еще три сигнальные лампы. Чуть ниже — указатели температуры, работы вентилятора, постановки на ручной тормоз и низкого давления топлива. Стекла вокруг было очень много, поэтому во избежание перегрева салона окна имели голубую тонировку, однако в качестве опции был доступен и кондиционер. Хоть в спортивном автомобиле и принято слушать мотор, в «Монреале» особое внимание было уделено звукоизоляции: все детали, отделявшие салон от моторного отсека, имели поглощающие панели толщиной в дюйм.

Что касается техники, то о прогрессивных идеях и почти космических наработках, примененных в Montreal, к сегодняшнему дню уже написана не одна книга.

Создатели дизайн Альфа Ромео приводятся в действие от непревзойденной страстью к производительности, динамичности и качества. В то время как каждый новый проект бросает новый вызов, оригинальный творческий подход остается неизменным: Alfa Romeo разработала уникальный способ понимания отношений между автомобилем и его водителем. Эта непрерывная инновация, стремящаяся к точке конвергенции между стилем и производительностью, смещая фокус с продукта на человека.

Использованные источники:

1. https://www.drive2.ru/b/925087/

2. https://catalog.aw.by/alfaromeo/montreal/

3. https://www.drive2.ru/b/3231841/

Транспортный дизайн в художественном фильме «ТРОН Наследие»

автор Г.Р. Койчиев, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководители: Н.Е. Розанов, к.иск., профессор, зав. кафедрой, В.В. Павлюк к. иск, профессор

«ТРОН Наследие» — научно-фантастический художественный фильм 2010 года режиссера Джо Косински про фантазийный мир, существующий в параллельной цифровой реальности.

Дэниелу Саймону, в должности концепт дизайнера, было поручено разработать более 10 различных транспортных средств. В 2008 году режиссер пригласил его для работы над этим долгожданным продолжением культового фильма 1982 года «ТРОН».

Это стало первым опытом Дэниела в художественном кинопроизводстве. Он немедленно переехал из Берлина в Лос-Анджелес, где присоединился к команде дизайнеров под руководством как режиссера, так и дизайнера-постановщика Даррена Гилфорда. Команда — смесь ведущих дизайнеров с опытом работы в области дизайна существ, дизайна одежды, архитектуры, сценографии и транспортного дизайна — работала более 2 лет над обликом фильма, чтобы сделать «ТРОН Наследие» иконой в мире научно-фантастического кино.

«ТРОН» — это некая смесь фэнтези и техно-реализма. Для представления основного концептуального посыла фильма использовано стилевое направление «скевоморфизм», которое непосредственно связано со всем, что происходит в мире фильма. С проявлениями «скевоморфизма» мы сталкиваемся практически каждый день. Например, виджет календаря имитирует настоящий календарь с различными методами крепления бумаги, или иконка приложения Instagram которая имитирует камеру Polaroid. Иконка папки, сообщений, значки телефона, интерфейс аудио систем, перелистывание страниц в читалках — все это имитация реально существующих объектов. И ключевым фактором скевоморфизма является то, что эти объекты скомпонованы из других материалов, но с сохранением свойств исходника.

К примеру, иконка телефона, состоящая из 2-d графики, реально открывает приложение для звонков, что для нас воспринимается как макси-

мально прямая и работающая связка, за которой стоит целая дизайнерская концепция. В промышленном и интерьерном дизайне тоже существует масса интуитивных примеров скевоморфизма. Самый простой — это линолеум, имитирующий паркет.

Есть и другой пример — двигатели первых автомобилей, которые проектировались спереди, поскольку до изобретения машин лошади находились перед повозкой, отсюда и понятие лошадиная сила. Сейчас это архаизм, однако, когда автомобили с двигателями только начинали появляться, имело смысл сравнивать их производительность и устройство с тем, что люди уже хорошо знали. Скевоморфизм преследует цель облегчить взаимодействие человека с какой-то новой технологией, дать ему понятный и знакомый образ чего-то существующего в реальности, чтобы обеспечить простое взаимодействие с его новым аналогом, то есть имитацию или симуляцию. Фильм переносит реальные вещи в виртуальную систему. Там много аналогов реальности, вроде мебели, материалов из стекла и камня, погодных условий, всевозможного транспорта и еды. Объекты в виртуальной реальности становятся своеобразной формой интерфейса, благодаря которому герои могут взаимодействовать с окружением. Косински и Саймон, используя скевоморфизм, придают контекст всему что мы видим на экране, по сути, они рассказывали историю через вещи и окружение.

Дэниел Саймон утверждает, что великий дизайн всегда можно воспроизвести при помощи простых скетчей, то есть чем лучше дизайн, тем он чище и на каком-то уровне проще. Когда Дэниел присоединился к художественному отделу «ТРОН Наследие» осенью 2008 года, концепция дизайна нового светоцикла уже была в разработке, что дало ему определенную отправную точку. Он был использован в тестовом трейлере, который Disney выпустила в 2009 году. В то же время Дэниелу было поручено изменить пропорции, чтобы соответствовать эргономике актера Гаррета Хедлунда, применить автомобильные пластические решения к дизайну и разработать новые детали, таким образом изменив весь мотоцикл. Для визуального облика светоцикла он взял идею Сида Мида из первого Трона, в котором пилот визуально сливается с байком и становится единым юнитом на арене. В восьмидесятые этот облик невозможно было воссоздать на экране. Сид Мид представлял себе открытого всадника, но ему пришлось создать закрытый купол, так как компьютеры того времени не могли визуализировать человеческие тела. Будучи поклонником работ Сида Мида, Саймон лично воспользовался возможностью привнести этот дизайн в XXI век. При этом обновленный дизайн светоцикла создавался с учетом обновленных условий мира фильма, в котором много отражающих и прозрачных поверхностей. Например, колеса байка были скрыты самим корпусом, но на

его границах, ближе к днищу, есть дополнительный световой рисунок, вы можете увидеть его если присмотритесь к отражению или к ракурсу снизу, это имеет значение, поскольку черный байк, по сути, находится на черном фоне, и главная функция таких световых линий состоит в визуальном отделении светоцикла от поверхностей, по которым он передвигается. Иначе транспорт как отдельный юнит сильнее сливался бы с полем боя. Светоциклы не зря перемещаются только по гладким поверхностям и не заезжают на другие более грубые территории, где нет отражений. Для лучшей читаемости Саймон разработал простейшее визуальное кодирование для разных героев, он буквально назвал это лицом транспортного средства. Для светоцикла главного героя и его союзников были использованы нейтральные прямые линии, в то время как для антагониста это более агрессивные линии под наклоном.

Каждый момент фильма детально проработан. Даже на дизайн двигателя светоцикла, который показали всего на две секунды, Саймон потратил один, а то и два дня, чтобы определить какие элементы двигателя будут находиться в движении, и как это движение будет показано, потому что он даже не знал, сколько экранного времени этому уделит режиссер Джо Косински.

Дизайн фильма создан с глубокой проработкой, будь то светомобили для езды по пустоши, сверхбыстрый светоцикл главного героя, светолеты которые по задумке Дэниала Саймона во время активации сливаются с пилотом и превращают его в самого настоящего Икара, который уже как отдельный боевой юнит может вести бой. Здесь скевоморфизм проявляет себя напрямую. Весь этот транспорт эмитирует свои аналоги из реального мира ровно до той степени, чтоб органично существовать в этой виртуальности, то есть являться той вещью, которая будет технически и визуально близка жителям компьютерной системы, ведь если она не будет таковой ею вряд ли станут пользоваться, точно так же, как и мы перестаем использовать плохо устроенный интерфейс и станем искать что-то более удобное для нас. Важно то, что по такому же принципу здесь существуют все имитируемые вещи. Их дизайн функционален и всем своим видом отражает машинную логику и условия системы. У здешнего транспорта есть коробка передач, тормоза, сцепление — все как в реальности, но с определенными допущениями.

Джозеф Косински и Дэниел Саймон вместе продумывали и разрабатывали каждый дизайн и механизм для фильма. Механический аналог в цифровом виде, на который влияют любые физические повреждения. Проще говоря, идея скевоморфизма переносит концепцию транспорта из реального мира для жителей мира фильма «ТРОН Наследие», для программ,

которые обитают в системе и могут им пользоваться. В виртуальный мир нельзя просто взять и перенести реальные вещи, они должны быть правильно симулированы и спроектированы.

Источники:

1. **https://danielsimon.com/film-design/tron-legacy/**
2. **https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Simon**
3. **https://en.wikipedia.org/wiki/Tron:_Legacy**
4. **https://www.amazon.com/Tron-Legacy-Jeff-Bridges/dp/B004R63MWQ**
5. **https://www.behance.net/gallery/7537211/Tron-Legacy-Light-Runner-Design-by-Daniel-Simon**
6. **https://www.denofgeek.com/movies/tron-legacy-an-interview-with-vehicle-designer-daniel-simon/**
7. **https://www.wsj.com/articles/BL-DSB-5419**
8. **http://empire-of-games.ru/art_23671.html**

Концептуальный транспорт в жизни и в кино

автор Г.Р. Койчиев, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководители: Н.Е. Розанов, к.иск., профессор, зав. кафедрой, В.В. Павлюк к. иск, профессор

Концепт-кары выглядят красиво и футуристично, но почему производители тратят миллионы на их разработку, если никто никогда не собирается запускать их в серийное производство?

Возьмем, к примеру, DS X e-tense, «автомобиль мечты 2035 года» производства французского люксового бренда DS. Наполовину спортивный кабриолет, наполовину роскошный седан, его диковинный стиль выглядит так, как будто он пришел прямо со страниц журнала про супергероев.

Внутри все не менее радикально — есть даже голографический персональный ассистент. Концепт предназначен для того, чтобы показать, на что, по мнению компании, может быть похожа чрезвычайно мощная, полностью электрическая беспилотная машина. DS X e-tense выглядит достойно фантастического комикса. Это имеет мало отношения к тому, что бренд

производит в настоящее время. Но некоторые из его радикальных стилевых решений перешли и на новый дорожный автомобиль. Другие идеи будут использоваться в будущих проектах и послужат дорожной картой для технических исследований. Концепт-кар — это ускоритель развития, — объясняет директор по дизайну DS Тьерри Метроз. По его словам, роль концепта заключается в том, чтобы «протестировать новые технологии, которые мы себе представляем на будущее, и ускорить их развитие».

Некоторые понятия являются четким выражением намерения. Три года назад Porsche выступил на Женевском автосалоне с концептом Mission E-концептом быстрого, мощного электромобиля с большим запасом хода. Реакция прессы и общественности была очень позитивной. В результате немецкая марка начала производство реального электрического спортивного автомобиля Taycan в 2019 году.

На протяжении многих поколений автомобильные компании были сосредоточены на создании бензиновых или дизельных моделей, которые привлекают отдельных водителей. Но нынешнее движение к электрификации, стремительное развитие технологий беспилотного вождения и вероятное расширение транспортных средств общего пользования потенциально угрожают самому существованию традиционных производителей. Если мы действительно движемся в мир, где городские жители полагаются на электрические робо-такси, чтобы поехать по делам, автомобильным брендам придется адаптироваться или столкнуться с вымиранием, поскольку их традиционные бизнес-модели рухнут.

Renault выпустил целый парк концептов, предлагающих различные перспективы этого электрифицированного, автоматизированного будущего. Они включают в себя автомобиль, который фактически становится частью вашей гостиной, большой робот-такси, предназначенный для перевозки большой группы людей одновременно, и автоматический фургон доставки. На Парижском автосалоне компания выпустила EZ-Ultimo, роскошный лимузин без водителя с деревянными полами и стилем, смоделированным по образцу радикального здания магазина Prada в Токио. Renault EZ-Ultimo разработан для того, чтобы показать, что автомобили без водителя все еще могут быть роскошными «Это часть нашего видения городской мобильности, умных городов», — говорит главный дизайнер компании Лоуренс ван ден Акер.

Мы думаем, что это будущее будет все более автономным, более связанным и общим. Это значит, что у тебя больше не будет машины. Но вы сможете получить доступ к службе общественного проката.

Прототипы, подобные этим, берут идеи, которые уже относительно хорошо развиты, и выставляют их на публичную арену для проверки ре-

акций. Поэтому мы так часто видим смелые футуристичные предложения автомобильных концернов на экранах кинотеатров, и зачастую автомобили играют в кино не меньшую роль, чем живые актеры. Автомобиль может быть отражением главного героя («Понтиак Ацтек» Уолтера Уайта из «Во все тяжкие»), одной из главных локаций, а иногда даже главным злодеем («Плимут-Фьюри» в «Кристине» по роману Стивена Кинга). Но если вам нужно показать будущее в кино, вы можете использовать концепт-кары.

Рассмотрим, например, Durango 95/Probe 16, созданный братьями Питером и Деннисом Адамсами, бывшими дизайнерами Маркос. В 1969 году это был один из самых низких автомобилей в мире: высота кузова составляла 86 см. С такой высотой он сумел вместить 1,8-литровый четырехцилиндровый двигатель от седана Austin 1800 и два полноценных сиденья. Попасть в ярко-оранжевое купе можно было только через раздвижную секцию крыши¬ — низкий автомобиль не нуждался в двери. Но сделал Durango 95 знаменитым не его внешний вид или корни британский Leyland. В 1971 году он стала машиной банды Алекса Деларжа — главного героя фильма «Заводной апельсин». Мало что может дополнить образ группы психопатов лучше, чем ядовито-оранжевый двухдверный автомобиль, мчащийся через лесную чащу. Режиссер Стэнли Кубрик высоко оценил Probe 16, который, однако, так и не стал финансовым успехом — было построено всего три экземпляра, один из которых сейчас стоит в автомобильном музее Петерсена в Лос-Анджелесе.

Однако фильм Кубрика-исключение из правил: трудно ожидать в нем обилия ярких автомобилей с бюджетом в 2 миллиона долларов. Но голливудские картины часто полны необычных концепций. Это лучше всего видно в научно-фантастических фильмах. Возьмем, к примеру, боевик 1993 года «Разрушитель», в котором показаны события 2032 года — улицы Америки будущего забиты футуристическими Кадиллаками, Шевроле и Понтиаками. Каждый из автомобилей — это настоящий концепт кар конца 80-х. Так, General Motors можно включить в актерский состав рядом с Сильвестром Сталлоне и Уэсли Снайпсом — эта компания превратила фантастический боевик в двухчасовую выставку.

GM не остановилась на «Разрушителе»: пара машин концерна также проскочила в картине «6-й день» с Арнольдом Шварценеггером в главной роли. Один из автомобилей, GM Hx3 Hybrid MPV, даже успел сняться в обеих картинах сразу. Другой, Pontiac Montana Thunder, был выпущен позже, присоединившись к Buick GL8, Chevrolet Trans Sport, Oldsmobile Silhouette и Opel Sintra.

Если авторы «Разрушителя» заглядывали в 2032 год, то «Особое мнение» Стивена Спилберга происходит в 2054 году. Производители какой

страны чаще всего мечтают о далеком будущем? Возможно, японцы. Lexus 2054 с двигателем V6 от Chevrolet был разработан специально для этого фильма. Это правда, что Lexus был электромобилем, но японские дизайнеры и мечтать не могли о подходящих агрегатах в 2002 году. Ярко-красный концепт мог передвигаться на автопилоте, саморемонтироваться, менять цвет кузова одним нажатием кнопки, а вместо ключа зажигания у него была система распознавания ДНК владельца. Всего было собрано несколько автомобилей, и точно известно четыре: два красных купе (одно с оригинальным дизайном интерьера, другое без интерьера), серебристый родстер и черное купе, которое было выставлено на продажу на eBay в 2002 году. Минимальная цена автомобиля составляла 88 000 долларов, что составляло около двух третей стоимости его создания. В 2016 году другой продавец хотел получить 95 000 долларов за реплику Lexus 2054, но покупатель так и не нашелся.

В отличие от предыдущих фильмов, «Лига выдающихся джентльменов» описывает прошлое (конец 19 века), но это не помешало концепт-кару быть показанным в кадре. Именно шестиколесный кабриолет «Наутилус», принадлежавший самому капитану Немо, можно поместить в словаре рядом со словом «избыточность». Его длина составляет 6,7 метра, ширина-2,74 метра, а диаметр каждого из шести колес-24 дюйма. Он был построен на шасси одного из Лендроверов, и двигатель V8 также был взят оттуда. По всему корпусу расставлены фигуры из металла в викторианском стиле, созданные Кэрол Шпеер (художник-постановщик фильма), а интерьер отделан бежевой кожей. Кстати, в 2015 году «Наутилус» был выставлен на аукцион, где его оценили в £18 000–£25 000. Это не такая уж большая цена за линкор на колесах.

Наутилус был изобретен только ради фильма-финансовой подоплеки в создании шестиколесного монстра не было. Но шильдик на капоте автомобиля героя часто определяется размером чемодана с деньгами, пожертвованными производителем. Один из самых успешных примеров-Audi, чьи автомобили теперь можно увидеть в каждом фильме «Marvel». Эта маркетинговая стратегия началась в начале 2000-х.

В 2003 году в Германии был предствлен концепт-кар Audi Le Mans Quattro. Трудно не узнать в нем серийный Audi R8, выпущенный четырьмя годами позже. После нескольких выставок Le Mans Quattro, как и многие другие концепты, можно было бы выставить в музее бренда, но он нашел более интересное применение. Его внешний вид был полностью переработан, колеса покрыты заглушками, а двери превращены в «крылья бабочки». Получившийся концепт получил название Audi RSQ и отправился прямиком на съемочную площадку фильма «Я, робот» по мотивам произведений Айзека Азимова.

Было создано два макета. Один из них использовался для съемки крупных планов, а второй-для сцены с аварией. Этим гениальным ходом Audi убила не двух, а сразу нескольких зайцев: она разработала дизайн будущего R8, показала RSQ на большом экране и получила премию EACA Euro Effie award за успешную рекламную кампанию. И все это с помощью одной-единственной машины!

Этот успех не мог остаться незамеченным конкурентами. Лучший урок извлекла компания Chevrolet, которая показала свои будущие модели с помощью фильмов о Трансформерах. Все началось с первой части фильма. Ключевая роль была отведена Бамблби, который превращался в концепт Camaro пятого поколения. Что забавно, Бамблби столкнулся в своем первом бою с Баррикейдом, который превратился в Форд Мустанг!

Во втором фильме франшизы «Шевроле» пошел по хорошо протоптанной дорожке. На этот раз в фильме появилось целых пять автомобилей марки: серийный Camaro в обвесе, намекающем на версию ZL1, концепт Corvette Stingray, прототип гибрида Volt и пара концептов Beat и Trax-вариации на тему будущего компакта Spark.

Это было только начало. С годами франшиза расширилась еще на четыре фильма, а ее парк значительно вырос: в фильмах приняли участие Lamborghini Aventador, Pagani Huayra и даже Bugatti Veyron Grand Sport Vitesse. Однако ни один фильм не обходился без хотя бы пары Chevrolet, а название Camaro стало напрямую ассоциироваться с инопланетными роботами.

Другая супергеройская франшиза была захвачена «Мерседес-Бенц». Речь идет о киновселенной DC Comics и самом Бэтмене. В трилогии Кристофера Нолана Брюс Уэйн ездил на матово-черном Ламборгини, но Зак Снайдер, режиссер фильма «Лига Справедливости», приготовил для героя нечто более интересное.

Бэтмен управлял Mercedes-Benz AMG Vision Gran Turismo, который был создан для гоночного симулятора Gran Turismo 6. Виртуальная «Серебряная стрела», весившая всего 1,4 тонны, оснащалась битурбо V8 мощностью 585 л. с. Сделать модель для фильма оказалось не так-то просто: например, из-за того, что рост Бена Аффлека, сыгравшего Бэтмена, составляет 1,92 метра, интерьер автомобиля пришлось переосмыслить. Одна из крылатых фраз Брюса («моя суперсила — это деньги») звучала более убедительно за рулем концепта.

Бывает и так, что не автомобиль ассоциируется с киногероем, а киногерой — с автомобилем. Именно это произошло с Aston Martin, который вот уже более полувека неразрывно связан с фильмами о Джеймсе Бонде. Автомобиль Aston Martin впервые появился в фильме 1964 года «Голдфингер». Это был DB5, управляемый Шоном Коннери. В самом последнем фильме «Не время умирать» зрителей ждет целая горстка «Астонов»: от классических DB5 и V8 Vantage до среднемоторного купе Valhalla. Однако нас интересует одна уникальная модель.

Вы когда-нибудь задумывались, почему ушедший с рынка DB9 был заменен DB11? Где «пропавший» номер? На самом деле автомобиль с индексом DB10 существовал. Британцы пожертвовали столь важным местом в иерархии ради фильма «007: Спектр». DB10 — это концептуальная двухдверная модель, созданная для шпиона Ее Величества в количестве десяти экземпляров. Он был построен на платформе V8 Vantage. Восьмицилиндровый двигатель развивает 436 л. с. На сегодняшний день такая мощьность никого не удивит, но у киношного спорткара была пара козырей в рукаве. Например, водитель мог катапультироваться из кабины одним нажатием кнопки, кузов автомобиля пуленепробиваем, а DB10 мог защитить агента встроенным пулеметом и огнеметом в опасной ситуации. К сожалению, из десяти собранных машин до наших дней дожили только три — остальные были уничтожены в процессе съемок. Один из оставшихся автомобилей выставлен в Музее Aston Martin, второй находится в руках компании, участвовавшей в съемках, а третий был продан на аукционе Christie's за 3,4 миллиона долларов.

Наконец, автопроизводителям иногда надоедает придумывать простые автомобили для кино, а дизайнеров вдохновляет небо. Многие люди знают о летающем DeLorean из «Назад в будущее», но как насчет космического корабля Lexus? Этот проект, получивший название Lexus Skyjet, был разработан японскими дизайнерами для фильма Люка Бессона «Валериан и Город Тысячи Планет», вышедшего в 2017 году.

По задумке авторов, именно так Лексусы будут выглядеть через 700 лет — у них будет девять крыльев, фары в стиле LC coupe и огромная решетка радиатора, которая уже стала визитной карточкой бренда. Конечно, технологии нашего времени не позволили построить полностью работающий прототип, но масштабная копия все же была представлена в Майами в январе 2017 года. И это не первый случай, когда режиссер Люк Бессон мечтает о летающих автомобилях: стоит отметить автомобили в «Пятом элементе».

Дизайнеры Porsche создали нечто большее: они создали космический перехватчик для «Звездных войн». Он называется Tri-Wing S-91x Pegasus Starfighter и дебютировал в прошлом году в фильме «Звездные Войны: Скайуокер. Восход».

Художники из дизайн-студий Вайсаха и Сан-Франциско попытались придумать космический корабль, который органично смотрелся бы во все-

ленной франшизы и в то же время повторял дизайн серийных моделей бренда. Например, передняя часть имеет фары, которые несколько напоминают фары Taycan, а решетка радиатора со стоп-сигналом позади водителя прямо намекает на 911 в кузове 992. Немцы даже создали масштабную копию космического корабля, которую показали на премьере фильма в Лос-Анджелесе.

Конечно, список "кинозвезд с мотором" можно продолжать бесконечно. И Audi lunar rover в хорроре «Чужой: Завет», и прекрасный Cadillac Ciel concept в комедии «Красавцы» преследуют одну цель: заставить зрителей, выходящих из зала, вспомнить машину из фильма и захотеть такую же. Если бы не продакт-плейсмент, у нас не было бы тюнингованного Peugeot в фильмах «Такси», а Бэтмен, герой Кристофера Нолана, остался бы без матово-черного Lamborghini. Однако если это работает — мы только рады. Создатели фантастических фильмов и концепт каров заняты одним и тем же—мечтами о будущем. И когда эти мечты совпадают выходит взаимовыгодное сотрудничество, в результате которого мир получает захватывающие фильмы и потрясающие автомобили.

Список использованных источников

1. https://www.dsautomobiles.co.uk/inside-ds/concept-cars/ds-x-e-tense
2. https://www.designboom.com/technology/asymmetric-ds-automobiles-x-e-tense-06-26-2019/
3. https://www.autocar.co.uk/car-news/concept-cars/driving-ds-x-e-tense-concept
4. https://www.porsche.com/microsite/mission-e/international.aspx
5. https://cars.usnews.com/cars-trucks/porsche-mission-e-profile
6. https://en.wikipedia.org/wiki/Porsche_Taycan
7. https://www.renault.co.uk/concept-cars.html
8. https://www.autocar.co.uk/car-news/industry/renault-design-boss-laurens-van-den-acker-luxury-cars-and-designing-next-clio
9. https://group.renault.com/en/news-on-air/news/renault-ez-ultimo-inspired-by-french-design/
10. https://breakingbad.fandom.com/wiki/2004_Pontiac_Aztek#:~:text=The%20Pontiac%20Aztek%20was%20Walter%20White's%20car.&text=In%20this%20sense%20it%20is,company%20in%20itself%20upstart%20years.
11. https://en.wikipedia.org/wiki/Probe_16
12. https://www.thedrive.com/news/35608/gather-up-your-droog-friends-and-buy-the-durango-95-from-a-clockwork-orange
13. https://www.imcdb.org/m106697.html
14. https://en.wikipedia.org/wiki/Demolition_Man_(film)
15. https://www.carstyling.ru/en/car/1990_gm_hx3_hybrid_van/

16. https://www.carstyling.ru/en/car/1998_pontiac_montana_thunder/
17. https://www.netflix.com/ru-en/title/433631
18. https://en.wikipedia.org/wiki/Minority_Report_(film)
19. https://coolmaterial.com/rides/the-lexus-2054-from-minority-report-is-for-sale/
20. https://en.wikipedia.org/wiki/Lexus_2054#:~:text=The%20Lexus%202054%20is%20a,Cruise%20in%20several%20action%20sequences.
21. https://en.wikipedia.org/wiki/The_League_of_Extraordinary_Gentlemen_(film)
22. https://www.popularmechanics.com/cars/a20125/league-of-extraordinary-gentlemen-car-ebay/
23. https://drivetribe.com/p/league-of-extraordinary-gentlemen-X_xOt2tnRCam242Ir4yiFA?iid=YxTIobBiRA-7Qdu35ApiJA
24. https://blog.sinclairaudi.co.uk/2016/09/audi-in-the-movies-cinema/
25. https://ru.wikipedia.org/wiki/Audi_Le_Mans_quattro
26. https://ru.wikipedia.org/wiki/Audi_RSQ
27. https://avtotachki.com/en/vse-mashiny-iz-filmov-transformery/
28. https://en.wikipedia.org/wiki/Transformers_(film_series)
29. https://starcars.fandom.com/wiki/Bumblebee
30. https://carbuzz.com/news/batman-s-one-off-mercedes-vision-gran-turismo-is-a-unique-daily-driver
31. https://www.topgear.com.ph/features/lifestyle/benz-gt-justice-league-tguk-a60-20171008
32. https://en.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz_AMG_Vision_Gran_Turismo
33. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_James_Bond_vehicles
34. https://www.carcovers.com/resources/the-complete-list-of-agent-007-james-bond-cars/
35. https://www2.astonmartin.com/en/cars/db10
36. https://www.motorauthority.com/news/1113928_james-bonds-aston-martin-db10-was-based-off-the-2019-vantage
37. https://blog.lexus.co.uk/skyjet-valerian-movie/
38. https://en.wikipedia.org/wiki/Valerian_and_the_City_of_a_Thousand_Planets
39. https://starwars.fandom.com/wiki/Tri-Wing_S-91x_Pegasus_Starfighter
40. https://www.slashgear.com/porsche-tri-wing-s-91x-pegasus-is-a-star-wars-ship-you-wont-see-in-the-film-15603346/
41. https://en.wikipedia.org/wiki/Audi_Lunar_quattro
42. https://www.cadillac.com/concept-vehicles/ciel-convertible
43. https://batman.fandom.com/wiki/Bruce_Wayne%27s_Lamborghini

Дизайна общественных средств транспорта для безбарьерной среды

автор А.Д. Лапаева, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководители: Н.Е. Розанов, к.иск., профессор, зав. кафедрой;
В.В. Павлюк, к. иск, профессор

Исследование направлено на повышение комфортности жизни людей с ограниченными возможностями и расширение сферы безбарьерной среды средствами дизайна средств транспорта. Объектом исследования является общественный транспорт.

К общественному транспорту относится:

1. Наземный автомобильный: Электробус, роботизированное такси, роботизированный каршеринг, маршрутное такси.
2. Наземный рельсовый: Трамвай.
3. Подземный рельсовый: Метро.
4. Речной: Речной трамвайчик.
5. Воздушный» (концептуальный) Пассажирские квадрокоптеры.

Важность этой проблематики наиболее наглядно можно проследить на формировании специфике дизайна специализированного транспорта для перевозки детей-школьников, пассажиров с ограниченными возможностями (инвалидов) и оказать им существенную гуманитарную поддержку, тем самым улучшить, наверное, комфортность среды и её доброжелательность в отношении к людям с психическими расстройствами, а так же с ограниченными возможностями.

Среда обитания является совокупностью условий и элементов, которые необходимы для жизнедеятельности человека. Одни из них могут быть безразличными, без других невозможно существовать, а третьи способны оказывать отрицательное влияние. Поэтому сложно жить в современном обществе людям, имеющим ограниченные возможности передвижения. Особенно если не создана оптимальная безбарьерная среда.

«Безбарьерная среда» — данное понятие содержится в ряде законодательных актов РФ. Если обобщить существующие определения, можно сделать следующие выводы.

В современном российском обществе создаются условия для всех категорий граждан, в том числе, для инвалидов. Безбарьерная среда состоит

из таких элементов окружающей среды, которые обеспечивают свободное передвижение и использование их людьми с различными видами нарушений (физических, сенсорных или интеллектуальных). Функционирование в таких условиях позволяет гражданам с особыми возможностями здоровья вести независимую ни от кого или чего-то жизнедеятельность. Следовательно, доступная среда для инвалидов — это привычная среда, которая дооборудована с учетом их потребностей.

Говоря о типах потребителей безбарьерной среды в контексте общественного транспорта, мы учитываем следующие группы:

1. Здоровые люди;
2. Люди с ограниченными возможностями:

- Колясочники;
- Незрячие люди (с собаками поводырями);
- Страдающие расстройством слуха.

3. Люди с психическим расстройством.

Инвалидность в России — термин, объединяющий различные нарушения, ограничения активности и возможного участия в жизни общества. В 2020 году общая численность людей с инвалидностью проживающих в России составляет 11 875 496 человек, из которых 687 718 дети. На данный момент население нашей страны составляет 146 748 590 человек.

Автобусы, в которых созданы специальные условия для перевозки инвалидов-колясочников, стали поставляться в автобусных парках российских городов около пяти лет назад. Они обладают более низким полом и широкими дверными проемами, не имеют ступенек и разделения дверей поручнем, в них организованы специальные места для инвалидов и выдвижные пандусы для входа и выхода. В Москве такие автобусы составляют уже около 80% автопарка, в других городах низкопольных автобусов пока существенно меньше.

Процесс транспортного обслуживания пассажиров с ограниченными возможностями в РФ выглядит следующим образом. Низкопольный автобус должен остановиться как можно ближе к тротуару и после полной остановки полностью выровнять уровень пола с высотой тротуара. Увидев на остановке человека в инвалидной коляске (или услышав звуковой сигнал после нажатия инвалидом специальной кнопки рядом с дверью автобуса), водитель должен выйти, откинуть пандус (аппарель) и помочь пассажиру заехать в салон автобуса, а по окончании поездки — выехать из него. Водитель такого автобуса должен знать порядок своих действий из специального инструктажа, который обязана с ним провести организация-перевозчик. Роль комуникативных средств дизайна в этом процессе сводится к следующему:

1. Максимально ясная информативность (пластическая, цвето-световая и звуковая транспортного средства и понятность алгоритма входа/выхода);

2. Максимально понятная информативность действий, предваряющих поездку (оплата и посадка на сиденья с обязательной фиксацией).

Во многих развитых странах платформы для подъема в автобус человека на инвалидном кресле работают автоматически, без участия водителя. Незрячие люди имеют право на поездку в сопровождении собаки-поводыря по закону. (К сожалению, не все люди с инвалидностью знают о своих правах, а магазины, кафе и транспорт — о своих обязанностях).

Люди, имеющие нарушение психического развития, при котором наблюдается выраженный дефицит эмоциональных проявлений и сферы общения. В переводе слово «аутизм» обозначает — ушедший в себя человек, или человек внутри себя. Страдающий подобный заболеванием человек никогда не проявляет свои эмоции, жесты и речевое обращение к окружающим, а его действиях зачастую отсутствует социальный смысл.

Аутизм не болезнь, а расстройство развития.

ВСЕ ОНИ имеют право на беспрепятственный доступ ко всем общественным местам и могут беспрепятственно пользоваться всеми видами общественного транспорта.

Статистика за 25 лет показывает нам глобальный прирост особенных детей.

Если в 1995 году дети с таким расстройством рождались 1 на 5000 детей, то в 2020, 1 на 30 детей.

Доля инвалидов, как считает Минздравсоцразвития в РФ ниже, чем в странах ЕС. Но цифры в нашей стране не действительны, так как данное расстройство В России первым описанием органического аутизма было представлено всего лишь в 1967 г.

Первым этапом был 1911 год, швейцарский психиатр Блейер ввел понятие «аутизм» для описания феномена в клинической картине шизофрении — уход больного в мир фантазий. Второй этап в истории науки об аутизме начинается, когда аутизм как самостоятельное расстройство был описан Лео Каннером в 1943 году.

Для того чтобы таких людей ввести в общество, их надо возить в школы, университеты на дополнительные занятия, работу или мероприятия по социализации. Это трудно так как в нашей стране к такому не адоптированы, не только транспорт, но и само общество.

При анализе специфических групп лиц с ограниченными возможностями необходимо также учитывать «маломобильные» группы населения, имеющие инвалидность. Категории граждан, имеющие ограниченные возможности здоровья, отличаются разными видами физических и иных ограничений. Естественно, безбарьерная среда для них должна удовлетворять специфические потребности их жизнедеятельности. Но это требование можно отнести и к иным категориям граждан, которые не отличаются теми или иными физическими ограничениями. Создание определенных условий сделает их жизнь более удобной.

Если опираться на нормативные документы РФ, то к «маломобильным» группам населения относятся:

- инвалиды, имеющие поражения опорно-двигательного аппарата;
- инвалиды, имеющие нарушения слуха и зрения.

К этой же категории относятся и маломобильные группы населения, не имеющие инвалидности:

- лица от 60 лет;
- женщины «в положении»;
- люди, которые везут детские коляски;
- дошкольники.

Статистические данные свидетельствуют о том, что по Российской Федерации за 2019 г. из пассажирских эксплуатационных автобусов, трамвайных вагонов и троллейбусов, оборудованных для перевозки маломобильных групп населения, насчитывало всего насчитывает всего 31 313 шт. пассажирских автобусов. Эти цифры составляют долю в общем количестве всего 18,7% из 100%. Доля трамвайных вагонов 1413 шт. (в процентах составляет всего 18,4% из 100%).

Если же рассматривать долю пассажирских транспортных средств, оборудованных для инвалидов, в общем числе пассажирских транспортных средств на 2019 г. в процентах, приведем следующие данные по сведениям Росжелдора, Росморречфлота и Росавиации.

Транспортные средства:

Оснащенные специальными техническими средствами и оборудованием, обеспечивающими доступность их для пассажиров из числа инвалидов и других лиц с ограничениями жизнедеятельности:

- железнодорожный подвижной состав 63,9%;
- морские и речные суда 8,6%;
- воздушные суда 44,1%.

1. В которых для инвалидов по зрению обеспечивается дублирование необходимой для ознакомления текстовой и графической информации знаками, выполненными рельефно-точечным шрифтом Брайля:

- железнодорожный подвижной состав 52,6%;
- морские и речные суда 28,6%;
- воздушные суда.

2. В которых для инвалидов по слуху обеспечивается дублирование необходимой звуковой информации доступными графическими средствами:

- железнодорожный подвижной состав 87%;
- морские и речные суда 20%;
- воздушные суда 42,3%.

3. В которых для инвалидов с нарушением функций опорно-двигательного аппарата обеспечивается оснащение средствами для самостоятельного передвижения, входа и выхода, в том числе с использованием кресла-коляски, а также имеется в наличии специальное оборудование:

- железнодорожный подвижной состав 59,1%;
- морские и речные суда 12,9%;
- воздушные суда 44,1%.

По данным Росжелдора, Росморречфлота и Росавиации

Таким образом, для полноценной жизни маломобильных людей требуется значительно изменить современную инфраструктуру индивидуального и общественного транспорта. Создание удобных условий жизнедеятельности способно повлиять на качество жизни всех граждан, даже не имеющих физические ограничения.

Плавный спуск, съезд, установленный пандус сможет помочь не только инвалидам. Другим гражданам более удобно подняться или спуститься по наклонной поверхности. Поручни также необходимы пожилым, женщинам «в положении», детям и людям с ожирением. Даже очень мобильные люди, не имеющие физических ограничений, в плохую погоду или гололед предпочтут воспользоваться перилами. Контрастные маячки, которые необходимы людям с ограниченными возможностями зрения, помогут другим людям свободно ориентироваться, а звуковыми сигналами, созданными на пешеходных переходах для слабослышащих, пользовался каждый. Увеличение количества посадочных мест, для людей в инвалидных колясках. Увеличение пространства рядом с местом для людей с ограничением возможности по зрению, с собаками поводырями.

Все перечисленные факторы и направления необходимо учитывать при разработке проектов современного пассажирского транспорта, учитывающего создание «безбарьерной» среды.

Художественно-пластические особенности родстера Bugatti type 55 в контексте художественной культуры 30-х годов

автор В.И. Пименова, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к.иск., профессор, зав. кафедрой

К концу 20-х годов происходят заметные изменения статуса легкового автомобиля. Его социально-культурная роль усложняется. Автомобиль становится не просто характерным признаком прогресса, но воплощением образа и энергии современности.

По мере насыщения автомобильного рынка ряда развитых европейских стран серийной продукцией, потребность в персонализации становилась всё очевиднее. В конце 1920-х годов заметно возросло влияние потребительских требований (персонализация, комфорт), что заставило индустрию автомобилестроения проявить повышенное внимание к стилю выпускаемой продукции. Влияние дизайна на формирование современного образа роскоши и утонченности становилось всё более осознаваемым. Художники начинают играть заметную роль в повышении художественной значимости легкового автомобиля в культуре второго десятилетия XX века.

Зародившаяся с появлением транспорта концепция автомобильной аэродинамики не остановила своё совершенствование и нашла продолжение не только в технической, но и в художественно-образной составляющей автомобильной формы и пластики.

Достижения со стороны науки подтолкнули на поиски нового силуэта и образа. В аэродинамических разработках автомобильные художники нашли решения волновавших их проблем формообразования и композиции. Формы автомобиля стали более округлы и обтекаемы, с летящими линиями и характерными силуэтами, высота которых определялась рамной конструкцией. Обтекаемые и каплевидные формы стали синонимом скорости. Направление «Streamline Moderne» (от англ. streamline — «линия обтекания»), как это принято называть, стало знаком, обозначающим современную эстетику в промышленном дизайне. Заимствование гротескных изгибов и упрощенных форм у ар-деко так же давало оригинальный результат.

Научный прогресс в области аэродинамики, современный статус лег-

кового автомобиля, меняющиеся эстетические идеалы послужили утверждением «высокого стиля». В бесспорно современных по внешнему виду образцах автомобильного дизайна новое стилистическое влияние перекликалось с традициями экипажного производства. Сочетание прогрессивных решений и высокого уровня отделки привело к формированию эффектного и эстетически полноценного облика.

Производство люксовых автомобилей было сконцентрировано в большинстве европейских стран. Но как и в декоративном искусстве, в межвоенные годы Франция была лидером в том, что касалось стиля.

Одним из таких французских производителей была компания Bugatti, которая в 1931 г. продемонстрировала на Парижском автосалоне двухместный родстер с откидным верхом — Bugatti Type 55, кузов которого был спроектирован Жаном Бугатти, сыном Этторе Бугатти. Type 55 базировалась на усовершенствованном шасси гоночной модели Type 47. Выпущенный в небольшом количестве — лишь 38 экземпляров, что сопоставимо с изделиями уровня «высокого искусства», родстер был рассчитан на очень обеспеченных клиентов.

«Обтекаемость» кузова в целом и отдельных его частей, плавно ниспадаю-щая линия контура нижней части, горизонтальный профиль, гладкие поверхности —общее впечатление действительно было сильным. Пластика явно подчинялась новому стилевому направлению, но в то же время дополнена более традиционными элементами, такими как вертикальная решётка радиатора, которая визуально уравновешивает остальную часть контура кузова. Оригинальная подковообразная решётка радиатора является компонентом фирменного дизайна. Круглые передние фонари не были интегрированы в корпус. Крылья колёс объединены в единое целое с подножкой, но пока ещё отделены от боковой поверхности кузова. В общую стилистику легко вписалось двухцветное решение кузова, благодаря которому удалось придать индивидуальности. Сочетание смелых чистых цветов и черной мерцающей поверхности создало ощущение живости и движения. Динамику так же усилили тонкие продольные полосы со стреловидным окончанием, симметрично расположенные на боковых частях капота. Закреплённое сзади колесо подчеркнуло спортивный облик модели.

Низкий силуэт формы, энергично изогнутые линии крыльев, блестящие поверхности, красно-чёрная композиция на тему аэродинамических форм — всё это выглядело чрезвычайно злободневно и соответствовало современным эстетическим тенденциям художественной среды.

Являясь стилистически актуальной, Type 55 стала моделью показавшей путь становления нового направления в автомобильном дизайне начала 30-х годов. Открывая стилистическое влияние Streamline, оставила заметный след в мировой истории автодизайна.

Формирование устойчивых признаков класса «люкс» в дизайне автомобиля» (На примере эволюции стиля фирмы Mersedes Benz)

автор А.Б. Ермолаев, магистратура, 2 курс
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к. иск., профессор, зав. кафедрой

Формирование устойчивых признаков «представительности» автомобиля зародилось еще на заре автомобилестроения. Во многом, продолжая лучшие традиции дизайна каретных мастеров, первые автомобильные дизайнеры создавали художественный образ представительских автомобилей, который в последствие стал ассоциироваться именно с vip-классом.

— Классический профиль с длинным капотом и вытянутым багажником достался нам в наследство от конных упряжек, — говорит экс-дизайнер Тойоты и концерна PSA Владимир ¬Пирожков. — Тогда количество лошадей спереди прямо говорило о статусе пассажира, а размер сундука на запятках — о его богатстве.

Прежде всего, это касается таких признаков как размер и пропорции автомобиля. Как правило, в образе представительских автомобилей, мы отмечаем увеличенные (по сравнению с автомобилями более низкого класса) размеры и классические пропорции.

В частности, классические пропорции создаются благодаря таким свойствам как:

1. Линия от Стойки лобового стекла к переднему колесу.

Увеличенное расстояние между передней осью и лобовым стеклом (в английском его обозначают термином dash-to-axle) — главный дизайн-фетиш современности, который, вероятно, и определяет дороговизну внешнего вида. Именно поэтому передняя ось приближена к носу в представительских машинах Audi, Volvo, Volkswagen, Toyota, Chevrolet и даже Bentley. Важным является то, куда попадает линия, продолжающая стойку лобового стекла. Принято считать, что престижный — «dash-to-axle» — если эта линия «направлена» в ступицу переднего колеса, но высший класс





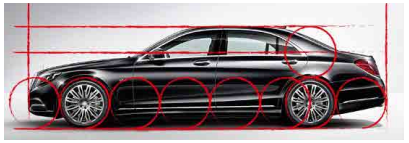


Рис. 1. Классический дизайн кузова автомобиля Rolls-Royce Phantom

Рис. 2. Автомобиль Роллс Ройс Фантом 1 поколения

Рис. 3. Правило «четыре диаметра колеса» в дизайне автомобиля «Мерседес»

— в пятно контакта. Это соотношение формирует визуальный размер моторного отсека, а чем он длиннее, тем, как известно, респектабельнее автомобиль, — такое правило уходит корнями к многоцилиндровым экипажам 30-х годов.

В качестве примера можно привести классический дизайн кузова автомобиля Rolls-Royce Phantom последнего (восьмого) поколения (рис. 1).

Здесь мы видим, что ось передних колес «вынесена» к носу, и можно условно провести линию от стойки лобового стекла к ступице переднего колеса.

Та же тенденция наблюдается и у представительских автомобилей 30-х годов. Например, автомобиль Роллс Ройс Фантом 1 поколения, дизайн которого выполнен в стиле ар-деко (рис. 2):

Здесь мы видим то же самое классическое сочетание пропорций: передние колеса «вынесены» к носу. В то же время, от стойки лобового стекла можно провести условную линию, попадающую в ступицу переднего колеса.

Следующий устойчивый признак представительского автомобиля, выраженный в его пропорциях и характеризующий размеры и пропорции кузова, можно назвать как условное правило:

2. «Длина колесной базы — четыре диаметра колеса».

Визуальный образ в данном случае создается по принципу: чем длиннее, ниже и шире автомобиль, тем «благороднее» и стремительнее он выглядит.

В то же время, габариты должны оставаться в гармонии с размером колес и расстоянием между осями. Со времен довоенной классики в дизайне автомобилей представительского класса установилась традиция: колесам следует отстоять друг от друга на 3,5–4,5 своего диаметра.

В качестве примера приведем правило «четыре диаметра колеса» в дизайне автомобиля «Мерседес» mercedes class s 600 2015 (рис. 3).



Рис. 4. Автомобиль ЗИС, 1936

Такой же принцип соотношения пропорций можно видеть в представительском советском автомобиле ЗИС 1936-го года. Здесь также мы видим соотношение между задними и передними колесами — 4 диаметра (Рис. 4).

Еще один пример создания художественного образа представительского автомобиля, благодаря аналогичному соотношению пропорций, можно привести модель Bugatti Type 41, где общая длина кузова составляет 6200 мм, а длина колесной базы — 4300 мм.

На примере дизайна этой модели Бугатти, многие теоретики автомобильного дизайна дают объяснение, почему крупные колеса, длинная база и большое расстояние dash-to-axle стали своеобразными «синонимами» автомобильной роскоши.

Следует отметить, что современные представительские автомобили также имеют крупные колеса и длинную колесную базу, что во многом ассоциируется с образом богатого, престижного, представительского автомобиля благодаря применению тех же самых принципов создания формы и сочетания пропорций.

3.Также, важными элементами в дизайне представительского автомобиля являются пропорции, определяющие длину свесов и высоту кузова, которые также принято измерять в диаметрах. Общая закономерность пропорций кузова машины такова: чем дешевле машина, тем она выше. И наоборот, у благородного автомобиля нос должен быть величиной примерно с одно колесо, задний свес — в два раза больше, а «рост» — строго два диаметра.

В качестве примера приведем сравнительное измерение в диаметрах автомобилей Мерседес и Рено Логан.

Автомобиль Mercedes class s 600 2015; «рост» — два диаметра, задний свес — в два раза больше, чем «нос».

Автомобиль Рено Логан; «Рост» более двух диаметров, а задний свес менее одного диаметра.

4. Кроме самой высоты кузова важно еще и то, на каком уровне проходит линия остекления. Современная мода сформировала определенные закономерности консирукции: на боковые окна должно приходиться примерно 30% высоты кузова, хотя полвека назад и даже еще в 90-е годы считалось, что соотношение glass-to-body (то есть доля остекления в высоте бо-

ковины) должно быть 50/50. Лишь к началу XXI века «талия поползла вверх» и остановилась на уровне «треть стекла, две трети металла».

Приведем таблицу формирования устойчивых признаков автомобиля представительского класса на примере эволюции дизайна кузова Мерседес. (по материалам сайта ingur.com © 2020 Imgur, Inc) (Рис. 5).

5. Следующий устойчивый признак премиальности образа 1903 год представительского автомобиля связан с дизайном оптики, который можно условно обозначить как правило:

«Передние фары должны располагаться не выше колес».

Светотехника выглядит гармоничнее всего, если находится на линии, соединяющей вершины колесных арок.

В качестве примера приведем дизайн автомобиля MERCEDES BENZ CLS-CLASS CLS350 AMG SPORTS 2014 (Рис. 6).

Передние фары автомобиля распоожены на уровне передней колесной дуги. Это, в какой-то мере, придает художественному образу автомобиля черты уверенности, устойчивости, величественного спокойствия.

6. Также устойчивым признаком образа автомобиля представительского класса является традиционный цвет.

Считается, что цвет премиального автомобиля должен быть «классическим». Например, автомобиль-

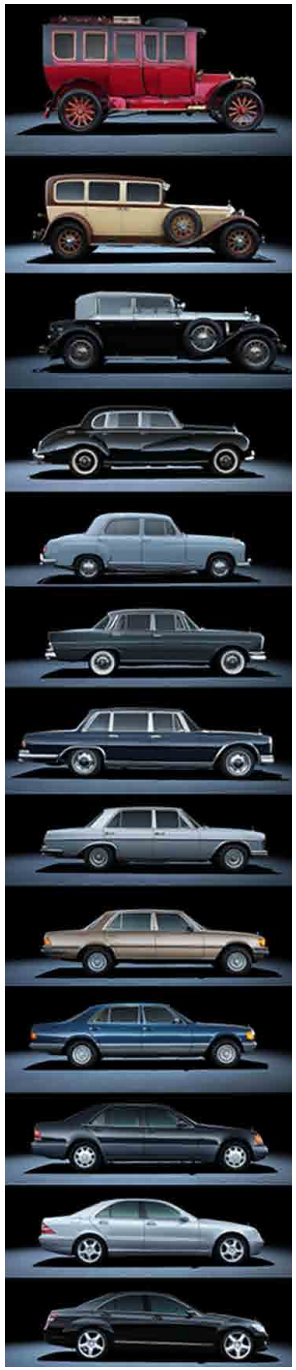


Рис. 5. Эволюция дизайна кузовов Мерседес
Мерседес 60 PS (линия остекления примерно 50% – 60%. Передние колеса «вынесены» к «носу»)
1924 год. Мерседес Typ 630 (Линия остекления 50% – 50%. Передние колеса «вынесены» к «носу»)
1930 год. Мерседес W 07 (Линия остекления 50 % – 50%. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес равен примерно 3/4 диаметра)
1951 год. Мерседес W 186 (Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес равен одному диаметру)
1953 год. Мерседес W 120 (Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес равен одному диаметру)
1959 год. Мерседес W 111 (Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес более одного диаметра)
1963 год. Мерседес W 100 (Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес почти два диаметра. Создается визуальный образ более «вытянутого» кузова, что подчеркивает ощущение премиальности)
1965 год. Мерседес W 108 (Линия остекления: 50% – 50%. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес немного более одного диаметра)
1972 год. Мерседес W 116 (Линия остекления: 50% – 50%. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес равен примерно одному диаметру)
1979 год. Меседес W 126 Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес примерно один диаметр)
1991 год. Мерседес W 140 (Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес примерно один диаметр)
1998 год. Мерседес W 120 (Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес примерно один диаметр. Обтекаемая форма кузова. Скругленные линии окон)
2006 год. Мерседес W 221 1963 год. Мерседес W 100 (Линия остекления: две трети металла — одна треть стекла. Передние колеса «вынесены» к «носу». Задний свес примерно один диаметр. Обтекаемая форма кузова. Скругленные линии окон. Крупные колеса. Создается визуальный образ премиального автомобиля)





Рис. 6. Светотехника автомобиля MERCEDES BENZ CLS-CLASS CLS350 AMG SPORTS 2014

Рис. 7. Пример оформления салона Mercedes-Benz F 700

ные обзоры телеканала «Домашний» представляют следующую информацию по этому вопросу:

— Машины представительского класса должны быть не ярких, солидных цветов (черный, белый, серый, темно-синий), спортивные машины, наоборот, ярких цветов (красный, желтый, оранжевый и другие), «женские» хетчбеки небольшого размера могут быть и яркими, и нейтральными по цвету, автомобили бизнес-класса — скорее ближе к представительским, но допускаются и более яркие. Семейные среднеразмерные седаны, минивэны, внедорожники и хетчбеки, в основном, покупатели предпочитают в нейтральных цветов (серый, синий, темно-зеленый и прочие), а вот полноценные внедорожники выигрывают в черном, сером и белом окрасе.

Те же тенденции в цветовой палитре преобладают и в дизайне салона представительских автомобилей.

В целом, в дизайне салонов представительских автомобилей присутствуют такие важные особенности как:

Вместительный салон. Важно, чтобы ни один пассажир не испытывал чувства тесноты. Даже если в машине находятся три человека вместе с водителем, они должны иметь достаточно личного пространства.

В ВИП - автомобилях используются только высококачественные натуральные материалы. Сюда также стоит отнести современное оснащение всеми необходимыми устройствами, от климатической установки, до наличия массажеров внутри кресел.

Существует также еще одна тенденция в оформлении салона автомобиля представительского класса, которую условно можно обозначить как правило: «черный верх — белый низ». Это обусловлено тем, что на большинстве автомобилей со светлым салоном передняя панель и козырек приборного щитка все равно остаются темными, так как светлая «торпеда» может создавать блики на лобовом стекле. (Рис. 7).

Приведем пример оформления салона Mercedes-Benz F 700

Передняя «торпеда» — темного оттенка. Просторный салон создает удобные условия для поездки. Мы видим классическое сочетание «благородных» цветов (черный. оттенки бежевого, серебристый), которые создают элегантный стильный образ и ощущение премиальности.

Два раздельных места представляют собой шезлонги, причем правая задняя дверь открывается против хода, а сиденье с помощью сервопривода умеет сползать вниз и «перетекать» на другую сторону, превращая салон в кабинет с двумя развернутыми друг к другу ложами.

Однако бывают исключения: например, Porsche, Bentley, Ferrari и Aston Martin используют бежевые панели сверху. Объясняется это тем, что богатые бренды могут позволить себе использовать весьма дорогую антибликовую пленку на лобовом стекле.

Проиллюстрируем это на примере салона автомобиля Rolls-Royce Phantom последней модификации, где передняя панель и торпеда окрашены в светло-бежевый цвет, а общий стиль салона выдержан в светлых тонах, где оттенки бежевого цвета в сочетании с белыми креслами, белыми вставками на дверях, приборной панели и ковриках удачно гармонируют.

7. К признакам стиля премиального автомобиля принято относить также винтажность образа.

Началом автомобильной винтажной эры принято считать 1919 год. После окончания первой мировой войны производство автомобилей начинает развиваться с новыми силами. Именно тогда появляется новая конструкция кузова — обтекаемые формы, отсутствие выступающих частей (бамперов, крыльев, подножек), максимально закрытый кузов. Типичный пример — Bugatti Type 35 (1924–1929).

Именно эта модель Bugatti наиболее емко передала дыхание эпохи. Следует отметить, что модель Type 35, благодаря своему винтажному художественному образу, во многом вызывает ассоциации и соотносится с трендами модной индустрии конца 1920-х — освобождением женщин от корсетов, акцентом на короткие юбки, глубокие вырезы, дерзкие стрижки, шляпки-клош.

Далее винтажный стиль находит свое продолжение и развитие в американских автомобилях 1950-х и 1960-х годов. Ярчайший пример — розовый Cadillac великого Элвиса Пресли образца 1955 года, решенный в аэростилистике (с плавными и стремительными кузовными линиями) и отличающийся скрупулезнейшей проработкой мелких деталей кузова.

По легенде, когда Пресли приобрел Cadillac Fleetwood Series 60, машина была синей с черной крышей. Но сосед певца перекрасил лимузин в розовый и даже придумал этому цвету название – Elvis Rose.

Также как и Bugatti Type 35, винтажные автомобили 50-х, 60-х годов, создают художественный образ, отображающий модные тренды и эстетику своего времени.

Конец 40-х и далее — 50-е годы 20 столетия привнесли в историю дизайна автомобилей представительского класса новую характерную тенденцию: повышенный интерес к образам ретро — автомобилей. Причем внешний ретро образ сочетался с современными и передовыми (на тот момент) технологическими решениями. Надо отметить, что тенденция стилизации художественного образа под ретро автомобиль является актуальной и модной и в современном дизайне автомобилей представительского класса. В частности, английская компания Morgan и в наши дни разрабатывает эту концепцию дизайна.

Вот, например, новая модель фирмы Morgan, представленная на Женевском автосалоне 2019 года.

Очень много подобных ассоциаций этого образа можно увидеть в дизайне конца 40- х годов, например автомобиль Jaguar XK120.

Список использованных источников:

1. **Авто-ревю, март 2020 https://autoreview.ru/**
2. **Телеканал «Домашний», сайт https://domashniy.ru/domashnie_sovety/cvet_imeet_znachenie/ телеканал «Домашний». Авто обзор, автор : Владимир Безукладников.**
3. **Журнал «БИЗНЕС Online»: https://www.business gazeta.ru/article/413162**
4. **Сомов Ю.С. Композиция в технике. М., «Машиностроение», 1987.**
5. **Лонглей В. Оценка сочетаемости цветов в автомобиле. Пер. с англ., 1982.**
6. **Газета «Лос Анжелес Тайм». Автообзор. Copyright © 2019, Los Angeles Time. https://www.latimes.com/business/autos/story/2019-11-22/auto-show-electric-suvs**
7. **Авто Виктори.ру. Электронный журнал: https://auto.vercity.ru/statistics/sales/marks/2017/mercedes_benz/**
8. **РБК. Электронная газета: https://www.rbc.ru/society/12/04/2010/5703d9489a79470ab501f77f**
9. **Мэри Мейсензаль, BUZNES INSIDER https://www.businessinsider.com/mercedes-benz-shows-off-luxury-electric-vehicle-concept-vision-eqs-2019-9**

Четвертое пространственное измерение как метод единовременного наблюдения трехмерного пространства в его объемности

автор С.Е.Поздняков, магистратура, 2 курс
кафедра «Дизайн средств транспорта»

Статья содержит краткий обзор проблематики четвертого пространственного измерения, с примерами визуализации пространственных измерений: нульмерного, одномерного, двумерного, трехмерного и четырехмерного. Так же в статье идет речь о влиянии теории о четвертом пространственном измерении на художников первой половины двадцатого века.

Метод построения классической перспективы даёт нам как художникам возможность наблюдать и изображать классическое трехмерное пространство и трехмерные объекты на плоскости таким образом, что объект находящийся перед нами и который мы хотим изобразить, обращён к нам как бы только лишь одной своей стороной. Допустим мы берём для наблюдения простую трехмерную геометрическую фигуру, такую как куб, и смотрим на него с любой стороны. Что тогда мы видели перед собой? Мы видим перед собой не куб, как он есть на самом деле, то есть мы не способны наблюдать его со всех сторон единовременно, мы способны наблюдать только лишь ту его часть, что обращена к нам, его лицевую по отношению к нам сторону. В случае с кубом мы способны наблюдать единовременно максимум только три его стороны, но при этом от нашего глаза остаются скрытыми остальные его стороны. То же самое мы можем сказать и про другие более сложные трёхмерные объекты, которые мы способны наблюдать и изображать. Если мы смотрим, допустим, на человека, который обращён к нам лицом, мы видим его спереди, но в этот же самый момент мы не способны наблюдать его со спины. И другой случай, когда он поворачивается к нам спиной, мы не можем в этот момент наблюдать его спереди и мы не увидим его лицо. Любой трехмерный объект в любой момент обращён к нам, как к наблюдателю только одной из своих сторон и остальные

его стороны скрыты от нас. Это является ограничением, которое накладывает на нас, как на наблюдателей, наше зрение, мы не видим окружающее нас трехмерное пространство, таким как оно есть на самом деле, мы видим его двумерную проекцию на наш глаз.

«Лицом к лицу. Лица не увидать. Большое видится на расстоянии». Каждый раз мы смотрим на окружающий нас мир, мы стоим к нему как бы лицом к лицу, не видя его таким, каким он является на самом деле. Но на какое расстояние нам необходимо отдалиться, для того, чтобы его увидать таким, какой он есть, то есть видеть окружающий нас мир и объекты нас окружающие единовременно со всех сторон, видеть их объемными, такими, какие они есть на самом деле? При движении в любом из направлений, отодвигаясь назад, или приближаясь вперёд, двигаясь вправо или влево, вверх или вниз, мы не увидим окружающие нас объекты со всех сторон единовременно, мы лишь изменим ракурс наблюдения окружающих нас объектов. Куда же нам следует отдалиться в таком случае?

Для того чтобы наблюдать окружающий нас мир и окружающие нас трёхмерные объекты в их объёмности нам следует отдалиться в иную систему пространственных координат, отдалиться в четвертое измерение и уже из него наблюдать трехмерное пространства и трехмерные объекты, в нем расположенные. Для более точного понимания как происходит подобное наблюдение можно для большей наглядности начать с нульмерного пространства, далее рассмотреть одномерное, потом двумерное, трехмерное и уже потом посмотреть из четырехмерного пространства на трехмерное:

Нульмерное пространство представляется для наблюдателя абстрактной точкой, то есть если говорить визуальным языком, мы не сможем посмотреть в нульмерном пространстве не в одну из сторон, не вверх, не вниз, не влево, не вправо, не вперед, не назад. Это происходит по той причине, что в нульмерном пространстве не существует направлений, куда бы мы могли смотреть. Как пример нульмерного пространства можно представить человека, который сидит в очень маленькой комнате-сфере. Там нет ничего, кроме него самого, и нет ни окон, ни дверей, и нет так же света. При таких исходных данных, он куда бы не посмотрел, он ничего не сможет увидеть.

Одномерное пространство представляет из себя абстрактную линию, и если мы помещаем на эту линию наблюдателя, он будет иметь возможность смотреть только в двух направлениях вдоль этой линии, либо перед собой, либо за собой, но то, что он видит, будет представлено для него как точка. Подобный род наблюдения можно представить уже в нашем мире как бесконечную прямую трубу, в которой стоит человек, он может смотреть только в двух направлениях внутри этой трубы, но он не имеет возможности перевести взгляд за ее пределы, поскольку его взгляд ограничен внутренней поверхностью трубы.

Двумерное пространство представляет из себя абстрактную плоскость, посторенние которой определяется двумя векторами, или же четырьмя направлениями, вперед или назад, вправо или влево. Если мы помещаемся на саму плоскость, то есть становимся ее частью, мы будем иметь возможность наблюдать двумерное пространство только как линию, то есть мы сможем смотреть вправо или влево, вперед или назад, но мы не сможем смотреть вверх или вниз, так как на плоскости не существует подобных направлений. В нашем мире это можно показать, взяв в руки лист бумаги, поднести его к глазам и посмотреть вдоль его кромки. Мы увидим перед собой только плоскую линию кромки. В подобном примере можно заметить еще одну важную особенность, смотря на лист с данного ракурса, мы видим, что он не идеально ровный, и может изгибаться, создавать неровности и волны по своей плоскости. Подобное наблюдение важно, и оно важно тем, что двумерное пространство способно подобно данному листу изгибаться, но наблюдатель, который находиться в самом двумерном пространстве, подобные деформации не имеет возможности увидеть. Теперь изменим ракурс наблюдения и переместимся на некоторое отдаление от плоскости. То есть мы перемещаемся уже вверх или вниз относительно двумерного пространства. Мы уже в таком случае не будем являться частью двумерного пространства и у нас появиться возможность наблюдать его как плоскость, а не как линию. Сделаю небольшое отступление: если наблюдателей два и один остается на плоскости, а второй выходит за нее, то первый не будет иметь возможность увидеть второго, а второй будет иметь возможность наблюдать первого со всех сторон, так как второй уже становиться частью трехмерного пространства. В качестве ссылки — можно почитать художественное произведение «Флатландия» (англ. Flatland: A Romance of Many Dimensions) — писателя Эдвина Э. Эбботта, которое было опубликовано в 1884 году, там хорошо описываются принципы построения двумерного пространства и случай, когда наблюдатель выходит за ее границы.

Трехмерное пространство, или же евклидово пространство, пространство в котором существует наш мир, и в котором существуем мы. Оно представляет из себя в отличие от предыдущих, уже объемное пространство, которое можно описать тремя измерениями, и которое можно наблюдать в любом из шести направлений, вверх и вниз, вправо и влево, вперед и назад. Но о чем было сказано в начале данной работы, мы не имеем возможности наблюдать его и объекты в нем находящиеся со стороны, ко-

торая обращена от нас. И как раз здесь нам помогает четвертое пространственное измерение.

Четырехмерное пространство строиться по принципу построения ранее рассмотренных измерений, но с добавлением еще одного направления. Так как направление не может быть не в одну из имеющихся в нашем трехмерном мире сторон, то в какую сторону тогда нам смотреть? Есть два варианта, когда мы пристраиваем вектор данного направления как бы вовне наших трех измерений, в таком случае, мы будем видеть только часть объекта в четырех измерениях, это наиболее правильный вариант, и второй случай, когда мы замыкаем объект используя четвертое измерение как бы на самого себя. В таком случае у нас появляется возможность наблюдать объект со всех сторон. В качестве эксперимента для визуализации второго случая наблюдения, мы можем поместить объект в зеркальную комнату и наблюдать за ним со всех сторон. Но! Но подобное наблюдение будет отрывочным, так как мы будем наблюдать каждую из его сторон по отдельности, и объект, который мы наблюдаем не будет цельным, а будет разделен на множество частей, каждую из которых по отдельности мы будем единовременно наблюдать. Мы можем усложнить эксперимент и поставить перед зеркальной комнатой, в которой находится объект, стеклянную призму, которая будет собирать в себе все отражения данного объекта, и уже тогда, сквозь нее мы сможем приблизиться к единовременному наблюдению объекта. И теперь у нас остается последняя проблема, объект, который мы наблюдаем последствием подобного устройства, уже не похож сам на себя, каким мы привыкли его видеть, он представляет собой четырехмерную проекцию трехмерного объекта. В таком состоянии для человека данный объект будет представлять собой смесь из множества проекций, сконцентрированных в одной точке. Если мы еще усложним систему и начнем вращать объект, то наблюдая за ним через призму, мы увидим, что картинка при малейшем движении меняется радикально. В качестве примера и для визуализации того, что мы можем увидеть через призму, можно посмотреть на картину Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», в ней изображена. На картине художник запечатлел сам процесс движения, изобразив девушку в одном моменте с разных ракурсов.

Идею четвертого измерения можно назвать ключём к пониманию многих художественных течений двадцатого столетия, таких как кубизм, сюрреализм, футуризм, супрематизм и др. Художники того времени были еще и в какой-то степени математиками и многие из их работ следуют строгим законам построения перспективы, но строится сама перспектива через четвертое измерение. Научный подход к изображению четвертого измерения можно проследить у Пабло Пикассо, Гийома Апполинера, Макса

Жакоба, Марселя Дюшана, которые были знакомы с Морисом Принстом, французским математиком изучавшим в начале прошлого столетия четвертое пространственное измерение. Морис Принст познакомил художественный мир того времени, в том числе и в лице перечисленных ранее художников с исследованиями Эспри Жуффре, автором книги «Элементарный трактат о геометрии четырех измерений» (Elementary Treatise on the Geometry of Four Dimensions, 1903), в которой Жуффре описал гиперкубы и другие сложные многогранники в четырех измерениях, и спроецировал их на плоскость. Развитием идеи четвертого измерения теории «расширенного смотрения» занимался с начала 1910-х годов Михаил Матюшин, он предлагал смотреть на пространство не в лоб, а как бы используя периферическое зрение, единовременно наблюдать пространство более широко. Таким образом, при переносе на плоскость наблюдаемого пространства, возможно изобразить единовременно не только то, что находиться перед наблюдателем, и справа и слева от него, но также и то, что находиться за спиной наблюдателя. Макс Вебер, один из ранних кубистов, написал в 1910 году статью под названием «В четвертом измерении с точки зрения пластики» («In The Fourth Dimension from a Plastic Point of View. Camera Work», 31 July 1910) в ней Вебер говорит: «в пластике, я считаю, существует четвёртое измерение, которое может быть описано как осознание громадного, всеподавляющего ощущения пространства во всех направлениях одновременно, и оно приходит в мир с помощью трёх обычных измерений».

Подводя итог можно сказать, что четвертое пространственное измерение, как метод наблюдения трехмерного пространства в его объемности не оставляет своей актуальности как при изучении творчества художников первой половины двадцатого века, так и теория четырехмерного пространства несет нам много открытий и исследований в области создания новых художественно-выразительных форм.

Список литературы

1. **Ибаньес, Рауль. Четвёртое измерение. Является ли наш мир тенью другой Вселенной? — М.: Де Агостини, 2014. — 160 с. — (Мир математики: в 45 томах, том 6). — ISBN 978-5-9774-0631-4.**
2. **Н. И. Костров. М. В. Матюшин и его ученики / Публикация и комментарии А. В. Повелихиной. / Панорама искусств № 13. М.: «Советский художник», 1990. С. 190–214.**
3. **Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913—1929 / Общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; раздел «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова. М.: Гилея, 1995 (тираж 2750 экз.).**
4. **Герман М.Ю. «Пикассо. Путь к триумфу» // М.: Искусство-21 век. 2013.**

5. Каку, Митио. Четвёртое измерение как искусство. Отрывок из книги «Гиперпространство: Научная одиссея через параллельные миры, дыры во времени и десятое измерение».
6. Маковский, Сергей. «Новое» искусство и «четвёртое измерение». Журнал «Аполлон» №7, 1913 год.
7. Jouffret, Esprit (1903). **Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions.** Paris: Gauthier-Villars. OCLC 1445172.
8. Weber, Max (1910). In The Fourth Dimension from a Plastic Point of View. Camera Work. 31 (July 1910).
9. Елена Мартыненко. Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся с лестницы. http://1000pictures.ru/painting/marcel-dushamp

Формообразование в художественной керамике XX–XXI веков

автор: Е.Н. Алексенко, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к.иск., Е.А. Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С. Яралова кафедра «Художественная керамика».

В художественной керамике есть три основных характеристики формообразования сосудов: геометрическое построение, биоморфное, и деформационное. Материал собирался исходя из основных принципов, присущих каждому виду формообразования, которые описаны ниже. Декорирование в керамике занимает обособленную позицию, оно переходит к целостной визуальной трактовке объекта и является кульминацией в работе над созданием сосуда.

Работа с художественной керамикой — это увлекательный вид искусства, что бы тема формообразования была максимально раскрыта нужно осмыслить керамику через призму множества сопутствующих сфер науки, таких как: архитектура, скульптура, ботаника, биология, физика, химия и т.д.

В своей работе я рассматриваю формообразование сосудов на примере нескольких работ известных авторов с разных континентов XX–XXI веков. Временные рамки выбраны не случайно, в XX веке со стремительным ростом промышленности появились новые средства художественной

выразительности, что позволило расширить рамки для новых для экспериментов в области технологии, декорирования и обжигов керамики. Сосуды всех форм стали неким синтезом утилитарной функциональности и концептуальной, модернистской, постмодернистской декоративности.

Керамика во всех формообразованиях может быть двух типов. Студийная — автор сам придумал концепт, сам сделал все производственные процессы, и сам воплотил в жизнь свой проект. Дизайнерская или функциональная — это сфера промышленного производства, где над созданием работы трудится штат специалистов, каждый в своей области.

И, прежде чем начать описание каждой характеристики, нужно сказать, что эти виды формообразования не безусловны — могут быть и смешанные типы формообразования, и спорные, но тем не менее есть основные особенности.

Биоморфизм

Биоморфизм — способ моделирования объектов в культуре с помощью биологических образов. Биоморфные формы в керамике появились в XX веке — этому способствовал стиль модерн, появился органичный и плавный дизайн сосудов, природа диктовала формы своей несовершенной гармонией. Новые технологии позволили широко увидеть подводный мир, что дало новый виток в творчестве для художников. Так как керамика, это глина, а глина по структуре своей биоморфна, и может принимать различные формы — тема биологии и органики благодатно и эффектно отражена в работах керамистов. Вазы-сосуды похожи на растения, экзотическую или фантазийную фауну. Технологические изыски, включение изобретательских систем позволили делать для керамики большие машины, способные создавать керамические сосуды без какого-либо вмешательств со стороны художника. Кажущееся хаотичным выдавливание биоморфной формы сосуда, на самом деле методично продуманная керамическая работа (арт-объ-



Рис. 1. Скульптурный сосуд с красными и черными ангобами, японский художник Чиеко Кацумата, выставлена в музее Боннефантен в Маастрихте, Нидерланды, 2014 г.



Рис. 2. Сосуд из инсталляции «Подсознание океана», американская художница Даниэль Вууд, частная коллекция, 2014 г.





Рис. 3. Архитектурные садовые скульптуры (глиняная посуда) Лагардо Тэкетта, ок. 1960 г.
Рис. 4. Дизайнер из Эйндховена, Оливье ван Херпт, создал машину для печати керамики. Автор со своей работой и промышленный принтер, 2015 г.

ект) с погрешностью на материал — глиняную массу, формулу которой автор может держать в секрете (рис. 1, 2).

Геометризм

Керамика, как все искусство, подвержена влиянию моды и тенденций, идет постоянный поиск средств выразительности. Стиль Баухаус, авангард, геометрическая абстракция все энергично переходило от архитектуры, художественного искусства в малые формы, такие как керамические сосуды. Появляется архитектурная керамика. (рис. 3). Резкие, смелые



Рис. 5. Сосуды из инсталляции «Моменты роста» бельгийки Энн Ван Хой - ярчайшей представительницы стиля деформации в керамике, частная коллекция, 2010 г.



Рис. 6. Экспериментальные формы «Алфавитная аэробика» от керамиста Антона Альвареса, работа представлена в Лондонской галерее Seeds, 2017 г.



Рис. 7. Декоративная чайная пиала, японский керамист Такуро Кувата, частная коллекция, 2012 г.



Рис. 8. Лимитированная коллекция веджвудского фарфора от британского дизайнера Ли Брума, 2017 г.

и экспрессивно-взрывные формы, скульптурные грани становятся характерны для работ керамистов, чей стиль и направление работы близки духу времени.

Технологические процессы совершенствуются, и химическая промышленность выходит на новые рубежи. В XXI веке появляется возможность совмещать точные компьютерные расчеты в керамике и приходит абсолютно новое слово в искусстве — 3D печать керамических сосудов (рис. 4).

Деформация

Обращаясь к современному словарю: деформация (от лат. deformatio — «искажение») — изменение размеров и формы тела под действием механических сил, в результате усадки материала и других причин. Современные средства выражения в керамике становятся все шире и активнее обновляются в интеграции глины и технологий.

Деформировав, изменив простую форму, например шар — разрезав его как бумагу (рис. 5) художник может сделать сосуд деформированным в свободной манере исполнения. Происходит переосмысление форм сосудов, уход от традиционных ролей керамики стремительна в XXI веке. Здесь на помощь керамисту приходит знание химических процессов. Глина, или, корректней сказать, глиняная масса с добавками нужных элементов, становится настолько податлива, что ее можно деформировать и тем самым делать оригинальные формы для сосудов, не свойственные керамике, но очень органичные в этом материале. Расцвету деформации форм способствуют изобретения, или скорее, технологические усовершенствования (рис. 6).

Декорирование

Рассмотрим один из важных аспектов декорирования — глазурование керамики. В конце XX начале XXI века керамические глазури становятся ярче и безопаснее. Обозначить важность качества глазури можно на примере немецкого производителя. В частности, на заводе BOTZ, в Германии, одном из крупнейших производителей товаров для декора (глазури, ангобы) в 80-х годах было основной политикой кампании сделать яр-

кие бессвинцовые компоненты для окрашивания глиняного черепка. Так как свинцовые глазури активно использовались до 80-х годов, потому что со свинцом цвета ярче и звонче цвет в керамике — однако это, по современным нормам безопасности, очень вредно и в производстве свинцовых глазурей, и такие глазури не подходят для функциональной керамики — яркие чашки со свинцовыми глазурями могут представлять опасность для здоровья во время их непосредственного использования. Отличие завода BOTZ уже в веке XXI «работать без свинцовых добавок» — абсолютная, официально заявленная безопасность своих глазурей для использования в керамике, как студийной, так и в функциональной. Глобально, работа со всем декором в керамике не в пользу безопасности здоровья, требует четкого соблюдения правил безопасности и мер предосторожности.

Список литературы:

1. Малолетков В.А. Декоративная керамика мира. Новейшие тенденции. — С.-П.: ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг», 2012.

2. Дроздов А.А., Хлебцевич Н.Ю. Керамика для начала. — М.: Издательство МЦНМО, 2020.

3. Электронная версия журнала о керамике De kleine K, 2020.

4. Фундаментальная электронная библиотека http://feb-web.ru

Керамические стаканы для горячих напитков

автор: А.М. Корнеева, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к.иск., Е.А.Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С.Яралова кафедра «Художественная керамика».

Одна из отраслей движения защитников окружающей среды — сокращение потребления пластика, в том числе за счет использования многоразовых вещей. Для этой цели многие люди носят с собой напитки в собственных бутылках, отказываясь от покупки аналогичных напитков в таре.

Существует проблема повсеместного использования бумажных и пластиковых стаканчиков для кофе «с собой», которые не являются биоразлагаемыми. Такие стаканы изнутри покрываются тонким слоем пластика, что не позволяет напитку размочить стакан и протечь. Из-за наличия пластика в бумажных стаканчиках для кофе они не могут быть переработаны вместе с органическими отходами или бумагой [1].

Согласно данным организации Greenpeace количество бумажных стаканчиков, выбрасывающихся в мире ежегодно, составляет более 25 миллионов, а время разложения одного стаканчика — более 500 лет. [2].

Люди, неравнодушные к судьбе природы, переходят на использование многоразовых чашек и термостаканов из различных материалов: пластик, стекло, металл и керамика.

Аналогом одноразовым стаканчикам для кофе может послужить стакан, который можно «взять в аренду» на время употребления напитка и вернуть его обратно для дальнейшего использования другими людьми. Это решит сразу две проблемы: поможет отказаться от бумажных стаканчиков и исключит необходимость ношения термокружки в сумке и ее последующего мытья.

Потребительские свойства:

1. Экологичность — возможность долговременного использования и переработки после утилизации;
2. Привлекательность — нацеленность на молодое поколение и учет тенденций в дизайне;
3. Устойчивость к воздействию напитка — к температуре и размоканию;
4. Небольшой вес — эксплуатация на ходу, ношение в руках;
5. Удобство использования — приятная на ощупь поверхность, не должна выскальзывать из рук;
6. Герметичность — плотное закрытие крышки;
7. Теплопроводность и термостойкость — сохранять необходимую температуру и не обжигать руки;
8. Безопасность — не выделять при контакте с кипятком вредные вещества [3].

Наиболее удачным материалом для поставленных целей является керамика. Пластик тяжело перерабатывается и может влиять на вкус напитка при взаимодействии с кипятком, стекло должно иметь толстый слой, чтобы сохранять температуру, что увеличит вес изделия, металл использовать дорого.

В ходе исследования был проведен опрос 600 человек, на основе которого сделаны выводы.

1. Конечный потребитель: студенты и молодые специалисты из Москвы в возрасте от 18 до 25 лет.

2. Для больших городов кофе «на вынос» — популярная услуга, стаканчики для него — ходовой товар.

3. Большинство предпочитает объем стакана от 200 до 400 мл.

4. Стакан с кофе должен сохранять температуру напитка в течение часа.

5. Большинство людей готовы отказаться от одноразовых стаканчиков в пользу достойного аналога.

6.Многие готовы использовать такие стаканы, сдавая их в пункты приема, если они будут повсеместно.

Что касается конструкции, стакан должен иметь плотно закрывающуюся крышку с отверстием для питья, его форма должна быть удобна для держания (расширяющаяся кверху, имеющая грани и ребра или рельеф на поверхности) и предотвращать нагревание стакана снаружи, сохраняя температуру внутри.

Также был проведен анализ дизайнерских решений аналогичных изделий, на основе которого выявлено несколько тенденций:

1. Использование эффектарных и рельефных глазурей;

2. Возможны простые рисунки или орнаменты — тенденция к минимализму;

3. Экологичный дизайн: комбинация керамики с другими материалами, например, деревом;

4. Использование рельефа и вариативность формообразования,

5. Спокойная цветовая гамма.

На рынке представлено много фирм, которые производят керамические стаканы, однако изделия с двойными стенками практически не производятся, т.к. изготавливаются сливным шликерным литьем, а значит, требуют сложных форм: больше 2 на 1 изделие.

Цель работы: разработать керамический стакан с пониженной теплопроводностью.

Задачи:

1. выбрать материал,

2. разработать конструкцию: двойные стенки из керамики с воздушной полостью между ними. Это позволит сохранить температуру напитка внутри и не нагреться внешней поверхности.

3. выбрать способ производства.

Для того, чтобы создать изделия с двойными стенками, необходимо продумать будущую конструкцию таким образом, чтобы между ними образовалась прослойка воздуха. Существуют три способа решения данной задачи (таблица 1).

Таблица 1. Методы создания двухслойной керамической конструкции

Метод	Особенности
Сливное шликерное литье	Используется повсеместно, но требует изготовления сложных форм в большом количестве
Создание керамических стенок отдельно	Метод трудозатратный из-за сложной технологии соединения деталей, необходим разный размер форм, но все равно обеспечивает непрочное соединение.
Органическая прослойка, выгорающая при обжиге	Формы для изготовления несложные, на данный момент исследований нет.

Третий метод является наиболее эффективным, т.к. нет сложностей с изготовлением форм, изделие цельное и пустотелое. При обжиге изделий прослойка сгорит, оставив вместо себя воздушную полость.

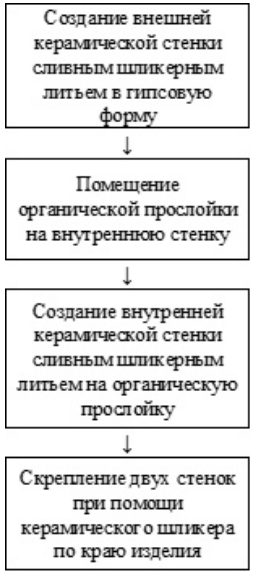


Рис. 1. Технологическая схема производства изделия с двойными стенками с помощью органической прослойки

Наиболее подходящим материалом для такой прослойки является целлюлоза. Она легко сгорает в печи, не оставляя практически ничего от себя, без труда поддается обработке и выгодна.

Технологическая схема производства представлена на рисунке 1. Вначале в гипсовую форму методом сливного шликерного литья отливался слой керамического шликера ПФЛ-1. Состав шликера:

1. Сухая литейная масса;
2. Вода — 40% от сухой массы;
3. Электролит (DOLAPIX) — 0,5% от сухой массы.

Наличие в составе шликера электролита обеспечивает ему необходимую для метода сливного шликерного литья текучесть.

Для прослойки использовалась бумага, выкладываемая по классической технике папье-маше под названием «машерование».

Машерование — оклейка подготовленной формы кусочками бумаги послойно. Сначала бумага разрывается на небольшие кусочки, обмакивается в клей и наносится первым слоем на высушенный керамический черепок. Каждый слой

смазывается клеем, последующий наносится после высыхания предыдущего [4]. Необходимо 2–3-слойное покрытие, чтобы воздушная полость не была слишком большой.

Использовался клей на основе КМЦ, затворенный водой в соотношении вода: клей = 25:1.

После отливания керамического шликера на органическую прослойку на слое керамики образовывались трещины. Этого можно избежать, добавив в литейную массу клей на основе КМЦ. Это позволит сделать массу более густой, а также снизить усадку при сушке.

Рекомендуемое количество добавляемого клея составляет 0,1% от сухой литейной массы, предварительно затворенный водой в соотношении 1:1. Этим же шликером два слоя керамики скрепляются по периметру края (рисунок 2).

В ходе обжига в электрической печи при температуре 950 °С (нагрев в течение 5 часов, выдержка 1 час, охлаждение с печью) органическая прослойка выгорает, образуя между керамическими стенками воздушную полость.

Чтобы внутренняя поверхность изделий была влагостойкой и легко мылась, необходимо покрыть ее глазурью.

В качестве глазурного покрытия выбрана белая эмаль S-0015 (S-2015) (температурный режим 950–1200 °С), разбавленная водой (15% от массы глазури) и распыленная с помощью пульверизатора.

Для обжига изделий с глазурью в электрической печи выбран следующий температурный режим: нагрев в течение 6 часов (до 1000°С), выдержка 1 час, охлаждение с печью.

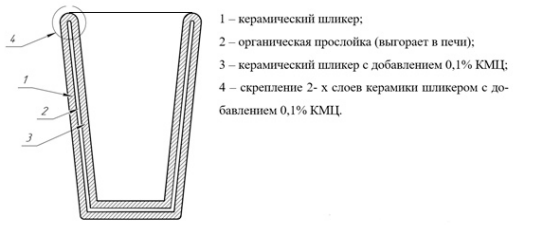


Рис. 2. Расположение материалов при создании 3-х слойной конструкции



Рис. 3. Лабораторные образцы изделий

Опытные образцы, сделанные в лаборатории, представлены на рисунке 3. Образцы, имеющие трещины, — без добавления КМЦ в шликер, без трещин — с КМЦ, т.к. их усадка ниже (таблица 2).

Таблица 2 Показатели усадки для образцов

Образцы из ПФЛ			Образцы из ПФЛ с КМЦ		
$\Delta l_{в\ ср}$	$\Delta l_{Г\ ср}$	$\Delta l_{п\ ср}$	$\Delta l_{в\ ср}$	$\Delta l_{Г\ ср}$	$\Delta l_{п\ ср}$
4,44	3,89	8,33	2,78	2,22	5,00

Было выявлено, что увеличение значения предела прочности на изгиб при добавлении в шликер КМЦ составляет 19,4% (таблица 3), однако полученных значений прочности недостаточно для изготовления изделий. Это связано с тем, что температура обжига (1000 °С) недостаточна для полного спекания полуфарфора. Увеличение значений водопоглощения и открытой пористости при добавлении в шликер КМЦ составляет 0,19 и 0,46% соответственно.

Таблица 3 Показатели прочности на изгиб, водопоглощения и открытой пористости

Образцы из ПФЛ			Образцы из ПФЛ с КМЦ		
$\sigma_{из}$ ср,МПа	В ср,%	По ср,%	$\sigma_{из}$ ср,МПа	В ср,%	По ср,%
0,36	20,60	33,89	0,43	20,79	34,35

Для определения, пропускает ли глазурное покрытие воду, в полый глазурованный образец была залита вода комнатной температуры. Глазурное покрытие, выполненное белой эмалью и обожженное при 1000 °С не имеет трещин, не пропускает и не впитывает воду.

Прочность недостаточна для изготовления стаканов, однако это проблема решается заменой глазурей на высокотемпературные и повышением температуры обжига.

Список литературы:

1. **Zero Waste International Alliance [Электронный ресурс]: офиц. сайт. San Diego, — Режим доступа: http://zwia.org/**
2. **Greenpeace. Чего вы не знали о бумажных стаканчиках для кофе [Электронный ресурс]: офиц. сайт. Москва, — Режим доступа: https://www.greenpeace.org/russia/ru/news/blogs/green-planet/blog/53435/**
3. **Fazan-print. Веские доводы купить стаканы для горячего [Электронный ресурс]: офиц. сайт. Москва, — Режим доступа: http://fazan-print.ru/bumazhnye-stakany/dlja-kofe/**
4. **Своими руками. Папье маше. Мастер класс для начинающих. Как делать поделки [Электронный ресурс]: офиц. сайт. Москва, — Режим доступа: https://handsmake.ru/pape-mashe-master-klass.html/**

Обьемно пространственная композиция в контексте современных художественных поисков минимализма

автор: А.В. Булыма, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к.иск., Е.А.Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С.Яралова кафедра «Художественная керамика».

«Композиция в переводе с латинского composition обозначает сочинение, сложение». Однако нельзя назвать композицией любой набор элементов, это «не простое размещение по соседству, но их согласование и примирение». Синонимом этих понятий, вобравшим в себя все смысловые значения, является гармоничность, поэтому композицию можно назвать гармоничным соединением частей в единое целое. В XX веке многие исследователи-теоретики и художники-практики обращались к проблеме композиции в пластических искусствах, рассматривая ее в разных аспектах. Большой вклад внесли В.А. Фаворский, Е.А. Кибрик, К.Ф. Юон, Н.Н. Волков, Е.В. Шорохов, Н.М.Сокольникова, О.Л. Голубева и др. Исходя из этого, композицию можно определить как многозначное понятие, подразумевающее гармоничную цельность. В общем смысле понятие композиции относят к разным областям человеческой деятельности, в более узком смысле - к конкретным произведениям искусства. Точного научного определения композиции, которого бы придерживался каждый художник, нет. Поэтому, художники выявляют сущность композиции субъективно, отмечая те ее стороны, которые на их взгляд являются наиболее важными.

В.А. Фаворский: «Одно из определений композиции будет следующее: стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное. Если так определить понятие композиции, то станет ясно, что она не есть придаток к изображению, не есть украшение, а есть основной момент изображения, по-разному проникающий в разные произведения, так как цельность может быть большая или меньшая, цельность может быть различного характера». То есть художник находил ядро — центр композиции и подчинял ему второстепенные элементы, тем самым гармонизируя композицию. Художник считал что, прежде всего, нужно найти идею, мотив композиции, прежде чем приступать к компоновке. В пластических искусствах композицию принято определять как объединение частных элементов художественной формы в единое составляющее.

Основными средствами являются: симметрия, асимметрия, масштаб, пропорции, ритм, контраст, нюанс.

Однако, нас значительно больше интересует пространственная композиция. К объемно-пространственной композиции можно отнести произведения искусства, имеющие три измерения (длину, ширину и высоту). Это могут быть такие виды искусства как: скульптура, мелкая пластика, макетирование, архитектура, выставочная конструкция, декоративно-прикладное искусство, живопись, графика. Подробнее остановимся на некоторых из них.

Объемно-пространственная композиция в скульптуре основывается на общих законах композиции и в то же время имеет свои особенности: трехмерное, объемное изображение в реальном пространстве, обозреваемое с разных точек. Задача композиции в скульптуре состоит в том, чтобы её можно было лицезреть с разных точек зрения. Зритель должен иметь возможность обойти скульптура с разного ракурса и при этом не терять из виду цельность и единство композиционной идеи.

Истоки экспериментов в создании пространственных композиций, собранных из обобщенных, изначальных форм, мы встречаем, конечно же, в практиках советских конструктивистов. Проект Памятника III Интернационалу Владимира Татлина, так называемые «пространственные конструкции» Родченко, дома Константина Мельникова, собранные из простых геометрических форм, — наследие, влияние которого распространилось на весь XX век и ощущается и сегодня. Визуальный язык конструктивистов до сих пор является мощнейшей силой, ведь он в свое время вобрал в себя исследование, на которое теперь, кажется, никто больше не готов решиться.

После того, как в начале 1930-х годов советское руководство фактически «задушило» дальнейшее развитие русского авангарда, а в Германии под натиском нацистов в 1933-м году был распущен Баухаус, мир в течение тридцати последующих лет как будто бы не испытывал потребности в исследовании, создании и обобщении изначальных форм. Все изменилось только в конце 1950-х, когда в США поднялась волна «новых минималистов».

Поиски формы 1960-х годов

Принято считать, что минимализм в США появился как реакция на господствующий в то время абстрактный экспрессионизм, сделавший Ротко, Поллока и Кунинга звездами международного масштаба. Зритель уже

был готов согласиться с тем, что беспредметная живопись цветовыми пятнами и живопись действия имеют право быть включенными в мировую историю искусства, но вот появилось то, к чему зритель готов еще не был — лаконичность формы.

Одним из самых заметных представителей нового стиля в то время был скульптор Дональд Джадд.

Глядя на работы минималистов, зритель зачастую не мог ответить на вопросы: «Что это?» и «Зачем это сделано?», понять задачи и мотивы автора. На этом этапе и появлялись трудности с восприятием простой формы: ведь исследовать ее можно, только поверив художнику и поверив в то, что здесь вообще есть во что верить. Таким образом, теоретическое обоснование было более чем необходимо.

Обратимся к эссе о творчестве скульптора Кеннета Снельсона, которое в 1968-м году написал Стефан Курц Снельсон, исследуя атомные решетки и проводя свой эстетический и структурный анализ. В первом случае он получал элементы для дальнейшей формовки, во втором — точку отсчета для развития своей художественной системы. Эта система включала в себя принцип движения от частного к общему: исследование первичных элементов, их дальнейшая сборка и создание уникальных снельсоновских структур. В эссе Курца не раз встречается выражение «эстетический выбор»: именно это в общих чертах позволяет понять мотивы и ход поиска Снельсона.

Художники-минималисты занимались исследованием своего поля, формируя альтернативу не только ташизму tachisme, от франц. tache — «пятно»; течение в западноевропейском абстракционизме 1950–1960-х годов, получившее наибольшее распространение в США — прим.ред.), но также и коммерческому поп-арту. К середине 1970-х структурный минимализм становится художественным языком левого крыла молодых европейских художников, которые таким образом отвергли работу с символами правящих элит.

Американский художник и скульптор Эльсуорт Келли (1923–2015) жил и работал в городе Спенсертауне, штат Нью-Йорк. Номинально относился к минималистам, развивал так называемую «живопись цветового поля» и «живопись жестких контуров». Его скульптуры являлись продолжениями поисков в живописи, в то же время образуя с ними одно общее направление.

Шарлотта Позенески, (1930–1985) — немецкий скульптор-минималист. В 1968-м году она сменила род деятельности и посвятила себя социологии. Несмотря на это, ее работы выставляются в галереях по сей день, а в 2009-м году была опубликована ее монография.

Щарлотта работала с промышленными объектами: трубами, алюминиевыми блоками. Ее подход с налетом дадаизма — попытка эстетического поиска в рамках городских структур.

Итальянский скульптор Никола Каррино (1932) живет и работает в Риме. Его работы выставляются с 1952-го года. До 1992-го он преподавал скульптуру в Академии Изящных Искусств. В 1967-го он создает скульптуры для общественных пространств, а с 1969-го работает над модульными скульптурами.

Хотя его часто сравнивают с американским минималистом Дональдом Джаддом, итальянца отличает стремление к вторжению массивных брутальных форм в городскую среду. Каррино, размещая свои стальные произведения, стремится к тому, чтобы они гармонировали и дополняли пространство

Форрест Майерс (1941, Лонг-Бич, США). В 1958–1960 годах учился в Институте Искусств Сан-Франциско, в 1961-м переехал в Нью-Йорк. В 1970-е годы занимался около-оккультными исследованиями формы, «хипповал» и тяготел к поиску формаций, гармонирующих как с природой, так и с индустриальной средой. Помимо масштабных скульптур, Майерс создавал мебель и инсталляции.

Тони Смит (1912–1980) родился в США в семье ирландских католиков, которые занимались производством инструментов. В раннем детстве он заболел туберкулезом и жил в отдельной комнате под присмотром медсестры, собирая различные объекты из упаковок от лекарств.

В 1940-е Смит работал архитектором и разрабатывал проекты модульных домов, которые можно производить промышленным способом. С 1934-го он рисовал и писал картины, в 1950-е занимался абстрактной живописью и дружил с Джексоном Поллоком, Марком Ротко, Клиффордом Стиллом и Барнеттом Ньюманом.

После автокатастрофы в 1961-м году Смит начинает делать небольшие модели скульптур, основанные на кубах и тетраэдрах. В 1962-м году он создает свою первую стальную скульптуру «Черная коробка».

Работы Смита напоминают сильно увеличенные формовки из картона. В сущности, они ими и являлись, так как прототипы для своих монументальных работ скульптор создавал из картона и фанеры. В 1967-м он попал на обложку журнала Time под заголовком «Мастер монументов».

В отличие от других художников, которых критики причисляли к минималистам, Смит использовал более динамичные формы и говорил, что его работы — это проводники духовного, которые находятся на грани реальности.

Американский скульптор Джон Рэймонд Генри (1943, Лексингтон, штат Кентукки), обучался в 1961–1969 гг. в различных университетах США,

а с 1970-х годов занимал различные должности в советах директоров разных компаний. С начала двухтысячных занимается преподавательской и кураторской деятельностью. Генри является автором самой высокой скульптуры в США: ее высота составляет около тридцати метров.

В своих работах, состоящих из металлических блоков, сваренных между собой и выкрашенных открытыми цветами, Генри обращался к вопросам гравитации и невесомости. Он хотел, чтобы у зрителя менялось ощущение касательно реального веса его скульптур.

Американский скульптор и художник Кипп Лайман (1929–2014) вдохновлялся художниками группы De Stijl и конструктивистами. Исследуя форму в этом направлении, он приходил к еще большей структурности и упорядоченности. Открытые цвета — это и дань уважения Мондриану, и модное течение 1960-х.

Из-за трудностей с транспортировкой вместо монолитных металлических конструкций Лайман стал использовать листовую сталь, скрепленную болтами. Многие его скульптурные произведения расположены в кампусах американских учебных заведений и других общественных пространствах.

Скульпторы-минималисты сегодня

Нельзя сказать, что среди современных уличных художников многие работают с первичными формами в пространстве. Вопрос, почему это так, открыт. Что касается эстетической стороны дела, сложно не согласиться с тем, что приход к обобщению основан на продолжительной исследовательской и практической работе с формой. Она требует больших энергозатрат, так как достичь четкости в передаче смысла подобными средствами сложно. Простая форма должна быть тем выразительнее, чем больше элементов она успела в себя вобрать до слияния в один элемент. Подобное движение требует от автора вдумчивого анализа.

Кристиан Чаплицки, также известный под псевдонимом Truth, родился в 1984-м году во Вроцлаве. Там же в 2004–2009 годах он учился на факультете дизайна в Академии изящных искусств. Помимо создания скульптур и инсталляций в общественных пространствах, Кристиан участвует в различных выставках и фестивалях. В рамках одного из проектов несколько лет назад он побывал в Москве.

Сегодня Кристиан является одним из заметных уличных художников, легально и нелегально создающих скульптуры в общественном пространстве. Он интегрирует в окружающую среду различные элементы, лишая их первоначального назначения — это приводит к некоторому диссонансу в восприятии зрителя. Кроме того, он создает базовые формы, встраивая их в городскую инфраструктуру, а также ведет диалог с природой, привнося в нее знаки урбанистического завоевания.

Польская журналистка Эва Латшинска-Видж подробно проанализировала работы Кристиана: «Работая с городским пространством, Truth создает инсталляции в местах, которые выбирает интуитивно: вы уже не сможете отделить работу от ее окружения, она проникает в городскую среду, как паразит. Все его проекты, независимо от размеров, не случайны в своей пластике. В противовес городскому визуальному шуму, они — суть попытки разговора об идеальной форме и работают как напоминания о потерянной чистоте городского пространства. Очаги утопически идеального представления об урбанистическом ландшафте, они разрушаются согласно скорости движения самой среды: первоначальная форма исчезает, рассыпаясь на части и загрязняясь средой, и потому документация процесса является для художника неотъемлемой частью исследования.

Все его проекты предстают инородными телами в той среде, в которую их помещают. Гранитный брус, зажатый с двух сторон массивами застывшего бетона, вторгается в пространство леса, противопоставляя свою искусственно отточенную форму дикому окружению. Идеальные формы параллелепипедов и квадратов, невозможные в органической среде, ставят перед нами этические вопросы о возможности слияния двух измерений».

К уличным художникам-минималистам мы можем отнести и итальянца Манилэсса, который родился в 1980-м году в Милане. Своим псевдонимом он красноречиво подтверждает выбор используемых материалов.

По словам итальянца, он отказывается взаимодействовать с потребительской системой и привлекать какие бы то ни было средства для создания произведений уличного искусства. Среди тех, кто оказал влияние на его творчество, он называет советских конструктивистов. В основе развития визуализаций Манилэсса лежал отказ от затертого стиля художников граффити, рисовавших на улицах Италии в середине 2000-х: это было движение «от противного», которое привело к полному отказу от пятна в пользу чистой линии. Сегодня, по словам художника, его пространственные конструкции являют собой материализацию «чистой идеи, как ее описывал Платон», противопоставленную привычному миру; это — некие твердые и одновременно полые тела, выходящие за пределы стен и самостоятельно существующие в окружающем пространстве.

Испанский уличный художник Скоунт также не скрывает увлечения конструктивизмом. Вот, что он говорит о своих работах: «Важной составляющей конструктивизма была демонстрация контроля над окружающей средой. Это -вызов, который они бросили природе. Мои геометрические поиски приглашают зрителя проанализировать, в каких отношениях со средой мы находимся сегодня. Каждая моя скульптура — маленький манифест очевидности того, насколько активен индивид в своем взаимодей-

ствии с ней. Мои скульптуры — первые слова в уважительном диалоге с природой, и они призывают зрителя этот диалог продолжить».

Вывод

Сегодня мы как никогда воспринимаем мир как дробящийся, разлетающийся на части организм. Тысячи визуальных образов, проходящих сквозь нас ежедневно, оставляют ощущение полной расфокусировки. Кажется, что только цельное массивное пятно способно привлечь внимание и породить вопрос, что оно здесь делает и почему до сих пор не было ассимилировано средой. Большие однородные объемы, существующие вне экосистемы и создающие внутри себя собственную систему, заключают в себе невероятные возможности перегруппировки привычного нам восприятия. Но чтобы случались подобные поиски формы и чтобы случались находки, человек, занимающийся искусством, должен в начале сам пройти этап своей собственной перегруппировки.

Стилистика минимализма форм и их абстрактная сущность интересует меня и мне бы хотелось произвести исследования на эту тему переосмыслить имеющийся опыт мастеров и художников и прийти в итоге к созданию своего творческого проекта на эту тему.

Принято считать, что минимализм в Штатах появился как реакция на господствующий в то время абстрактный экспрессионизм. Зритель уже был готов согласиться с тем, что беспредметная живопись цветовыми пятнами и живопись действия имеют право быть включенными в мировую историю искусства, но вот появилось то, к чему зритель готов еще не был — лаконичность формы.

Обычно, когда кто-то называет что-то слишком простым, это всего лишь значит, что люди смотрят на объект и не находят в нем тех элементов, к которым они привыкли. Они при этом не замечают и те элементы, которые там присутствуют. Простая форма может быть в достаточной степени комплексной. Когда зрители называют что-то слишком простым, они не могут обнаружить привычного сочетания цветов, композиционного равновесия, достигнутого массой отдельных элементов, в таком виде, к которому они привыкли. Важно, чтобы эта масса элементов, которую они не замечают, работала как одно целое, одним массивом, и по-настоящему этого достигают только в очень хороших работах. Имена эту цель я преследую, начиная работать над изучением темы минимализма и пространственных композиций.

Сегодня мы как никогда воспринимаем мир как дробящийся, разлетающийся на части организм. Тысячи визуальных образов, проходящих сквозь нас ежедневно, оставляют ощущение полной расфокусировки. Кажется, что только цельное массивное пятно способно привлечь внимание

и породить вопрос, что оно здесь делает и почему до сих пор не было ассимилировано средой. Большие однородные объемы, существующие вне экосистемы и создающие внутри себя собственную систему, заключают в себе невероятные возможности перегруппировки привычного нам восприятия. Но чтобы случались подобные поиски формы, и чтобы случались находки, человек, занимающийся искусством, должен в начале сам пройти этап своей собственной перегруппировки. Мой творческий проект и теоретическое исследование на эту тему продолжит развитее этой темы и в какой-то степени дополнит ее.

Список использованных источников

1. http://www.20century-art.ru/postmodernizm/minimalizm.tpl — Основные направления изобразительного искусства XX века.

2. http://allpainters.ru/andre-karl.html — все о живописи.

3. http://www.bibliotekar.ru/slovar-impr3/60.htm — Минимализм в живописи.

4. http://www.art-spb.ru/category/minimalism — интернет-магазин. Минимализм.

5. http://usenkomaxim.ru/2012/10/28/paul-stone-minimalizm-v-zhivopisi/ — Блог о мировой живописи, графике, скульптуре.

6. Ванслов, В.В. Проблемы композиции / В.В. Ванслов, С.А. Гавриляченко, Л.В. Шепелев.

7. Ветрова, И.Б. Неформальная композиция: от образа к творчеству / И.Б. Ветрова. — 2004. — 174 с.

8. Степанов, А.В. и др. Объемно-пространственная композиция : учеб. Для вузов / А.В. Степанов, В.И. Мальгин, Г.И. Иванов и др. — М.: Издательство «Архитектура-С», 2007. — 256 с.

Керамическое панно

автор: Д.В. Волкова, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к. иск., Е.А.Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С.Яралова кафедра «Художественная керамика».

Древнейшим на земле способом сохранения информации были глиняные таблички, выполненные еще в 3200 г. до н.э. в Месопотамии, материалом которых, являлась терракота (обожжённая земля). Пластовая техника в ке-

рамике несла важнейшую часть в жизни Междуречья, спустя много сотен веков керамический пласт «перерос» из бытового в декоративное.

С течением времени, появляется новое направление в искусстве, декоративная художественная керамика. Изразцы, серии пластов, панно насыщаются мастерами гармонизацией в пространстве, с целью общего единства: превращая керамические объекты в архитектурную композицию, несущую за собой целостность образов.

В период Бронзового века используются керамические панно как материал хранения исторической памяти, предоставляя возможность для изучения и систематизации материала, на основе которого воссоздается картина для изучения цивилизаций. Восстановление традиций и канонов древности, несет в себе ценность для развития и обогащения современной культуры.

Актуальность проблемы данного исследования заключается в необходимости изучения техники декоративного керамического панно, периодизации использования данного приема мастерами.

Все чаще возрастает интерес к декоративным отраслям искусства у широкой публики, это не может обойти и керамику, керамический пласт становится холстом для рельефных и плоскостных изображений разных размеров и сюжетов, даже может быть законченным самостоятельным фрагментом композиции.

Данная тема мало изучена и небольшое количество художников осмелилось работать в художественном направлении декоративного керамического панно, из-за сложности использования материалов в монументальных масштабах. Для развития и сохранения творческого наследия в области декоративной пластики, актуально создавать рельефные и плоскостные изображения на базе керамического пласта. С предложением, возрастает и спрос в изучении данного предмета знания, одного практического подхода недостаточно. Исчерпывая себя, искусство современного мира порой эклектично и не «стоит» на твердом духовно-культурном фундаменте. Поэтому важно, изучить и сохранить культурно-художественные ценности минувших времен в современном мироощущении художника. Сегментарный подход в работе, актуален не только в керамике, но и в других областях современного искусства, это может быть, как и в скульптуре, живописи, так и в других областях станкового и монументального искусства. Так же сегменты могут служить самостоятельными объектами собирающиеся в единую композицию, так и «сегмент» подразумевает под собой группу предметов, связанных одной тематикой, методом исполнения и общей композицией.

Изобразительный процесс с использованием техники керамического пласта, является одним из видов декоративно-скульптурной пластики, где изображение передается с помощью объемов или графики на плоскости.

Архитектоника керамического панно как обособленная часть декоративно прикладного зодчества, раскрыла себя в монументальном и станковом виде искусства в декоративно прикладном направлении. На фасадах европейских городов начиная с периода мавританской колонизации и достигая расцвета в эпоху модерна, появляется богатейший информационный источник такой, как декоративное керамическое панно, повествующее об общественном устройстве того времени и заключающее в себе бесценный клад для историков-искусствоведов.

Систематизируя эти знания, сохраняются и воссоздаются исторические традиции, необходимые для восстановления предмета исторической памяти, для развития обогащения современной культуры.

В архитектуре и интерьере керамические панно, являются памятником искусства, повествующим сквозь века о культурных особенностях, развитости технического устройства ремесел, мировоззрении людей прошедших эпох.

Для теоретической основы исследования, выбраны труды: В.А. Малолеткова «Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв.», где автор отмечает особенность значимости декоративно прикладного искусства в жизни всех европейских стран XX в., С.В. Филлипова «Архитектурная майолика» и А.М. Салахова и Р.А. Салахова «Керамика: исследования сырья, структура, свойства» в своих научных работах описывают техническую сторону процесса создания изделия из керамики, изучают свойства материалов, Э. Гомбриха «История искусств» автор данного труда описывает керамику как явление вобравшее в себя другие виды искусства Кипп Лайман живопись и скульптуру.

Поэтому всегда присутствует взаимосвязь нескольких научных областей в одном виде искусства, эту мысль прекрасно выразил Т. Манн: «Искусство — это важнейшая и серьёзнейшая область жизни, высокая миссия человеческой культуры. В сознании людей оно занимает такое же почётное место, как наука.» Значимость нескольких наук в керамическом зодчестве велика и неразделима, все работает в подчинении друг с другом, нельзя обойтись минимальными знаниями и умениями в лепки, чтобы создать монументальную вещь, необходимо рассчитать масштаб вычитая при этом усадку материала или создать правильную композицию, сегментируя ее, учитывая художественные особенности. И это минимальный требования для художника-керамиста работающего в технике пласта.

Таким образом, керамическое панно как предмет декоративно-прикладного искусства, является наследием, по которому можно изучать историю не только стиля, но и технических возможностей времени.

Керамика как элемент архитектурно-паркового ансамбля

автор: Д.В. Волкова, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к.иск., Е.А.Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С.Яралова кафедра «Художественная керамика».

Смысл и красота скульптурного памятника проявляют себя во многом — и в созвучии ритмов окружающей архитектуры, и в пропорциях фигуры постамента, и в смене силуэтов, и в точности выражения идеи.

Действительно, садово-парковая скульптура является часть архитектурного ансамбля, которая играет немаловажную роль в решении всей композиции парка. Парковая скульптура доступна миллионам людей, посещающих парки, музеи и она является звеном всей системы городского ландшафта, благодаря, этому парк представляет собой законченный архитектурный ансамбль. Он включает в себя большие зеленые пространства и парковые сооружения: дворцы культуры, театры, стадионы, малые архитектурные формы и скульптуру. В парке все, начиная с мельчайших деталей, с утилитарной вещи должно быть, решено как высокохудожественное произведение и ничего не может трактоваться, как второстепенное. И задача архитектора найти наиболее удачное соотношение между парковой архитектурой, скульптурой и зелеными насаждениями, являющимися основой парка.

Данная работа посвящена анализу ряда исторических и современных примеров постановки скульптуры в парке.

Одной из главных задач градостроительства: связать тематику парковой скульптуры с общим тематическим ландшафтом города, используя средства архитектурно-пространственной и пластической композиции, при создании единого паркового ансамбля, который являлся бы визитной карточкой города. Однако не всегда можно ощутить среду города, которая отражала бы специфику района, промышленности, культуру, традиции и т.д.

Цель исследования — выявить роль скульптуры в художественном решении паркового ансамбля и создать авторскую творческую работу — садово-парковую скульптуру «Разлом».

Задачи дипломной работы:

1. Проанализировать развитие парковой скульптуры в XVIII в. – первой половине XIX веков и скульптуры современных мастеров.
2. Проанализировать принципы постановки парковой скульптуры в современном ландшафте города.
3. Проанализировать развитие городской скульптурной пластики, в эстетический облик города.
4. Создать авторскую творческую работу, садово-парковую скульптуру «Разлом».

Предмет исследования: художественные и технологические особенности керамопластики, жгутовой и свободной лепки скульптурной керамики в процессе выполнения творческой работы садово-парковой скульптуры «Разлом».

Теоретическую и методологическую основу исследования составляют труды историков-искусствоведов: Хаустова Н.Н. «Монументально-декоративное искусство в художественной системе подмосковных парковых ансамблей», В.А. Малолеткова «Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв.», Г.С. Козлова «Теоретические основы развития архитектурного ансамбля», В.С. Сперанской «Скульптура в современной городской среде: роль, место, форма», Е.М. Микулина «История садово-паркового искусства и эволюции среды», О.В. Докучаева «Пейзажный парк в России второй половины XVIII века в сознании современников».

Опыт создания архитектурно-парковых комплексов России XVIII – первой половины XX вв. убеждает, что садово-парковая скульптура являлась не только средством украшения ансамбля парка, но и средством просвещения и воспитания. Начало XX века открывает для истории скульптуры совершенно новый этап в развитии пластики. Скульптура ориентирована на личностное восприятие, на индивидуальность, обращена к интеллекту зрителя, к каждому персонально. Такая ориентация — неотъемлемая часть культуры модерна. 30–40 году, напротив, скульптура обращена к новому социальному фетишу — обобщенной массе. Своей грандиозностью, безапелляционной императивностью скульптура воздействует скорее на подсознание, на нервные и двигательные аппараты человека.

В монументально-декоративной скульптуре XX–XXI вв. намечаются новые тенденции ее использования в парковом ансамбле, новые тенденции в создании декоративной керамики художниками России. Характерно стремление молодых керамистов создавать арт-объекты и инсталляции. Что позволяет не только анализировать существующие архитектурно-пространственные решения, но и вести самостоятельный творческий поиск новых пластических тем на символико-ассоциативном уровне.



Одной из таких философско-эстетических тем является тема «Разлома».

Все вещи разрушает время,
И мрачной скукой нас томит;
Оно как тягостное бремя
У смертных на плечах лежит.

Н. М. Карамзин

Смысл и красота скульптуры проявляют себя во многом — и в созвучии ритмов окружающего интерьера, и в пропорциях формы объекта, и в смене силуэтов, и в точности выражения идеи.

Скульптура «Разлом» может являться самостоятельным объектом в экспозиции, а также может стать частью интерьера: играть немаловажную роль в решении всей композиции окружающего пространства.

Цель работы «Разлом» показать нещадность времени не только над человеком, но и окружающим его нерукотворным миром. Разлом-понятие, напрямую относящееся к геологическому комплексу наук, включающую в себя: географию, биологию, химию. Геологический разлом, или разрыв — нарушение сплошности горных пород, без смещения или со смещением пород по поверхности разрыва. Разломы доказывают относительное движение земных масс. В этом процессе есть и столь актуальный для современности оттенок экологических проблем, поиска органики мира.

С течением времени, Земля «дышит» и «движется», взаимодействуя с множеством природных явлений планета «создает» невероятные рельефы земных поверхностей в разных уголках.

Задача работы «Разлом» состоит в том, чтобы изобразить средствами пластического моделирования, рельефную поверхность, подчиненную образу земной коры, которая состоит из относительно целостных блоков — литосферных плит. Взаимодействуя с данным понятием, плоскости объекта имеют разные глубины, размеры, формы и фактуры поверхности, но в тоже время соподчинены друг другу и изображены цельным блоком, как образ неразрывности земной коры и постоянном движении времени.

Актуальность работы состоит в том, что зритель может вложить не только прямолинейную задачу работы, но и трактовать ее смысл в переносном значении, и увидеть, разлом — как отсутствие внутреннего единства, цельности в сознании человека, в общественной жизни.

Анализ творчества Игоря Чолария в контексте традиции и самобытность в современном изобразительном искусстве

автор: И.М. Грачева, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: Е.А.Юдина, к.иск., зав. кафедрой «Художественная керамика»

В современном мире, когда компьютерных технологии занимают лидирующее место. Все увлечены компьютерными технологиями. На компьютере можно нарисовать абсолютно всё, что можно изобразить. В объёме, в плоскости в различных жанрах. И кажется, что место для творчества живописца не осталось. Что живопись, рисунок, графика, скульптура уходят в прошлое. Становятся архаичными занятиями. Не остается место творчеству человека–художника. Что сейчас печатная промышленность, её возможности тиражирования художественных произведений не имеет никаких проблем. Качество репродукций — отличное. Но всё же не могу не согласиться

с В.Беньямином в том аспекте, который он освещает в своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», поднимая вопрос о физичевкой сущности заложенная художником в его творение. Чем бы это ни было: художественное полотно, графика, скульптура, фотография, в современном мире даже кино.

Беньямин В. также предрекал глобальные изменения в индустрии искусства. Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности [1].

И действительно, это так. За последние 90 лет. Я беру этот период отталкиваясь от времени, которое стало переломным для жизни не только людей искусства, самого искусства, культуры, эстетики мира, но и тем событиям и историческим фактам, которые повлияли на судьбы многих людей и стран. За это время человечество, а с ним и искусство прошло огромный путь в своём развитии.

В нашей стране, долгое время, ведущую роль отводили соцреализму. Есть интересные работы и художники работавшие в этом направлении. Прославление людей труда, отражение научных достижений, значимых событий в нашей стране. Можно много критиковать эти работы, художников.

Но сейчас глядя на эти работы, мы можем почувствовать и увидеть яркие периоды жизни нашей Родины. Увидеть лица людей, события. Картины яркие, ликующие, помпезные, но тёплые и дающие радость и уверенность в завтрашнем дне. Чаще всего можно увидеть коллективные портреты, групповые композиции. В этих картинах главное показать торжество человека труда, человека–победителя. Как создавались росли города, в которых мы живём, глазами талантливых сверстников наших родителей, бабушек и дедушек.

Время меняется, меняется отношение к искусству. Искусство становится не функцией, которое выполняет заказ государства. Художник стремится стать выразителем собственных идей, замыслов.

В нашей стране переломным периодом стали 1990-е годы. При всех их отрицательных сторонах. В искусстве наступает время, когда художник

получает свободу в своём творчестве. Те, кто в восьмидесятых годах стремился творить на улицу, рисовали на площадях, убегали от милиции.

Получили эту возможность быть свободным художником. Появляются новые имена художников. Самобытных, незаурядных, интересных. Чьё искусство стало востребовано, хорошо продаваемо.

Можно и этих художников критиковать за то, что они следят за конъюнктурой, становятся заложниками своих работ. Можно говорить о том,

что они своё искусство превратили в предмет торговли. Но любой творец не может жить, питаясь святым духом. Популярность, востребованность даёт возможность и свободно творить, как бы это странно не звучало.

Многие художники пользуются репродуцированием своих работ, при этом репродукция не может быть лучше подлинника. Но если это копия сделана самим автором, то смысл работы не утрачен. Если обратиться к Роберту Барту, то художественное произведение, созданное автором превращаясь в объект и рождается новое произведение. А это значит, что покупая произведение искусств человек даёт вторую жизнь вдыхаем новый смысл.

Мне интересен питерский художник Игорь Чолария. Художник, который, образно говоря, родом из 80-х – 90-х. Яркий, праздничный, самобытный художник.

Игорь Чолария родом из Абхазии, города Очамчира. Закончил Сухумское художественное училище, в 1976 поступил в художественную академию имени В. Мухиной. По окончании преподавал рисование в школе. Позже стал свободным художником, зарабатывая на жизнь рисованием портретов на улицах. В советском Союзе такая деятельность преследовалась по закону, и у художника неоднократно возникали проблемы с милицией как у многих художников андеграунд. С наступлением перестройки ситуация изменилась. Художники свободно сидят на улицах и рисуют.

В его работах прослеживается очень много сочетаний направлений

в живописи. На его творчество огромное влияние оказало место где родился художник. Абхазия - это горы, море, природа, растительность яркая, буйная. Необычной голубизны море, невероятной чистоты воздух, вода, солнце, горы, покрытые зелёными деревьями, мандарины ярко оранжевые, яркие цветы. Всё это окружало будущего художника. Особое отношение к женщине. Что не могло не повлиять на цветовую палитру, на тематику его работ. Для художника характерна яркая, контрастная живопись. И главной темой стал цвет. Через цвет автор картин выражает своё отношение к жизни, окружающей действительности, предметам его окружающим, людям, в целом, демонстрирует свой взгляд на мир. Он смело пользуется открытой палитрой. Ведь, чем ярче контрасты, тем сложнее удержать гармонию полотна, тем больше риск, что все сольется в пестрый хаос. Еще труднее заставить цвета говорить. Сделать так, чтобы каждый акцент был не просто красив, но необходим, а в его силе читалась убедительность [2]. Несмотря на пестроту цвета. Картины не теряют целостности и гармоничности восприятия.

Игорь Чолария автор термина и мгновенно узнаваемого стиля «ретроперспектива» и ноу-хау «многослойные цветные грунты» для подготовки холста. В работе над цветом на И. Чолария огромное влияние оказали



Рис. 1. Игорь Чолария «Композиция с гитарой». Живопись (масло) (2010), в частной коллекции

постимпрессионистами. Именно они открыли магическое влияние цвета на зрителя.

Чолария И. вдумчивый и сложный художник. В его творчестве отразились и традиции русской, японской художественных школ, огромное влияние, можно наблюдать, и традиционной грузинской самобытной художественной школы. Сам художник говорит о том, что, работая над собственным стилем, серьёзно изучал творчество: французских импрессионистов, постимпрессионистов, Пикассо, Модельяни, Гогена.

«Я сумел синтезировать то, что было у французов и то, что было характерно нашей школе живописи. Я пытаюсь соединить разные традиции. Очень люблю Модильяни, и если посмотреть на мои женские портреты, где я отталкиваюсь от Модильяни, то можно увидеть и грузинскую школу живописи, и русскую, и влияние Японии» [2].

Художник разработал новый стиль «ретроперспектива». Где происходит скачок из традиционного, накопленного опыта в прошлом в перспективу будущего. Биограф Чолария И. Евгений Усвят написал: «Он двигается вперед из глубины традиций. Чтобы прыгнуть далеко нужно отойти назад и разбежаться. Ретроперспектива — это разбег в ретро с тем, чтобы прыгнуть в перспективу» [2].



Рис. 2. Игорь Чолария «Цирк – это лошади, танцующие вальс». Живопись (масло) (2009), в частной коллекции

При рассмотрении полотен можно отметить особое внимание художника уделяется созданию многослойной живописной фактуры, вместо пестроты добиваясь световой вибрации и мерцания. Художник применяет разнообразные техники, создает абстрактно-фигуративные композиции, в которых, манипулируя смыслами, проникает в область подсознательного. «Искусство — код, обычное превращающий в необычайное», — об этом говорит сам Чолария [2].

В этом прослеживается эстетика Пикассо, Модельяни. Выходящая на передний план темы театра, цирка. Цирк одна из главных тем картин Чолария. Цирк — это радость, веселье, путешествие в прошлое, детство. Все родом из детства. Актёры цирка Чолария как будто вышли из прошлого — эти костюмы в стиле модерн, бурлеска. Лица актеров, обведенные сажей глаза, которые смотрят на нас из-под уплощенных шляп, колпаков и белые юбки вздыматься вокруг стройных ног всё напоминает фильмы Филлини.

На первый взгляд тема цирка не серьёзная, наивная и детская. Но всматриваясь в эти картины видишь на сколько не простая эта тема. И герои картин почему-то не напоминают беззаботных, беспечных, лёгких персонажей. Именно в этой теме прослеживается намного больше, чем кажется. В теме цирка наблюдается глубина, какой-то глубинный смысл. Позволяет выразить цвет, форму, костюмы. В глазах героев картин, в позах, движениях виден второй очень серьёзный глубокий смысл. Поэзия картин о цирке насыщена любовью, несбывшимися мечтами. Цирк стала темой постоянной. Очень интересен цвет. Яркий, контрастный.

Главной темой работ Чолария И. стал образ женщины. Некоторые напоминают натурщиц Модильяни, коломбин. При написании портретов видно характер образа. Где сочетаются стили грузинской национальной школы, Модильяни, японского, наивного стиля.

Женские портреты выглядят как фарфоровые статуэтки. Миндалевидные глаза, плоские лица, неестественный изгиб шеи. Портреты молодых девушек сразу покоряют лиризмом, мечтательностью и светящейся фарфоровой кожей молодости. Эффект контраста узорчатого фона как бы высвечивает гладкое лицо, ярких, кричащих цветов и мягких тонов стали основой обаятельности работ.

Поэзия образов выражается не только на холсте, но и в стихах.

В этом мире крохотном и шатком,
Пока солнце будет нам сиять,
Женщина останется загадкой,
Что никто не в силах разгадать.
Что такое Женское созданье?
Можно еще многое сказать…

Художник Чолария из художника андеграунд превратился за 40–30 последних лет в представителя современного актуального искусства. Применяя разнообразные техники, художник создает абстрактно-фигуративные композиции, в которых, манипулируя смыслами, проникает в область подсознательного. Художник, создавший своё направление в живописи.

«Термин ретроперспектива» создал много лет назад, стараюсь синтезировать лучшие традиции прошлого потому что, возвращаясь назад,



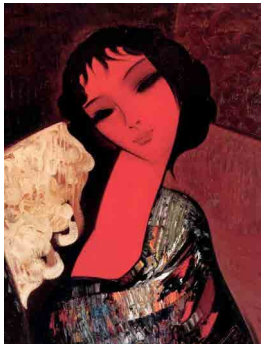


Рис. 3. Игорь Чилария «Божественность ветра». Живопись (масло) (2008), в частной коллекции.
Рис. 4. Игорь Чолария «Лизбет».Живопись (масло) (2012), в частной коллекции

идешь вперед. Как дом нельзя построить без фундамента, так и в искусстве очень важно сохранять традиции» [2].

В настоящее время, Чолария И. востребованный, продаваемый художник. Его продвижением занимаются на Западе и в России хорошие галеристы и пиар-менеджеры. С ним сотрудничают галереи Нидерландов «Марк Пит Виссер» из Ден Босха, Бельгии «Робинсон», в С-Петербурге с галереей «Палитра». Периодически проводятся выставки работ в Италии, Бельгии, Нидерландах, Англии. Конечно, выставляется и в Питере, Москве.

Проводимые в настоящее время выставки проводятся под названием «Ностальгия по прошлому. Ретроперспектива». Идея ностальгии о настоящем — это грусть по любви, не прожитой, незавершенной, мучительной, как неоконченная история.

Как-то у Игоря Чолария в одном из интервью спросили, что важно для художника чтобы быть успешным?

Он ответил, что в творчестве важна дисциплина. А на вопрос как строится день художника? Ответ был таков: «День художника такой: с утра просыпаюсь в 7 часов, не зависимо от освещения, погоды, времени года и после завтрака начинаю работать. Потом еду на тренировку, уже 20 лет занимаюсь кун-фу. В творчестве важна дисциплина. Так уже 40 лет» [2]. Кроме того, художник ежедневно работает у себя в мастерской в Санкт-Петербурге. Делится своим опытом с молодыми художниками.

Многие повторяют высказывание Дидро, что художник должен быть голодным. Чолария добавляет — духовно. Чтобы желание творить не прекращалось. И повторяет слова своего галериста о том, что художник не должен думать о деньгах, он должен думать об искусстве. Только когда творец думает о творчестве и занимается творчеством, только тогда он свободен. И может создавать. И в картинах этого художника чувствуется свобода самовыражения, независимость от конъюнктуры, желание дарить радость зрителю.

Мир его картин не стремится быть похожим на действительность. Живописный мир Игоря Чолария реален, он ярок и жизнерадостен, и войти в него может каждый.

Список литературы

1. **Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М. 1996. С. 15.**
2. **Чолария И. Как я стал художником. С-П., 2014.**
3. **Paul Valery. Pieces sur l'art, p. 103–104. («La conquete de Pubiquite»).**
4. **Источник: https://m.fishki.net/2883520-narisuem-budem-zhity-stroiteli-i-strojka-v-sovetskoj-zhivopisi.html**
5. **http://www.lookatme.ru/flow/posts/art-radar/61642-igor-cholariya-master-kontrastnoy-yarkoy-zhivopisi**
6. **https://yorkart.ru/igorcholaria**

Экологическое искусство. Сосуд

автор: А.И. Зотова, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к.иск., Е.А.Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С.Яралова кафедра «Художественная керамика».

В современную эпоху глобального экологического кризиса, когда мощность цивилизации стала сопоставимой с мощностью самих природных процессов, всё чаще звучат алармистские предупреждения о возможных катастрофических для человечества последствиях антропогенного давления на природу. Из-за этого экологическое движение с каждым годом набирает большую популярность и отказаться от использования в своем творчестве такой важной «зеленой темы» невозможно. Речь идет о художественной интерпретации таких популярных в последние годы тем, как близость человека и природы, последствие экологических проблем, мирное сосуществование людей и животных, проблемы экологии и грозящие нашему миру катастрофы, а также тема промышленных зон в жизни человека. Для того, чтобы привлечь внимание к проблемам экологии, не обязательно заниматься массовыми протестами и забастовками. Гораздо эффективнее переориентировать энергию агрессии на социально полезные дела.

Привлечь внимание общества к экологическим проблемам можно и нужно с помощью творчества и предметов произведения искусств. В настоящее время данная тема очень важна и актуальна. Любовь и бережное отношение к природе берут свое начало с красоты.

Цель исследования — проанализировать художественные особенности произведений на экологическую тему. Проанализировать их важность в искусстве и для общества. Разработать и выполнить творческую керамическую композицию на экологическую тему.

Разрабатывая тему, предстоит проанализировать развитие экологических образов в скульптуре и керамике; определить художественно-стилистическую особенность экологической скульптуры; выполнить проект творческой работы, декоративной композиции на экологическую тему (керамического декоративного «эко-сосуда»).

Экологическое искусство — это жанр в области современного искусства, который представляет собой художественную деятельность, которая началась в ответ на глобальный экологический кризис. Это искусство объединяет эстетическое, информативное и образовательное искусство, которое стремится содействовать осознанию экологии и участию сообщества в восстановлении окружающей среды в природе. Художник в области экологического искусства обычно пытается через свое искусство представить свою философскую перспективу и повысить осведомленность общества о важности рационального использования природных ресурсов, о человеческом повреждении воды, воздуха, земли, людских вред окружающей среде в результате потребления.

Экологическое искусство направлено на то, чтобы способствовать изменению сознания человека, чтобы укрепить взаимосвязи между искусством, культурой и устойчивостью. Не многие задумываются о том, что безобидный, обязательный атрибут всех праздников является вредным предметом для экологии. Речь идет о воздушных шарах.

Занимаясь анализом материала по теме, я обратила внимание на статью о катастрофическом фестивале Balloonfest. В ней было написано о благотворительном фестивале 1986 года, проходившем в Кливленде. Его организаторы решили пустить в небо 1,4 миллиона воздушных шаров, но обдумав возможные последствия, а они были ужасными. Из-за наступающего дождя шары не улетели далеко, стали падать, обрушились на город, океан. На дорогах стали происходить аварии, видимость на небе снизилась и пришлось остановить перелеты, шарики загрязнили все улицы все побережье. Ущерб был колоссальным. После прочитанного я решила прекратить в своем быту использование воздушных шаров. Но спустя время я поняла, что нужно призывать и окружающих к тому, что воздушные шары достаточно вредны с экологической стороны и бесполезны с практической.

Чтобы заострить внимание на воздушных шарах, я придумала композицию, которая, как мне кажется, сможет помочь людям задуматься о такой экологической проблеме. Сам проект представляет из себя большой, керамический сосуд, состоящий из соединенных воедино воздушных шаров, которые не могу взлететь из-за клетки в которую они заперты.

Единая форма шаров будет выполнена из фаянса литьевым методом. Расписана глазурью поливным методом. Клетка выполнена из железных прутьев.

Шары в клетке находятся в напряжении, смотря на нее присутствует ощущение, что еще чуть-чуть и они взорвутся. Данное состояние показывает, как мы близки к тому, чтобы собственноручно искать решения глобальных экологических проблем.

Пространство художественного жеста Лучо Фонтана

автор: А.В. Мартынова, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к. иск., Е.А.Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С.Яралова кафедра «Художественная керамика».

…Во всяком месте и времени
можно найти абсолютное ничто –
ничто как возможность.

Джон Кейдж

***

Монохромный холст с вертикальными разрезами — безусловно, одна из главных символических фигур искусства XX века, амбивалентность которого не раз подчеркивалась искусствоведами. Созидание через разрушение. Разрушая холст, художник одновременно соединяет его с бесконечностью пространства, создавая новое измерение. Этот жест амбивалентен и по характеру — в нем соединяется провокация, пародия, своего рода арт-нигилизм, легкость (так каждый может!) — с глубиной революционных от-

крытий и поиском новых путей для развития искусства. Эти полюса — от полной серьезности до иронии, театрального жеста — соединяются во всех работах художника.

Отец Лучо Фонтаны был коммерческим скульптором, делающим на заказ надгробные памятники, мать была театральной актрисой. Осознанно, или по иронии судьбы, — творческий путь Фонтаны начинается с создания надгробных памятников, которые он делает с десяти лет в мастерской своего отца и заканчивается созданием серии «Маленькие театрики» [1].

«Творчество Фонтаны будет правильнее представить себе в виде кристалла, каждая грань которого наделена особым, неповторимым блеском», говорит историк искусства Лука Массимо Барберо [2]. Связь художника с современным искусством меняется на протяжении всей жизни: от уходов в коммерческое искусство до поиска выражения новейших научных открытий, от полного китча — до минимализма. Фонтана свободно жонглирует различными направлениями, и разнообразие его интересов сопоставимо лишь с уровнем его амбиций, которые он выражает в теоретических трудах.

Детская непосредственность картин с фальшивыми камешками и блесками, яркие дискотечные интерьеры, раскрашенная в кричащие цвета скульптура и продырявливание холстов, — все это кажется на первый взгляд таким несерьезным, и так, казалось бы, далеко от философских диспутов, которые поднимает современное искусство.

И все же, как никто другой, Фонтана доказывает, что в искусстве от смешного до великого — один шаг.

***

Итак, Лучо Фонтана родился в 1899 году в семье итальянских родителей в Росарио-де-Санта-Фе, в Аргентине. Еще со школьного возраста он был отправлен в Италию для получения образования, и вся его жизнь проходит в перемещении между этими странами. Получив среднее образование в школе мастеров-строителей при институте в Милане, в 22 года Лучо Фонтана возвращается в Аргентину, и решает продолжать традиции семьи. Он начинает работать в мастерской своего отца «Fontana y Scarabelli», которая специализировалась на изготовлении надгробных памятников. Таким образом, стиль, который Фонтана впитывает с детства – это академическая скульптура XIX века, и можно сказать, что с самого начала своей карьеры он становится художником китча.

В 1927 году Фонтана поступает в Миланскую академию искусств, (где его сразу переводят на четвертый курс), для которой академический кичт является главным направлением обучения. Затем он возвращается в Аргентину на шесть лет, и в этот период подражает художникам ар-деко, Майолю и Архипенко.

С 1930 года Лучо Фонтана начинает поиск собственного стиля — он создает работы, выходящие за рамки академической керамики. Оттолкнувшись от официального китча, которым пропитано его творчество, он переходит к утрированному, крайне вычурному китчу, казалось бы, выходя за пределы любого дурного вкуса. Фонтана начинает делать псевдо-необарочную скульптуру, (это обращение к барокко найдет оправдание в его будущих теоретических утверждениях [3]), подражая искусству Франции Второй Империи. Но Фонтана меняет принципы этого стиля, делая работы предельно экстравагантными. Полихромность его скульптуры нарушает все табу современного ему искусства: вместо того, чтобы использовать цвет, как элемент отделки, как это делали во Франции, он «делает цвет символом радикальной материальности, чье вторжение в пространство скульптуры грубо нарушает однородную гармонию, отстаиваемую эстетической теорией» [4].

Фонтана даже не пытается использовать цвет гармонично, он использует его вычурно, выбирая вульгарные и несочетающиеся друг с другом тона: розовый, голубой, перламутровый и позолоту. Часто его скульптурные работы невероятно аморфны, они как будто сделаны из жидкой грязи, в них подчеркивается гротескная невозможность удержания формы. Один из упреков, который бросают Фонтане: «его произведения соперничают с искусством итальянских мороженщиков» [5].

Глядя на эти работы, похожие на каминные безделушки, можно задаться вопросом о том, почему художник выбирает столь странный способ самовыражения. Однако, делая этот шаг не в сторону границы авангард-китч, то есть не в сторону существующей традиции современного искусства, а в противоположную сторону, в сторону китча, помноженного на китч, Фонтана заявляет о собственной смелости, радикализме и желании перевернуть все, что сделано до него. Уже в этих работах Лучо Фонтана ставит провокационный вопрос, который ставят все знаковые художники XX века, и который он так ярко выразит в своем позднем творчестве: а искусство ли это? И есть ли граница искусства?

В середине тридцатых годов на короткий период Фонтана погружается в модернизм, создавая серию геометрических фигур из гипса и тонких проволочных прутьев. Работы показываются в галерее «Милионе», на персональной выставке художника, ставшей первой выставкой абстрактной скульптуры в Италии и получившей скандальный резонанс.

***

В 1940 году Фонтана надолго возвращается к официальным заказам и работе в сверхакадемическом стиле. Начало сороковых — годы его невероятного коммерческого успеха и признания: он выигрывает несколько конкурсов и начинает преподавательскую деятельность, становится про-

фессором скульптуры в Esquela de Artes Plasticas в Росарио, в то же время преподавая в Академии изящных искусств в Буэнос-Айресе.

Однако этот период оказывается временем подготовки к важнейшему шагу в его искусстве — выпуску в 1946 году «Белого манифеста», который получает дальнейшее развитие в «Манифесте Спасциализма» в 1948 году. Спациализм (от итальянского Spaziale — пространственный) становится еще одним «измом» искусства XX века. «Живопись на холсте и скульптура более не имеют смысла» — гласит Манифест [6], «…установившийся в сознании каждого материализм требует искусства, радикально отличающегося от воспроизведения, которое теперь представляет собой не что иное, как фарс» [6].

Отдельные виды искусств обрекают себя на вымирание, не имея шансов для развития в будущем. Подобно идеям немецкого художника эпохи романтизма Филиппа Отто Рунге о Gesamtkunstwerk, спациализм призывает объединить все виды искусств в одно пространство для создания новой реальности: «Цвет, элемент пространства, звук, элемент времени и движение, развивающееся в пространстве и времени, — вот те основополагающие формы нового искусства, которое содержит в себе четыре измерения существования» [6]. Необходимо использовать научные открытия для установления власти над материей, которая всегда существует во времени, бесконечно меняясь: как свойство эволюции и развития, движение представляет собой основополагающее условие существования материи.

Утверждение сотрудничества с новейшими техническими достижениями и призывы о передаче динамизма выглядят немного запоздалыми после манифестов футуризма, однако, Фонтана одновременно называет своим принципом самый древний артистический опыт, способный развить в человеке его первоначальное состояние: «В качестве отправной точки мы возьмем самые ранние художественные опыты. Доисторический человек, который первым услышал звук, производимый ударом по полому предмету, оказался очарованным ритмом» [6], призывая к искусству инстинктивному, в которое не должно вмешиваться наше представление о том, каким оно должно быть.

Объединяющий множество в разной степени радикальных и современных идей, в целом интонационно выступающий «за все новое против всего старого», спациализм трудно назвать четко выстроенной концепцией, а скорее — «тизером», заявкой на прорыв, который Фонтана любыми способами намеревается совершить. Он собирается говорить о главном, выразить сущность, а не второстепенность вещей [6]. Бесконечность, материя, пространство и время — вот основные понятия, об интересе к которым заявляет Лучо Фонтана.

***

С 1947 года в творчестве Фонтаны начинается путь реализации постулатов Белого манифеста. Отныне полихромная скульптура уже не единственный медиум, который использует Фонтана для своего высказывания, а лишь один из многих, и цель Фонтаны — уходить все дальше и дальше изобразительности, повествовательности, какой-либо идейной нагрузки, и, согласно Манифесту, двигаться в сторону чистой материи.

Заметный скачок в этом направлении происходит между 1948 и 1949 годами: в 1947 Фонтана создает «Черную скульптуру» — объект, в котором комки материи обрамляют пустое отверстие, где вырастают формы, вызывающие антропоморфные ассоциации. Это внутренне пространство формы выглядит как сцена, которую очерчивает скульптура, одновременно указывая на нее. (Эта работа предвосхищает серию Театрики, в которой Фонтана использует тот же прием на плоскости). Однако, уже в 1949 году Фонтана окончательно уходит от фигуративных аллюзий — он создает объект «Спациальная керамика», который уже является абсолютно «ничем».

Эта бесформенная субстанция, похожая на только что упавшую кучу грязи, как будто является материальным воплощением «бесформенного» у Жоржа Батая, который выводит понятие «базового материализма». Согласно Батаю, есть материализм, не основанный на идеях, и в нем материя — не предмет той или иной философской онтологии, а фактор ниспровержения всего «высокого». Здесь форма низведена до уровня материи, которую раньше, в истории западной культуры, она была признана преодолевать.

Достигнув дна в этом пути низвержения скульптуры, Фонтана переходит к живописи (или, скорее, к холсту), где он и совершит главные и самые яркие художественные жесты своего пути.

***

Серия «Buchi» (Отверстия), над которой Фонтана работает с 1949 года, — первые работы художника на холсте, и первые поиски способа ухода от оптической иллюзии, присущей живописи. Множество дыр разрушают холст, в то же время указывая на его материальность. Несомненно, эти первые работы дают зрителю возможность мысленно заполнять промежутки между проколами, выстраивая закрученное изображение на самом холсте, — таким образом, мы еще не можем говорить о полном отказе от создания иллюзорности. Однако, для Фонтаны это уже не просто новый способ нанесения изображения на поверхность. Начиная с 1949 года, он называет свои работы «Пространственными концепциями» (Concetto spaziale), обозначая главное направление своих поисков. Изображение не наносится на холст, а впервые в истории, — выстраивается за счёт взаимодействия физических свойств холста и открывающегося пространства, которое существует за рамками поверх-

ности картины. Фонтана делает невидимое пространство важным, видимым компонентом визуального опыта. Поиск границы произведения искусства — то, что Фонтана обозначил в своем «Белом манифесте», — теперь осуществляется на практике и в буквальном, и в фигуральном смысле.

В следующей серии — «Pietre» (Камни) — художник буквально делает скачок в сторону китча. Это также проколотые в нескольких местах картины, но теперь главным в них становится невероятно дешевая мишура, блестки и фальшивые драгоценные камни, приклеенные к поверхности холстов, окрашенных в кислотные цвета. Похожие на детские аппликации, работы выглядят настолько орнаментально и пародийно, как будто сам художник относится к ним, как к шутке. Кажется, что Фонтана просто играет, не обременяя себя эстетическими нормами и философскими идеями, демонстрируя, что «в ситуации позднего капитализма единственно морально надежная позиция — это безответственная позиция ребенка, открывающего для себя ослепительные сокровища универмага» [7].

Это влечение Фонтаны к арт-нигилизму доводит до совершенства и поясняет его продолжатель и ученик, Пьеро Мандзони, который создает серию коллажей, используя булки, гальку, стекловолокно и пенопласт, и завершает все созданием серии «Дерьма художника», подчеркивая мусорную, и одновременно игровую, ироническую природу китча.

Так Фонтана творит предысторию двух направлений: предвосхищает Арте повера с его мусорной составляющей, и наивность, китчевость, яркость и ироничное настроение поп-арта.

***

Параллельно с работами на холсте, Лучо Фонтана реализует заповеди своего Манифеста в другом направлении — инсталляционных работах, отражающий его интерес к новым медиа. Балансируя на грани между аттракционом, дизайном и современным искусством, в 1949 году он создает «Пространственную среду в черном свете» — инсталляцию, похожую на оформление ночного клуба: в темном помещении, под потолком, люминесцентными красками кислотных цветов светятся биоморфные фигуры из папье-маше (рисунок 6).

Одна из самых известных работ в интерьере — «Неоновая скульптура», которую Фонтана создает в 1951 году для девятого Миланского Триеннале искусств. Отвечая на иронию, с которой зрители воспринимают это полу-украшение/полу-искусство, Фонтана говорит о ней: «Это не лассо, не арабеска и не спагетти. Это начало нового способа выражения» [8].

Неоновая конструкция, похожая на каракули, партит в воздухе. Аморфные изгибы выглядят как случайные извилины, но гигантские размеры и современная среда возвышают конструкцию до статуса космического объекта. Неоновый свет вызывает тревожные ощущения. Более того, заполняя пространство лестничной клетки и свешиваясь с потолка над головами зрителей, работа заставляет зрителей менять угол зрения по отношению к произведению искусства, задирать голову, принимать непривычную позу. Фонтана сознательно хотел, чтобы у зрителя возникало чувство дезориентации, привлекая внимание к ощущениям, которые сопровождают путешествие в неизвестность.

Фонтана создал почти два десятка подобных инсталляций, которые побуждают зрителя воспринимать произведение искусства не как объект, а как пространственный опыт. Интерьеры Фонтана, почти не воспринимавшиеся современниками как произведения искусства, почти на десятилетие предопределили интерес европейских и американских художников к этой проблеме: вспомним выставку Ива Кляйна в Iris Clert Gallery в апреле 1958 — «Le Vide» (Вакуум). Эта же тема станет главной для художников, влияние Фонтаны на которых бесспорно — Аниша Капура и Джеймса Таррела. Именно Фонтана, предвосхитив появление энвайронмента [9], отчетливо показывает этими работами, что произведение искусства – это не то, что можно увидеть, а то, что можно пережить.

***

В 1958 году в своей миланской студии Лучо Фонтана, в возрасте 59 лет, впервые прорезал полотно ножом. Впервые произведения с разрезанными холстами публика увидела в Милане в феврале 1959 года. Над «разрезами» (эти работы чаще всего имеют название Attesa или Attese (Ожидание или Ожидания), в зависимости о количества прорезей), художник работал до конца своей жизни.

Окончательно убрав из холста иллюзорность изображения, Фонтана создал два новых измерения: пространство и время. Несомненно, любое произведение искусства говорит нам о времени, в которое оно было написано. Однако есть художники, в работах которых момент их создания буквально кричит с поверхности. Это, несомненно, напоминает нам о «живописи действия» Джексона Поллока, с которым Фонтана вступает в диалог.

Нужно отметить, что так же, как «живопись действия» становится популярной после документально-постановочного фильма о том, как Поллок делает картину, картины Фонтаны становятся открытием на выставке одновременно с демонстрацией фоторепортажа о том, как происходит прорезание поверхности. Это происходит именно потому, что главное в этих работах — жест художника, который с одной стороны, невидим, и не происходит на наших глазах, с другой стороны — совершенно неотделим от произведений. Согласно теории французского структуралиста Цветана Тодорова, работы Фонтаны, несущие в себе отпечаток события, — это «сим-

волы» его действия: «чем ближе мы к первоначальному языку, тем больше близость между знаком и тем, что он обозначает, … тем явственнее референт присутствует в знаке» [10]. Разрез на картине неотделим от жеста художника — он есть след, символ этого жеста, и при контакте с таким произведением зритель неизбежно оказывается в двух временных измерениях.

Отметим два момента, которые отличают «разрезы» от предыдущих работ — это монохромность (и здесь очевидно влияние Ив Кляйна, с которым Фонтана тесно общается), и то, что разрезы на картине Фонтана теперь подшивает с обратной стороны холста черной марлей. Эти разрезы как будто становятся «черными дырами».

Один из важнейших феноменов визуальности в том, что мы является сами частью пространства, которое визуально воспринимаем. Как пишет Морис Мерло-Понти, пространство начинается на кончиках наших пальцев. Соединение зрителя с пространством описано в его «Феноменологии восприятия»: «Я, созерцающий небесную синеву, не являюсь перед лицом этой синевы акосмическим объектом, я не обладаю ей мысленно, я не развиваю перед ней какую-то идею синего, которая раскрыла бы передо мной таинство синевы, я всецело отдаюсь ей, растворяюсь в этом таинстве, она «мыслит себя во мне», я — это само небо, которое собирается, сосредотачивается и начинает существовать ради себя самого, мое сознание наполнено до краев этой безграничной синевой» [11]. Таким образом, благодаря черным заплатам — мы соединяемся не просто с пространством за картиной — а с бесконечным пространством, о котором так часто говорит Фонтана.

Телесные коннотации, соединение с произведением, возникают еще и потому, что разрезая холст, Фонтана возвращает зрителя к материальности самого холста, которая обычно прячется за изображением. При этом он как бы наносит этому холсту болевой удар, рану, и надрезанный холст вызывает телесные аллюзии: рана — это боль, боль — это тело. Через эту метафору мы воспринимаем произведения Фонтаны на чувственном уровне, через нее они обретают силу.

Это психоаналитически нагруженное ощущение причастности к травме еще больше усиливается, когда «разрезы» переходят на трехмерные объекты, к которым, уже с новой целью, возвращается Фонтана (рисунок 8).

Самой знаковой поздней работой становится лабиринт, который вместе с архитектором Карло Скарпа Фонтана создает для 33-й Венецианской биеннале в 1966 году. Внутри выставочного зала стоят вогнутые белые стены, на них пять белых полотен, каждое содержит одну прорезь. Это — самая минималистичная, и самая, пожалуй, патетическая работа художника. Чистый белый цвет, стирая все физические пространственные измерения, вовлекает зрителя в поиски сущности, в духовное путешествие.

***

Если, делая китч, Лучо Фонтана умножал его, создавая китч в китче, то сейчас он доводит до предела абстрагирование. Его холст уже даже не является «стеклом» в том смысле, в котором Ортега-и Гассет объяснял абстрактную живопись: «видеть сад и видеть оконное стекло — это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации» [12]. Теперь редукция, как художественных прием, продвинулась еще дальше: мы не только не видим изображенного на холсте сада, но не видим даже линий и пятен. Есть только порез материала и выход насквозь. Однако, по определению, редукция — это вынесение за скобки всего лишнего и знакомого с целью увидеть главное.

«Незаживающие раны», «многократно повторяющиеся молитвы», «бесконечное измерение», теория травмы и воспоминания о Курбе — список коннотаций, которые выдерживают произведения Фонтаны, бесконечен. И, как всякое настоящее большое искусство, оно всегда остается большим, чем сумма всех интерпретаций, которые мы к нему применяем.

И, несомненно, в первую очередь оно говорит о самом себе. Ведь искусство всегда прорубает дыры в нашей способности понимания и желании его означить, вписать в определенную систему смыслов. Оно стремиться выйти за рамки, стремиться существовать там, что его невозможно настичь. Так, прорубая холст, Фонтана открывает современному искусству выход в новое измерение. Бесконечность космоса — так описывает его Фонтана [13].

Место, неизведанное нами, место, частью которого мы навечно являемся.

Примечания:

1. **В 1964–1966 годах Лучо Фонтана создал цикл «Маленькие театры». Здесь он соединил живописные и скульптурные элементы, чтобы получить новое многослойное пространство. Фонтана использовал холст как задник, на который, словно театральные кулисы, накладывал яркие лакированные рамы. На фоне холста видны волнистые силуэты — они напоминают фантастический пейзаж.**
2. **(https://www.vogue.ru/lifestyle/lucho-fontana-v-multimedia-art-muzee-glavnaya-vystavka-zimy)**
3. **Позиция «открытости» к пространству, утверждаемая в манифесте спациализма, уже присутствует в феномене барокко: «…эпоха барокко подтолкнула нас в этом направлении и представляет его как непревзойденное величие, в котором пластика едина с идеей времени: фигуры будто бы покидают пространство и продолжают воспроизводимые ими движения в пространстве». Манифест спациализма.**

4. Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х.Д. Бухло, и Дэвид Джослит. «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм». Ад Маргинем Пресс. Москва, 2015 г. С. 450.
5. Лекция Ирины Кулик из цикла «Нессиметричные подобия» в Музее Гараж, «Умберто Боччони –Лучо Фонтана», https://www.youtube.com/watch?v=SensVppEzto
6. Манифест спациализма (текст, сопутствовавший коллективной дискуссии в галерее Дель Навильо 26 ноября 1951 года) был опубликован в книге Л. Фонтана. См.: Lucio Fontana. Concetti spaziali. A cura di Paolo Fossati, G. Einaudi, Torino, 1970. P. 116. http://artstudies.sias.ru/upload/isk/538-557_Turchina%20top.pdf. P. 116. (В данной публикации — перевод а. Терещенко.) Цитировано по http://artstudies.sias.ru/upload/isk/538-557_Turchina%20top.pdf
7. Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х. Д. Бухло, и Дэвид Джослит. «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм». Ад Маргинем Пресс. Москва, 2015 г. С. 451.
8. https://lenta.ru/articles/2017/09/23/fontana/
9. Интерес к произведению искусства, вовлекающему зрителей в процесс, возникает у Аллана Кэпроу, который выпускает теоретическое обоснование этого направления «How to Make a Happening («Как сделать хеппенинг») в 1966 году. Первую работу в этом стиле Капроу представляет в октябре 1959 года в Нью-Йорке. Она называлась «18 хэппенингов в 6 частях» (18 Happenings in 6 parts) © Artifex.ru
10. Тодоров, Ц. Теории символа. М., 1999. С. 275.
11. Морис Мерло-Понти, «Феноменология восприятия» https://studfile.net/preview/431310/page:14/
12. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. - М: Радуга, 1991.
13. «Я… создаю новое, бесконечное измерение. В этом и смысл: новое измерение, открывающее доступ в космос». https://www.culture.ru/materials/255233/lucho-fontana-odin-iz-samykh-radikalnykh-avangardistov-xx-veka

«Женщина — Дом. Женщина — Паук». Через жизнь Луиз Буржуа

автор: Р.Ю. Шестаева, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: к.иск., Е.А. Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», преподаватель М.С. Яралова кафедра «Художественная керамика».

«Это маскарад, где все изображают кого угодно, только не себя, и, пока часы не пробьют двенадцать, неизвестно, кто есть кто».

Гилберт Кит Честертон

Что есть человек? Наше тело, воспоминания, поступки это и есть я? Или же я — это мысль, надежда, страх? Конечно, это риторический вопрос, и путь к ответу каждый определяет самостоятельно. Любое из вы-сказываний, по сути, эмпирично и является истиной лишь для конкретного человека в моменте здесь и сейчас. Диапазон колебаний в сторону позитив/негатив огромен и прямо пропорционален ситуации. Человек падает и поднимается, истово горюет и вдохновляется, открывает себя миру и в то же время ищет убежище. Так рождается двойственность нашего существования, слепленная из противоречий и скачков. И единственное, что хранит все отпечатки ушедшей реальности это подсознание. И возможно главный ответ на вопрос: кто я?

Восстановление по крупицам уже виденного, но забытого; обнажение травматического и в то же время желание обрести себя, найти ответ, все это является главной темой искусства Луиз Буржуа. Заглянем в зеркало памяти художницы, чтобы узнать лишь малую, доступную нам, часть огромной Вселенной этой сильной женщины.

Интервенция

Луиз Буржуа по праву считается одним из самых влиятельных и са-мобытных художников XX века. Обладая богатым и многослойным художественным языком, ее искусство сложно отнести к какому-либо конкретному течению. Работая с различными материалами: гипсом, бронзой, металлом, латексом и тканью, Буржуа подчиняет их своим собственным внутренним законам. Материал для нее вторичен и является лишь средство для рефлексии, проработки травм и самоанализа.

Начав свой путь с живописи, Луиз по факту продолжала развитие сюрреализма. Но сама художница отрицала свою причастность к тому или иному течению, называя себя «экзистенциалисткой». По большому счету это связано с противоречиями в восприятии женщины. Сюрреалисты отождествляли образ женщины как объект, фантасмагорический сундук с ящиками. В то же время отношение Буржуа к женщине, и в первую очередь к себе, как к субъекту, прослеживается еще с живописных работ. В дальнейшем трансформируясь в большой, наполненный воспоминаниями, вибрирующий, саднящий, живой дом.

Принципиальный характер и отличный от модернистской скульптуры XX века контекст, позволил Буржуа по-новому интерпретировать форму и пространство. Отказавшись от модернистского формотворчества «примити-

вов», художница моделируют свою реальность, в которой главную роль играют многогранные формы страхов, болезненные воспоминания родом из детства. Скульптура является для Луиз своеобразной формой терапии и чем дольше она ее препарирует, тем объемнее, мощнее становятся ее ра-боты, будто ползучие лианы заполняя собой все пространство и зрителя целиком.

Захват пространства впервые происходит на выставке «Персоны» 1949–1950 гг. в Нью-Йоркской галерее Peridot. Скульптурная группа из деревянных вытянутых фигур четко структурирована в выставочном пространстве. Тотемические объекты превращаются в антропоморфную абстракцию, при этом оживая и обретая свой голос [1]. Между ними происходит разговор, напряжение и отчуждение. Каждая из фигур совершает определенные действия, существует в социуме. Буржуа описывала их связь следующим образом: «Здесь важны не конкретные люди, но отношения между людьми… людьми, собранными в одном месте» [2]. Как говорила сама Луиз, эти скульптуры напоминали ей о доме и родных, по которым она скучала после переезда Нью-Йорк в 1938 году.

Скульптуры стали первыми «энвайронментальными», то есть про-странственными, включающими окружающую среду и зрителя, получив это определение чуть позже.

Своеобразная аккуратная интервенция в трехмерный обезличенный «контейнер» галереи, открыла совершенно новую форму экспозиции. Пространство перестало восприниматься зрителем как охранник у выставочного объекта, но стало следовать законам полной партиципации (сопричастности) к фантастическому миру Буржуа.

Экзорцизм

Луиз Буржуа на протяжении всего своего творческого пути постоянно обращается к личным переживаниям, опыту и воспоминаниям. Травмы связаны прежде всего с детством и пережитыми страхами. Это ее кладовая боли и упреков. Одним из первых и, пожалуй, главным душевным ранением стали на протяжении 10 лет постоянные измены властного отца с гувернанткой Сэди.

Для Луизы, сильно похожей на отца, амбивалентность лю-бовь/ненависть, по отношению к отцу, найдет отражение практически в каждой работе, но достигнет катарсиса в скульптуре «Разрушение отца» 1974 года. Буржуа создает эту скульптуру после смерти мужа и практически проводит обряд экзорцизма своего детского страха перед отцом. Телесного цвета, с кровавыми всполохами органические фигуры зазывают зрителя в пещеру, принять участие в обряде, тотемической трапезе каннибализма. Стол во главе пространства напоминает алтарь, на котором разложились латексные внутренности. Пространство пещеры ограничено сверху и снизу антропоморфными формами. С одной стороны, она напоминает пасть животного, которая поглощает и уничтожает, засасывая жертву в пучину постоянного страха. С другой — это взрыв, смерть боли. Сама художница так описывает эту скульптуру: «Это произведение — стол, ужасный, отвратительный обеденный стол, во главе которого злорадно торжествуя восседает отец. А остальные — жена, дети, — что они могут сделать? Они просто молча сидят. Мать, конечно, пытается ублажить своего тирана, своего мужа. Детей переполняет злоба…И вот во власти этой злобы мы хватаем его, швыряем на стол, раздираем на части и пожираем» [3].

Это иллюстрация воспоминаний о семейных ужинах, где отец Луи бахвалился и самоутверждался за счет семьи, в то время как маленькая Луиза монотонно лепила из хлеба фигурки отца, попеременно отрывая им то руки, то ноги. Правда в этот раз она победила. Фантазия стала реальностью, пусть и латексной.

Женщина — «дом». Женщина — «Спираль»

На фоне постоянных стрессов в семье, Буржуа все время ищет и воссоздает убежище, тайное место, где она сможет восстановиться. Так рождается Дом — неизменный спутник всей её жизни. Тело женщины — это и есть дом, ранимый и уязвимый, открытый для нападения. Но в то же время — это тюрьма, в которой ты можешь потерять себя. В более поздних произведениях, художница так же часто возвращается к этой теме. В скульптуре «Топиар», 1999 г., тело женщины сплетается с деревом. Становится с ним единым целым, ветви проникают сквозь нее и становятся ей. Образ ранимый, фантастический, но в то же время травмирующий. Как и сам Дом. Луиза часто зарисовывала свои сны, где дома стояли строго упорядоченно, один к другому и в этом была гармония, Дом структурирован, стабилен и маленькая девочка в нем под защитой.

Основные полюсы «повреждения и восстановления» так же идут из детских воспоминаний. Мама художницы Жозефина реставрировала гобелены, используя краски на растительной основе, которые изготавливала сама. Воды реки в Обюссоне, где жили Буржуа, были богаты танином, выступающим как реагент для ткани. Подготовительный процесс перед реставрацией был следующим: гобелены стирали в реке и с двух сторон по двое отжимали. Образ скрученных гобеленов, спиралей подсказывает для Луиз множество тем и реализуется в таких работах как, например «Женщина-спираль», 1951–1952 г.

В то же время Буржуа, будучи подростком, учила математику в лицее Фенелона, а после, в 1932 году, поступила в Сорбону, где продолжила исследовать предмет. Винтообразная кривая спирали отсылает не только к скручиванию гобеленов, но и любви Луиз к геометрии. «В геометрии — источ-

ник моей любви к скульптуре. Вы говорите, вот черт, вам надо немедленно скрутить ее. Вот что такое скульптура» [4], говорила художница. И вновь мы возвращаемся к двойственности, спираль представляет собой развитие, поступательное движение вверх, но также и цикличность, замкнутый круг.

Сочетаний наклонных линий и спиралей в скульптурах «Башня-лабиринт» 1962 г., «Я делаю», «Я уничтожаю», «Я переделываю» 1999–2000 гг., напоминают о модели памятника Третьему Интернационалу Татлина, стоит сказать, что Луиз видела модель и в Париже в 1925 году и в 1932 году в Москве. Созвучие цикличной формы и вплетенных по спирали воспоминаний, создают новое прочтение фирменной конструкции Татлина. На вершине спиралевидных скульптур 1999–2000 гг. по кругу расположены зеркала. Они создают трехмерное пространство, внутри которого живут двойники воспоминаний, заглянув в них — ты можешь точно определить насколько они точны. Это пространство бессознательного, которое отражает наше прошлое.

Говоря о прошлом, мы вновь обращаемся к вопросу двойственности и материнства, одной из важнейших тем в искусстве Луиз. Взаимоотношения матери и ребенка, плохой/хорошей, дающей ребенку жизнь и пожирающей. Отношения художницы с матерью были очень теплыми, на фоне змеиной токсичности отца, Жозефина была светом, нитью паутины, которая его контролировала. Так родилась одна из самых известных скульптур «Мама» 1999 г. Для неподготовленного зрителя, вид огромного паука вызывает панические ассоциации страха и тревоги. Но как не парадоксально, для Буржуа паук — это послание. Он обладает темпераментом, логичен и умен [5]. Паук оберегает, он может многое выдержать и не сломаться. Паук — это тот самый надежный Дом. Паук — это мама.

Заключение

Паук — это не просто скульптура, паук — это лейтмотив всего искусства Луиз Буржуа. Анализируя весь ее творческий путь, можно отметить, что практически каждая из скульптур опутана паутиной. Свисающие с потолка скульптуры, витиеватые стяжки в антропоморфных формах из ткани, вышивка; клетки как убежище, окутанные металлической сеткой. Паук — это ее пристанище. Она так же зависла в воздухе, ожидая нападения или защиты. И готова в любую секунду увлечь в свои сети.

Художница никогда не следовала правилам и течениям, создавай свой собственный мир, рассказывая истории из воспоминаний. Довольно точное определение искусству Буржуа дал её бессменный помощник Джерри Горовой: «Ее искусство — это дневник, на подсознательном уровне она считала, что если его оформить в искусство никто не сможет его выбросить» [6].

Луиз Буржуа главная героиня всех своих произведений. Женщина, которая вскрыла для зрителя самое интимное — страх, боль, радость и печаль. Она раздваивается находясь внутри своих работ и снаружи, в качестве молчаливого наблюдателя. Удивительно, что двойственность сохраняется и у зрителя, искусство на грани отвращения и в то же время - влечения. Луиз говорит вроде бы о простых вещах сложными формами, но чем больше думаешь и анализируешь, тем многогранней и символичнее предстает ее работа.

Луиз Буржуа — одна из самых значительных художниц XX века. Благодаря ее искусству, изменился не только контекст скульптуры, формообразование, но и экспозиция в пространстве. «Цель моих работ, какими бы они ни были, выразить эмоции. Эмоции очень тяготят меня, потому что они не уместны, они не соответствуют моему размеру. Мои эмоции — это мои демоны» [7]. Всю свою энергию, эта хрупкая маленькая женщина вложила в скульптуру, которая актуальна и после ее смерти.

Примечания:

1. **Занимательно, что муж Луиз Буржуа Роберг Голдуотер, искусствовед и первый директор музея первобытного искусства в Нью-Йорке, написал книгу о влиянии «примитивного» искусства на современных художников. Хотя сама Луиз категорически отрицает его влияние на ее работы.**
2. **Из интервью Луиз Буржуа, Michael Auping, 25 октября 1996 года.**
3. **Луиз Буржуа.«Centerpoint: A Journal of Interdisciplinary Studies 3». С. 16.**
4. **Луиз Буржуа, интервью.**
5. **Луиз Буржуа, интервью.**
6. **Луиз Буржуа, цитата из фильма «Паук, любовница и мандарин».**
7. **Луиз Буржуа, цитата из фильма «Паук, любовница и мандарин».**

Список литературы

1. **Туркина О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 136 с.: ил. — (Серия Minima: 15).**
2. **The Easton Foundation. Луиз Буржуа: структуры бытия. — Москва: Garage, 2015. — 295 с.**
3. **Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — Москва: Академический проект, 2015. — 428 с.**
4. **Фриджери Ф. Художницы. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2019. — 176 с.**
5. **Документальный фильм «Паук, любовница и мандарин».**
6. **Centerpoint: A Journal of Interdisciplinary Studies 3.**
7. **Интервью Луиз Буржуа Michael Auping.**

Творчество Ханса Арпа: пластика и объем

автор: П.А. Валеева, магистратура, 2 курс
кафедра «Художественная керамика»
руководители: Е.А.Юдина, к.иск., зав. кафедрой «Художественная керамика»

Ханс (Жан) Арп — французский и немецкий поэт, художник, график, скульптор. Был одним из основоположников абстрактной скульптуры и основателей дадаизма.

Родился 16 сентября 1887 года в Страсбурге, крупнейшем городе провинции Эльзас, которая на тот момент находилась в составе Германии. Его отец — немец из Киля, владел сигарной фабрикой — с ранних лет в памяти Арпа запечатлелись наиболее характерные для его творчества округлые, напоминающие клубы дыма, формы. Мать, талантливая пианистка и певица, по происхождению была француженкой. После окончания Первой мировой войны и возвращения территории под власть Франции, согласно закону, его имя было галлизировано. Впоследствии на протяжении всей жизни он использовал два имени — Ханс и Жан, в зависимости от языка, на котором ему приходилось изъясняться.

До 1904 года он обучался страсбургской школе искусств и ремёсел, после чего отправился в Париж, где впервые опубликовал свои стихи. С 1905–1907 г. Арп посещает школу искусств в Веймаре, а в 1908 возвращается в Париж, чтобы заниматься в Академии Жюлиана, однако, разочарованный стандартными методами обучения, бросает академию.

С 1909 года он жил в швейцарском кантоне Люцерн, так как его отец перенес свою фабрику в 1907 году в близлежащий Веггис. В Люцерне Арп совместно с такими живописцами, как Оскар Лити, Уолтер Хельбиг и Вильгельм Гимми, основал творческое объединение «Moderne Bund», целью которого было сделать искусство авангарда доступным для широкой публики. Позднее Moderne Bund организовывают выставку в Люцерне (1911 г.), на которой также экспонируются работы Ханса Арпа. На второй и третьей выставках в Цюрихе он представляет свои произведения, вместе с Анри Матиссом, Робером Делоне и В.В. Кандинским. В результате более близкого знакомства с Кандинским в Мюнхене, он начинает сотрудничать с «Синим всадником», работает над их одноименным альманахом экспрессионистов.



Рис. 1. Ханс Арп. Büstenentwurf (эскиз бюста). 1911

Не много работ, созданных Арпом до 1915 года дошли до нас, однако к наиболее значимым можно отнести рисунок Büstenentwurf (эскиз бюста), 1911 г., напечатанный в альманахе «Синий Всадник» (см. рис. 1). Со стилистической точки зрения, его можно рассматривать как прототип композиций 40-х – 50-х годов.

С началом первой мировой, Ханс Арп, спасаясь от военной службы, бежит сначала в Париж, затем летом 1915 г. возвращается в Швейцарию, сохранявшую нейтралитет.

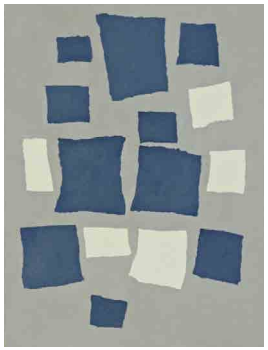


Рис 2. Ханс Арп. Квадраты размещенные согласно законам вероятности, 1917 г., коллаж

Новый период в творческом пути Ханса Арпа начинается с 1916 г., после учреждения дадаизма, течения, возникшего как реакция на последствия разразившейся войны, жестокость которой подчеркнула бессмысленность существования. Основной костяк группы дадаистов составили Тристан Тцара, Ханс Арп, Рихард Хюльзенбек, Эмили Хеннингс, Марсель Янко и Софи Тойбер.

Отказавшись от традиционных живописных и графических средств, он обращается к новым выразительным техникам: коллажу, рельефу и, прежде всего, ксилографии. В самом творческом методе Арпа, его подходе к работе над произведением отчётливо прослеживаются принципы дада. Создавая коллажи, он не продумывает композицию, а отдаётся воле случая, тем самым сводя свою роль творца на нет. Ханс Арп беспорядочно разбрасывает четырёхугольные выкройки из бумаги на поверхности картона и приклеивает их на те места, куда они приземлились — так рождаются «Квадраты, размещенные согласно законам вероятности» 1917 г. (см. рис. 2). «Арп считал, что художнику надо максимально освободиться от какого бы то ни было контроля: только тогда он сможет передать в своих про-



Рис 3. Ханс Арп. «Погребение птиц и бабочек. Портрет Тристана Тцары», 1916 г. Раскрашенное дерево. Кунстхаус, Цюрих. 40 × 32,5 × 9,5 см

изведениях стихийность природы и противостоять всем поползновениям человека навязать ей свой собственный порядок» [1], — говорил искусствовед Уилл Гомперц о его методе.

«Погребение птиц и бабочек. Портрет Тристана Тцары» 1916 г. (см. рис. 3) — один из первых деревянных рельефов Ханса Арпа. «Портрет» посвящен одному из основателей дадаизма, однако, он содержит в себе и природные образы. В плавных, свободных контурах деревянных форм с трудом можно угадать то, о чём подсказывает нам название работы: Арп уходит от изображения чего-либо предметного. Как и многие его произведения, «Погребение птиц и бабочек» — это нечто по-дадаистски абсурдное, пронизанное чистой первозданной энергией, будто бы избавленное от человеческого влияния и всего рационального. Возможно, именно в этом можно найти образ Тристана Тцары, автора «7 манифестов дада». Отказ от традиционного прямоугольного формата также играет большую роль — ассиметричный силуэт вступает во взаимодействие с пространством, воспринимается как созданный самой природой, за счет чего стираются границы между зрителем и произведением. Общий силуэт рельефа напоминает сердце, снабженное клапанами и обрамленное ломаными линиями сосудов — в 1921 г. Тцара напишет пьесу-пародию на классический театр «Газовое сердце». В композиции, несмотря на кажущееся на первый взгляд хаотичное расположение элементов, сохраняется целостность и гармония: малые пятна подчинены более крупным. Арп не стремится замаскировать гвозди и текстуру дерева, а ограничивается тем, что заливает плоскости определенными цветами, таким образом, сохраняется характер материала.



Рис 4. Ханс Арп. Пластрон и вилка, 1922 г. Раскрашенное дерево. 58.0 x 70.6 x 5.9 см, Национальная галерея искусства. Вашингтон

Изменения, произошедшие в его подходе к созданию рельефов после возвращения в Париж в 1920 г., хорошо демонстрирует «Пластрон и вилка» 1922 г. (см. рис. 4). Абстрактные, органические формы дадаистских рельефов, которые он создавал в Цюрихе во время войны, были заменены множеством иллюстративных элементов — носы, губы, усы, вилки, рубашки — образы, вероятно, воодушевлённые парижским клубным обществом, в котором его приняли как поэта и художника. Составляющие его «языка объектов», как Арп сам называл свой новый подход, сосуществующие в его работах, перевоплощаются в новый образ — в их сочетании появляется комичная двусмысленность. В пластроне с двумя зубцами мы можем



Рис. 5. Ханс Арп. Человеческая конкреция, 1935 г., известняк, 50 см x 48 см x 65 см

увидеть человеческое лицо или морду фантастического существа, а в вилке — руку. Рельеф будто содержит в себе насмешливый комментарий Арпа в сторону общепринятых норм поведения, визуально принявший форму абстрактного персонажа, которого мы рассматриваем как чистую рубашку и правильно удерживаемую вилку. По сравнению с рельефом «Погребение птиц и бабочек. Портрет Тристана Тцары», Арп более дотошно подходит к работе с деревом: нивелирует его фактуру, маскирует углубления, оставленные от удерживающих элементы винтов, благодаря чему произведение выглядит чисто и графично.

С начала 30-х годов Арп обращается к созданию абстрактных биоморфных скульптур, которые он называл конкрециями (сгустками), подразумевая жизненную энергию, скрытую внутри. Стоит упомянуть, что сам Арп считал свои произведения скорее «конкретными», нежели «абстрактными», поскольку искусство — естественное образование формы, «плод, растущий в человеке». Также как и коллажи, ксилографии и рельефы, скульптуры создавались с упором на случайность. Арп всегда начинал свои пластические работы в гипсе: податливость и восприимчивость материала к изменениям позволяли ему с легкостью получать органические формы. «Человеческая конкреция» 1935 г. (см. рис. 5) не наделена четкими антропоморфными чертами, лишь присмотревшись, мы угадываем овал головы, плавно переходящий в плечи. Конкреция состоит из двух разных по характеру форм: более громоздкая и устойчивая, притягивает к себе изящную и невесомую. Особенно интересны участки их соприкосновения — верхняя часть легкого элемента деформировалась от удара о тяжелое основание скульптуры, в то время как нижняя плотно склеилась и потянулась за ним. Фигуры будто сотканы из разных материй, не способных слиться воедино. Подобный визуальный эффект мы видим и в скульптуре, созданной годом позднее «Couronne



Рис. 6. Ханс Арп. Птолемей I, 1953 г., известняк; Птолемей II, 1958 г., бронза; Птолемей III, 1961 г., гипс



Рис. 7. Ханс Арп. Torse Fruit, 1960 г., мрамор, 74.9 x 38.2 x 28.0 см; Деметра, 1964 г., бронза

de bourgeons» (венец из бутонов). Особое внимание Арп уделяет и негативному пространству. Пустота, образовавшаяся между двумя формами, играет роль композиционного центра. Внутренние контуры повторяют внешние, из-за чего промежуток между фигурами воспринимается как продолжение тела верхней части скульптуры.

Серия скульптур, названных в честь Клавдия Птолемея, математика эллинистического периода, рождается с 1953–1961 г. (см. рис. 6) Предположительно, данные скульптуры Арпа соответствуют трем знаковым трактатам Птолемея по астрологии, географии и астрономии. Стоит отметить, что, как и Птолемей, Арп интересовался противоположностями, это отчетливо отражено в его работах: они посвящены небытию и существованию, а также сложным отношениям природы и человечества, их неразделимости. Контраст между материалом и пустотой усиливается за счет гладкой, вылощенной поверхности известняка, бронзы и гипса, которая, изгибаясь и заворачиваясь в замкнутые овалы, изящно охватывает зияющие отверстия. Пустота — неотъемлемый элемент всего сущего, центр, из которого вырастает сама скульптура и вокруг которого вращается. Биоморфная овальная форма, присущая многим произведениям Арпа — символ плодородия, перерождения и вечной жизни.

Скульптуры последнего десятилетия жизни Арпа можно назвать кульминацией его непрерывного изучения человеческой сущности. Такие произведения как «Torse Fruit» и «Деметра» (см. рис. 7) являют собой эволюцию ранних конкреций. Они обретают более определённые черты человеческой анатомии, но не превращаются при этом в копию чего-либо, существующего в природе. Скульптура «Torse Fruit» — это не плод или торс, а скорее художественный симбиоз двух форм, который, тем не менее, предстаёт перед зрителем как объект, созданный природой.

Так и «Деметра» сочетает в себе образ женской фигуры и элементы «немой» природы: деревья, ростки, холмы и облака — вечные и незыблемые, но прибывающие в постоянном развитии. В греческой мифологии Деметра была богиней плодородия и земледелия, а также воплощением материнской привязанности. Её наклоненная голова наводит на мысль о заботе и любви, ее гибкие широкие бедра символизируют обильную плодовитость. Блики на полированной поверхности бронзы создают ощущение движения и изменчивости, одушевляют материал.

О своем творчестве Арп писал: «Часто какая-то деталь в одной из моих скульптур, изгиб или контраст, которые меня трогают, становится зародышем новой работы... Иногда на разработку новой скульптуры уходят месяцы, а то и годы. Я не сдаюсь до тех пор, пока в форму не проникает достаточно моей жизни. Каждое из этих тел имеет определенное значение, но только когда я чувствую, что больше изменить нечего, я решаю, что это такое и даю ему имя» [2]. Его органические скульптуры из гипса, мрамора и бронзы — сгустившаяся и затвердевшая живая масса, символизирующая вечное преобразование в природе.

Примечания:

1. Уилл Гомперц. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси.

2. The Art of Jean Arp, New York, Harry N. Abrams, 1968.

Список использованных источников:

1. Julian Heynen, Hans Arp. Chance form language. DISTANZ; Bilingual edition, 2014.

2. H. Henkels and F. C. Nagels, The beginning of dadaism: Arp and van Rees in Zürich 1915. Netherlands Yearbook for History of Art Vol. 23, 1972, c. 373–390.

3. Will Gompertz, What Are You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye, Viking, 2012.

4. François Lotz, Artistes-Peintres Alsaciens de jadis et de naguère (1880-1982), Kaysersberg, Printek, 1987.

5. Janet Landay, Between Art and Nature: The Metamorphic Sculpture of Jean Arp, Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Vol. 61, № 4, 1984.

6. Harry N. Abrams The Art of Jean Arp, New York, 1968.

Абстрактный экспрессионизм и дзен-эстетика в керамических произведениях Питера Вулкоса (1924–2002) и Шозо Мичикава (р. 1953)

автор: М.А. Воробьева, магистратура, 2 курс
кафедра «Художественная керамика»
руководитель: Е.А.Юдина, к.иск., зав. кафедрой «Художественная керамика»

Глина издавна использовалась в качестве материала для скульптуры-доисторические статуэтки, японские Ханивы, церемониальные сосуды и пр. Но по разнообразным причинам керамика была отвергнута как метод и материал для создания скульптуры и на протяжении последних нескольких столетий она считалась ремеслом — прикладным искусством, ограниченным требованием производства чего-то функционального. Исключение была Япония, где в отличии от стран Старого и Нового света под влиянием философии дзен-буддизма глубокие традиции, например, чайной церемонии и икебаны исторически определили отношение к «керамической утвари» как к уникальным авторским произведениям, и керамика рассматривалась как одна из форм искусства. Однако и здесь не удалось избежать кратковременного упадка керамического мастерства в период Реставрации Мэйдзи (1868–1889 гг.), когда страна переживала быструю индустриализацию экономики и европеизацию всех сфер жизни ради налаживания торговых связей с Западом. [29] Но уже в 1920–1930-е годы многие стилистические особенности традиционной японской керамики подвергались интерпретации, получив более яркое, современное звучание благодаря японскими керамистам движений «Мингей» («Ручное искусство простых людей») и «Возрождения Момоямы» (группа японских историков и керамистов, исследовавших наиболее авторитетную керамику для чайной церемонии эпохи Момояма, около1570-х – 1600-х гг.). Как отметила в своем докладе на I Международной научной конференции по вопросам современного искусства Востока (Москва, 2017 год) А.А.Егорова (искусствовед, специалист по японскому декоративно-прикладному искусству): «Благодаря этим процессам произошел переход керамики от ремесленного производства или вида творческого досуга интеллектуалов к студийному искусству. Во второй половине XX – начале XXI века эта тенденция приведет к активному использованию керамики в актуальном искусстве, инсталляциях и арт-объектах художниками разных стран» [29].

В статусе ремесла (или позднее — предметного дизайна) в Европе и США вплоть до середины 20-го века керамика фактически повсеместно всё ещё занимала позиции ниже изобразительного искусства во всех его формах. Лишь с 40-х годов 20-го века к керамике, как к средству искусства, стали обращаться известные художники (Миро, Пикассо, Леже, Дюбюффе, др.), что послужило отправной точкой для отказа от функциональности ради эстетики и выразительности во всех прикладных отраслях (текстиль, стекло, ювелирные изделия и мода). Значительный вклад в разрушение традиционных иерархий между изобразительным искусством и ремеслом, а также возвышение керамики из области ремесла в область именно искусства, принадлежит американскому художнику греческого происхождения Питеру Вулькосу (1924–2002). Его часто называли отцом американской «глиняной» революции, иначе известной в те годы как движение от ремесла к искусству [3].

Уже в самом начале своего творческого пути после получения магистерской степени в области художественной керамики в Калифорнийском колледже искусств и ремесел, вдохновленный масштабом и спонтанностью Нью-Йоркской школы абстрактного экспрессионизма, с представителями которой — Филиппом Гастоном, Виллемом де Кунингом и Францем Клайном — он познакомился лично в Нью-Йорке в 1953 году, молодой керамист-гончар Питер Вулкос отказывается от принятых условностей использования этого материала и применяет спонтанность как выразительную силу творческого акта [3,7]. Проведя лето 1953 года в экспериментальном колледже Блэк-Маунтин, штат Северная Каролина, Вулкос познакомился с художником Робертом Раушенбергом и поэтом Чарльзом Олсоном, там же он стал свидетелем хореографии Мерса Каннингема и услышал музыкальные композиции Джона Кейджа [3]. Эти знакомства повлияли на Вулкоса необратимо: он начинает свой творческий эксперимент, продлившийся всю его жизнь: на базе традиционных керамических техник, исконно составляющих основу ремесла, он создает свои скульптуры, напоминающие больше конструкции, собранные из различных деталей в качестве не только конструктивных, но и композиционных элементов (рис. 1).

В 1954 году в Музее искусств округа Лос-Анджелес (LACMA) на выставке известного в те годы японского керамиста Китаоодзи Росандзина (1883–1959), Питер Вулкос был ошеломлен дзэнской эстетикой произведе-



Рис. 1. Peter Voulkos, персональная выставка «The Breakthrough Years» в Museum of Arts and Design (MAD), New York, 2016

ний японского мастера, допускающей случайности и импровизации в процессе создания, а также асимметрию и несовершенство в конечном продукте [2]. С этого момента глиняные конструкции Вулкоса начинают воплощать жестовую спонтанность и визуальный импульс абстрактного экспрессионизма наряду с дзен-подобным принятием несовершенств, характеризущим японскую традицию керамического мастерства.

В творчестве Питера Вулкоса присутствует множество параллелей с японской керамической традицией. Вулкос был хорошо знаком как с исторической керамикой Японии, так и с «возрожденцами» Момоямы и «воскресителями» Мингея, которые восстановили интерес к национальным гончарным традициям Японии XVI века [16]. В течение последних 20 лет своей жизни Питер Вулкос сосредоточился в основном на создании керамических скульптур и объектов, обжигаемых в дровяной печи-анагаме, используемой для обжига керамики в Японии начиная с 12 века. Его многолетнее сотрудничество с Питером Калласом, молодым американским керамистом, построившим в 1979 году дровяную печь типа «анагама» в Нью-Джерси (рис. 2), считается многими кураторами и коллекционерами самым успешным периодом его карьеры [1].



Рис. 2. Питер Вулкос и Питер Каллас за работой, 1998, Нью-Джерси

В эти годы (в 1970-х – 1980-х годах) в Японии среди мастеров современной керамики начинает выделяться своими динамичными, экспрессивным керамическими сосудами-скульптурами Шозо Мичикава, ныне знаменитый японский художник, чьи скульптурные работы украшают коллекции большинства крупных керамических музеев и частных коллекций по всему миру, а в 2005 году он стал первым японским художником, получившим честь персональной выставки в Запретном городе в Пекине (Китай).



Рис. 3. Shozo Michikawa

Уроженец Хоккайдо, экономист по образованию, он страстно увлекся гончарным искусством и, бросив образ жизни токийского бизнесмена, переехал в Сето в префектуре Айти на острове Хонсю, чтобы там посвятить себя керамическому искусству. Выбор места сам по себе говорит о его отношении к искусству керамике: область Сето связана с одной из шести древних печей Японии и соответственно уже более 1300 лет является одним из центров японского традиционного керамического мастерства [30]. Не будучи потомственным гончаром, Шозо Мичикава тем не менее прекрасно знал, понимал и уважал керамическое наследие Японии. Можно предположить, что благодаря этому он не был подавляем весом такой глубокой традиции, и это, возможно, позволило ему выработал свой особенный стиль и технику, которая выделяет его произведения среди керамистов-современников. Его сосуды полны противоречий: они современны, но одновременно и вне времени; они имеют скульптурный вид, но служат функциональным целям; они отражают современную городскую эстетику, но выглядят как объекты природы (рис. 3).

Творческий метод Шозо Мичикава, возможно, нельзя «квалифицировать» как прорыв в национальном керамическом искусстве и поставить в один ряд с новаторством Питера Вулкоса. Однако этих художников сближает метод спонтанного живого формования своих объектов как основа творческого акта.

Главным технологическим прорывом Питера Вулкоса в начале 1950-х годов стало создание сборных керамических конструкций, а не монолитных сосудов. Ограничив свою работу гончарными формами и глиняными плитами, которые его рука или подручный инструмент могли бы разорвать или разрезать, сжать или смять, а затем экспрессивно окрасить глазурью, Питер Вулкос создал уникальный «скульптурный синтаксис» с бесконечными композиционными вариациями. Ни одна из работ Вулкоса не предполагает конца беспокойному поиску выражения. Ни один его объект не выглядит так, как будто его автор исчерпал ресурсы своего творчества. Сам художник об этом говорил так: «Я опускаюсь до базовых форм, которые я действительно



Рис. 4. Shozo Michikawa за работой

люблю, и они все еще способны дать мне информацию» [5].

Скульптуры Шозо на первый взгляд могут выглядеть так, как будто они «построены». Это вводит в заблуждение, так они не являются конструкциями, как у Вулкоса, собранными из частей. Его граненые скрученные сосуды-скульптуры сделаны на гончарном круге из единого куска глины, но не сгончарены классическим методом. Его работы «развиваются» из куска глины по принципу «вычитания формы»: он создает внутреннюю полость объекта с помощью жезла в руках путем нажатия, растяжения и вращения, преобразуя таким образом структуру и форму куска глины так же, как природные геологические силы формируют рельеф поверхности Земли посредством неудержимой энергии, направленной наружу изнутри (рис. 3, 4) [27]. В своем методе художник предстает перед зрителями воином, который проявляет свою волю как традиционные самураи: у Мичикавы мы видим жесткое, но поэтичное, тревожное, но соблазнительное прикосновение, которое, однако, не может полностью контролировать глину, поскольку это материал, сохраняющий свою независимость.

Независимость материала была ценна и для Вулкоса-скульптора: он «проявлял» экспрессионистскую природу глины в своих произведениях. Он позволял в своих скульптурах произойти неминуемому, наслаждаясь очарованием «несчастных» случаев в своей работе. Благодаря этому, работы Вулкаса всегда драматичны, они навевают мысли о вулканических породах, лунных поверхностях или археологических руинах (рис. 1, 5, 7, 8). В 1960 году на выстав-



Рис. 5. Peter Voulkos, Siguirilla, 1999



Рис. 6. Shozo Michikawa

ке MoMA «New Talent» скульптуры Питера Вулкоса были описаны арт-критиком New York Times, писателем и профессором в области современного искусства Дори Эштон (1928–2017) как «мужественные образы, варьирующие от похожих на валуны скоплений до сложных открытых и закрытых частей, которые имеют динамические ритмы танцев» [18].

Ассоциации с геологическими артефактами мы находим и в работах Шозо Мичикавы. Однако, напоминающие горные породы и лавовые потоки, они отмечены глубоким созерцанием, характерным для всех японских искусств (рис. 3, 6), и связанным с процессом постижения истин и обретения особого душевного состояния, которое может быть достигнуто только в единстве и согласии с миром. В его работах всегда благоговейное отношение к природе и времени: он почитает камни, деревья и саму землю, из которой добывается глина, времена года во всей их природной красоте, сочетая классику и современность, эмоции и очарование. Источник вдохновения у Мичикавы исходит из разнообразия ландшафта и повседневного существования, из доспехов самураев и силуэтов людей в кимоно.



Рис. 7. Peter Voulkos, Little Big Horn, 1959



Рис. 8. Peter Voulkos, Rasgeado, 1956

Каждый в своем времени — Вулкос и Мичикава благодаря оригинальности, «свежести» их технического мастерства предлагают зрителям образные головоломки, которые раздражают воображение и зачастую стимулируют тревогу. Мичикава в своих сосудах говорит о двойственности природы: разумной, часто мягкой, но иногда убийственной и разрушительной своим воздействием. Приметы бедствий скрываются в его работе. Природа в ее дикой силе, природа в игре и природа в покое — меняющийся характер природы запечатлен в работах этого художника, наполненных как духом, так и ощущаемой зрителем энергией.

Работы Питера Вулкоса — также полны энергией и «одухотворены», раскрывая внутреннюю, почти экзистенциональную, тревогу человеческой личности в хаотических формах, не организованных логическим мышле-



Рис. 9. Peter Voulkos, Red River, 1960

нием. По словам Розы Сливки, керамика Вулкоса — «это керамика о том, как делать горшки и разбивать их; о непрерывности и фрагментации; о начале мира и его конце, его первом грохоте и последнем вздохе, его первом взрыве и его последней дрожи» [11].

Оставляя в стороне функциональность создаваемых предметов, Вулкос трансформирует вазоподобные структуры в скульптуры, в которые «вдыхает» жизненную силу, эмоции, динамику (рис. 5, 7, 8), тем самым сделав сам акт творения первостепенным для понимания и оценки его творчества. Джексон Поллок описал керамику Вулкоса как «энергию, сделанную видимой» [4]. В декорировании своих скульптур, ссылающихся на «первоначальную» вазу, Вулкос часто не следовал за формой, «подрывая» этим саму цель глазурного декора, призванного украшать или усиливать декорируемую форму. В случае метода Вулкоса форма-это просто чистый холст, на который художник наносит «краску», в некоторых областях выбирая гармонизацию с формой, в других решая конфликтовать и вызывать напряжение (рис. 9, 10) [8].



Рис. 10. Peter Voulkos, Plate, 1963



Рис. 11. Peter Voulkos, Rocking Pot, 1956

Работы Шозо декорированы созвучно природной палитре, естеству натуры: либо традиционной для Японии белой глазурью kohiki, либо естественной золой в процессе дровяного обжига, либо эффектом восстановительного угольного обжига в саггерах (капсулах) — керамика tanka, — когда окончательный цвет и контуры произведения буквально определяются волей печи. Цветовые эффекты и акценты на его сосудах создаются непосредственно в процессе обжига соавтором керамиста — огненной стихией, - и не поддаются контролю или хотя бы прогнозу. В более поздний период своего творчества Питер Вулкос так же

экспериментировал с эффектами таких обжигов, используя спонтанность результата, получаемого в процессе дровяного обжига, в качестве ещё одного экспрессионистического приема в своем творческом методе.

Что касается отношения к функциональности своих керамических объектов, Вулкос часто был непримирим и намеренно «уничтожал» её в своих работах всеми доступными ему средствами. В 1956 году Вулкос создал свой знаменитый качающийся горшок (рис. 11), который в 1978 году украсил обложку Международного искусствоведческого журнала «ArtForum», сосредоточенного на проблемах современного искусства, и стал объектом эссе искусствоведа Гарта Кларка, который описал его как «одновременно горшок, скульптуру и сумасшедшую кормушку для птиц» [18].



Рис. 12. Shozo Michikawa

В отличии от Вулкоса, Мичикава всегда стремился создавать функциональные объекты, однако, в данном случае речь идет не столько о бытовой функциональности керамики, сколько о проявлении эстетизирующей функции в повседневной жизни, естественной и исконной для культуры Японии. Согласно ценностям дзэн, искусство должно присутствовать в повседневном жизни человека. В традиционном доме японца обязательно присутствие места, где хозяин мог выражать себя эстетически, проявлять свой вкус, понимание красоты, предпочтение в художественных произведениях [33]. При постройке жилищ японцы обязательно отводят место для токономы — это альков или ниша, куда вешают свиток либо картину, ставят икэбану либо просто вазу, например, вазу Шозо Мичикавы. С цветком или веткой внутри, она усиливает выражение природной мимолетности (рис. 12). Тот же сосуд, будучи пустым, сохраняет свое собственное достоинство и является совершенно самодостаточным арт-объектом, скульптурой. В работах Шозо всегда присутствует магия и исключительный интеллектуальный импульс.

Многие художники в разные времена находили вдохновение в музыке. Питер Вулкос, например, брал уроки классической гитары и был знатоком прогрессивного джаза [6]. Воздействие работ абстрактных экспрессионистов на зрителя можно сравнить с воздействием музыки на человека: музыка нематериальна, но тем искуснее она воздействует на самые сокровенные эмоции человека. Однажды Виллем де Кунинг сравнил свою живописную манеру с техникой знаменитого джазового трубача: «Майлс Дэвис изгибает ноты. Он не играет их, он их гнет. А я гну краски». О технике Пи-

тера Вулкоса можно сказать тоже самое — он «гнул» глину, преследуя импровизацию в качестве метода художественного выражения [16, 32].

Если экспрессионизм Вулкоса в его керамических абстракциях логично сравнить с джазом, то работы Шозу Мичикавы искусствоведы единодушно ассоциируют с хайку, древней и почитаемой формой японской поэзии [22, 30]. Вместо идеограмм Мичикава использует глину и глазурь, наделяя свою работу поэтической энергией и духовностью японской философии и эстетики, основанными на принятии преходящей природы всех вещей.

Говоря о дзэн-эстетики работ Вулкоса важно понимать, что этот термин в данном случае обозначает не философское мировоззрение (дзэн-буддизма), а проявление освобождающего художественного восприятия, заключающегося в том, чтобы, исключив рассчитанные движения, выразить свои истинные чувства и откликнуться всеохватывающим принятием конечного результата. По сути, «близость» абстрактного экспрессионизма с дзен-мировоззрением заключена в самом акте творчества, который в обоих случаях является способом самораскрытия [32, 33]. Если, говоря о керамике Питера Вулкоса, становится очевидным, что художник почерпнул в эстетике дзен-буддизма дополнительное «освобождение» для своего творческого метода, то опосредованное влияние абстрактного экспрессионизма на творчество Шозо Мичикавы только угадывается. И несмотря на то, что между двумя художниками существует явный временной разрыв, представляется важным проследить исторические предпосылки влияния американского абстрактного экспрессионизма, отголоски которого мы не можем игнорировать в творческом методе японского керамиста. А для этого в заключении эссе нам потребуется совершить небольшой исторический экскурс в середину 20 века, начиная с 20-х–30-х годов.

В 20-х – 30-х годах 20-века западный модернизм принял в себя новации из разных сторонних культур, в то время как отличительной чертой японского модернизма стало обращение к собственной традиции. Однако и в Японии движение к «корням» также не было прямолинейным, оно было вдохновлено и направлено западным опытом поисков художественного языка [29]. Это исторически привычный путь для самобытного японского искусства, которое в процессе своего становления органично впитывало различные культурные влияния (Китая, Кореи, Индии и т.п.), свободно их перерабатывало и обогащало, нанизывая на стержень уникального японского духа. К середине 20 веке развитие национальной среды современного японского искусства сложилось в равной степени под влиянием передовых течений западного искусства: если в 1930–1940-х годах сильнейшее воздействие на японских художников оказывали сюрреализм и дадаизм,

то в 1950-е годы — абстрактный экспрессионизм, а также первые шаги мультимедиа-искусства, авангардного театра и экспериментальной музыки. «Культурный» обмен в послевоенные годы происходил в двустороннем порядке: достаточно вспомнить масштабный интерес Западной Европы и Америки к традиционной японской гравюре укиё-э, каллиграфии, керамике Раку и восточным религиям, в частности к дзэн-буддизму [34].

После капитуляции Японской империи во Второй мировой войне и трагических событий в Хиросиме и Нагасаки в 50-е годы молодые японские художники ретранслировали черты традиционного искусства в современные художественные формы. Благодатной областью для вдохновения оказались эксперименты с чистым материалом группы «Гутай» (ассоциация японских художников, созданная в 1954 году): они исследовали «поведение» природных материалов (дерево, земля, вода и их производные) в момент воздействия на них человека [34]. Именно интеллектуальный посыл «оживления материала», возвращения его к жизни, провозглашенный художниками «Гутай», мы безошибочно угадываем в работах Шозо Мичикавы и его демонстрациях-«перформансах», которые он устраивает по всему миру с жезлом в руках и с куском глины на гончарном круге. Как ранее и Питер Вулкос свои масштабные абстрактные скульптуры из керамики часто создавал, импровизируя перед публикой, уподобляя себя джазовому музыканту, выступающему перед людьми, чья энергия подпитывает его [13].

Список литературы

1. **https://www.barnebys.com/blog/happy-birthday-peter-voulkos**
2. **Peter Voulkos and the Ceramics Revolution of the 1950s**

By Charles Kessler http://leftbankartblog.blogspot.com/2014/06/peter-voulkos-and-ceramics-revolution.html?m=1

3. **http://www.101exhibit.com/artists/peter-voulkos**
4. **https://rubberdiamond.wordpress.com/2014/08/12/peter-voulkos/amp/**
5. **https://medium.com/@milenaolesinska77/peter-voulkos-abstract-expressionist-ceramic-sculptures-e0129eaaf199**
6. **Conrad Brown, «Peter Voulkos», Craft Horizons 16, no. 5 (September/October 1956): 12–18. (Reproduced with permission of the American Craft Council) https://mmaa.org/crafthorizons_3/**
7. **https://lamodern.com/2009/12/peter-voulkos-ceramics/**
8. **https://www.wright20.com/auctions/2016/05/design-masterworks/25**
9. **https://madmuseum.org/exhibition/voulkos**
10. **https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/people/peter-voulkos/**
11. **http://www.nyartbeat.com/event/2013/6BAD**
12. **https://www.michaelrosenfeldart.com/artists/peter-voulkos-1924-2002**

13. https://www.sfgate.com/entertainment/article/In-hands-on-art-the-common-touch-Texture-at-2924401.php
14. https://sherryleedy.com/main/peter-voulkos-bio/
15. https://youtu.be/c7E_qAMZGk0
16. http://www.amoca.org/peter-voulkos-echoes-of-the-japanese-aesthetic/
17. https://artaurea.com/2016/voulkos-the-breakthrough-years/peter-voulkos-rasgeado-1956-photo-by-e-g-schempf/
18. http://modernmag.com/clay-is-just-thick-paint/
19. http://www.shozo-michikawa.com
20. https://www.japan-art.com/en/artists/61-shozo-michikawa/biography/
21. https://www.veniceclayartists.com/japan-ceramic-art-shozo-michiwawa/
22. «Shozo Michikawa», Angus Stewart https://www.erskinehallcoe.com/exhibitions/shozo-michikawa/
23. https://www.japan-art.com/en/exhibitions/55/press_release_text/
24. http://www.galeriebesson.co.uk/michikawa2exhib2.html
25. http://www.infoceramica.com/2017/10/exposicion-de-shozo-michikawa-4/
26. https://www.artrabbit.com/events/shozo-michikawa-the-forbidden-city
27. https://www.youtube.com/watch?v=LC06W_5TrF8
28. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Mingei
29. А.А. Егорова «Через Запад — на Восток: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века» https://www.hse.ru/data/2017/12/15/1075865059/СИВ-2015.pdf
30. https://www.pulsceramics.com/exhibitions/shozo-michikawa-2015/
31. https://wsimag.com/art/5785-shozo-michikawa
32. https://artchive.ru/encyclopedia/2634~Abstraktnyj_ekspressionizm
33. М.М. Рыкова, кандидат философских наук, доцент «Влияние дзэн-буддизма на формирование эстетических и художественных принципов культуры Японии в эпоху Средневековья» https://esa-conference.ru/wp-content/uploads/files/pdf/Rykova-Miroslava-Mihajlovna5.pdf
34. Д.А. Фармаковская «Современное искусство Японии 1950-х. Группа «Гутай»» https://www.hse.ru/data/2017/12/15/1075865059/СИВ-2015.pdf

Современный фарфоровый сервиз. Веджвуд. Англия

автор О.Р. Елсакова, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководитель: Е.А. Юдина, к.иск., зав. Кафедрой

История фарфорового сервиза насчитывает многовековые традиции. Белизна и просвечиваемость материала сделали фарфоровые сервизы признаком вкуса и элитарности. В руках мастера изделие из фарфора превращается в настоящее произведение искусства. Сегодня, во многих музеях мира можно увидеть фарфор мануфактур Европы, Азии, Востока и отечественных производств. Одной из революционных мануфактур с момента изобретения фарфора является «Веджвуд».

Европа узнала о фарфоре лишь в XIII веке. Благодаря Марко Поло белоснежная керамика появилась сначала в Италии и лишь спустя пять веков в Англии. Начиная с 1744 года, начинают открываться первые фарфоровые мануфактуры в Челси, Боу и Вустере. Подхватив эстафету, после десятков экспериментов с глазурями и массами двадцатидевятилетний Джозайя Веджвуд в 1759 году основывает мануфактуру «Этрурия», ныне «Веджвуд».

Знакомство с Томасом Уилдоном и Томасом Бентли стали для Джозайи судьбоносными. На тот момент Томасом Уилдон был одним из самых искусных керамистов Англии, а Томасом Бентли ливерпульским купцом, путешественником и знатоком искусства. Их дружеский союз приводит к созданию многообещающего делового партнерства. После знакомства с Томасом Уилдоном, Веджвуд разрабатывает уникальную кремового цвета фаянсовую массу, из которой был сделан знаменитый королевский сервиз. А знания Томаса Бентли в искусстве и новаторский подход к дизайну Джозайи помогают запечатлеть моду на неоклассический стиль, одновременно создавая знаменитый бренд фарфора в Англии.

Упорство, любознательность и трудолюбие Джозайи не остались незамеченными. Разработка формулы фаянса «creamware», который составил конкуренцию дорогому фарфору, заставила обратить внимание на фаянс, цвета сливок, королеву Шарлотту. После преподнесенного ей в качестве подарка сервиза из «creamware» (рис.1), репутация мануфактуры Веджвуд стала королевской. Так, разработанный Джозайей фаянс, стал называться Queen´s Ware. Такой титул повысил планку качества изделий Веджвуда еще в несколько раз, а главная миссия – сделать доступным качественный



Рис. 1. Фаянсовая посуда. Коллекция «Wedgwood Queen's ware». Мануфактура Этрурия. 1765 г.

фарфор — только распалила пытливый ум дизайнера-предпринимателя. Модный, но традиционно выдержанный художественный образ в бежевых цветах, получил не только одобрение королевской семьи, но и предопределил художественное направление мануфактуры. Сглаженные очертания фестонов тарелок, грушевидные формы кофейников, приглушенные оттенки росписи и растительные орнаменты создавали впечатление естественности и легкости. В декоре превалировала строгость и простота линий, но без четкой геометрической выверенности.

Называвшаяся в то время мануфактура «Этрурия» откликается на моду к искусству Древней Греции и Египта и выпускает 6 ваз базальтового цвета. Каждая была стилизована под греческую краснофигурную вазопись (рис. 2). Королевская репутация и попадание в модные тенденции 18 века увеличивают спрос на керамику не только у прямой целевой аудитории, но и коллекционеров. Джозайя не перестает экспериментировать и выпускает вазы из новоизобретенного черного базальта или по-другому керамогранита.



Рис. 2. Черный базальт. Коллекция «Black basaltes». Мануфактура Этрурия. 1765 г.

Не прекращая технологические поиски и следуя спросу, следующим, как позднее оказывается, самым знаковым не только в истории мануфактуры, но и всей истории фарфора, становится выпуск Портландской вазы из фарфора Jasper (рис. 3). Новый материал имеет свойства фарфора, обладает повышенной прочностью (отсюда второе название яшма), а также из-за наличия в составе карбоната натрия получает возможность окрашиваться в разные цвета. Катализаторами служили окислы металлов.

Непривычная для того времени цветовая подача: изделия были окрашены в массе, выделяла Веджвуд на общем фоне расписной белой керамики. Палитра серых, серо-голубых, розовых, сиреневых, темно-красных и

коричневых оттенков все больше привлекала внимание не только искусствоведов, но и технологов. Получение равномерного стойкого окрашивания в сочетании со свойствами материала сделали прорыв в технологии производства керамики.

Также одной из главных отличительных черт стало расположение на изделиях белых фарфоровых барельефов, искусно выполненных на тему античной мифологии. Так, светящиеся на голубом фоне тонкие и хрупкие фигурки стали фирменным знаком Мануфактуры.

На основе подробно рассмотренных знаковых событий в истории Мануфактуры можно сказать, что уникальный стиль «Wedgwood» – это долгий процесс поиска, экспериментов, улучшения качества, организованного производства и тщательной подготовки.

Белофигурный рельеф на цветном фоне функциональных ваз и сервизов стал визитной карточкой мануфактуры. С XVIII века и по сей день этот стиль узнается в любой точке мира.

Веджвуд сегодня

Веджвуд сегодня это — современные технологии, сочетающиеся с древними навыками гончарного мастерства, моделирования и декорирования. Это надежная программа ученичества с периодом учебы до 10 лет. Это сотрудничество с самыми известными художниками нашего времени: Конран, Вера Ванг и Беатрикс Поттер. Джаспер, один из ведущих дизайнеров моды в Великобритании, и Вера Ванг, признанный авторитет в свадебной элегантности, создали выдающиеся коллекции для Веджвуда. А оригинальные акварели Беатрикс украсили коллекции Peter Rabbit. Веджвуд экспортирует изделия по всему миру, стремясь создавать высококачественные, привлекательные и ярко выраженные английские товары для дома и стиля жизни.



Рис. 3. Портландская ваза. Фарфор Jasper. Мануфактура Этрурия. 1765 г.

Компания «Wedgwood» сегодня представляет своему покупателю около 30 коллекций фарфоровой посуды. Приверженцы эклектики задают моду на узоры, текстуры и цвета, предлагая на выбор от односложных цветовых решений и искусных узоров до имитаций природных материалов.

Веджвуд сам задает моду, а не следует ей. Находясь в ценовом сег-

менте выше среднего, английская мануфактура имеет последователей в ценовых сегментах такого же порядка, среднего и низкого. Это является подтверждением репутации Веджвуда, как одного из ведущих производителей фарфора.



Рис. 4. Коллекция «Спелая слива» Фарфор. Wedgwood. 2020 г.



Рис. 5. Коллекция «Дикая Земляника» Фарфор. Wedgwood. 2020 г.

Коллекции «Дикая земляника» и «Сладкая слива» с изображением цветков и плодов ягод в среднем и низком ценовом сегменте имеют не мало подражателей. Художники Веджвуда располагают нежно-зеленого цвета лепестки, стебли и приглушенные темно сиреневые сливы по краю тарелок и блюдец, но не четко ограничивая их, позволяя заглянуть ближе к белой середине (рис. 4). А вьющейся землянике позволяют занять поверхность предметов полностью, но с помощью оставленного пространства между цветовыми массами создают впечатление легкого прикосновения природы (рис. 5). Обе коллекции выполнены в нежной палитре цветов: приглушенных зеленых, оттенков розового и лилового. Коллекция «Дикая земляника» имеет более насыщенные цвета декоративных элементов, а «Спелая слива» — более пастельные.

Что на плоских и круглых изделиях узоры «Дикой земляники» и «Спелой сливы» создают впечатление будто освещенной светом случайно найденной лесной поляны со вкусными ягодами. Неточное и как бы случайное расположение цветочного узора создает впечатление естественности, а ограниченное количество цвета на простой форме — лаконично-

сти. Нижнюю часть изделий: туловища и ножек, оставляют нетронутой, заполняя ее пространством: от краев хаотично свисающих листьев до изящной золотой линии на грани с горизонтальной плоскостью (рис. 6, 7).



Рис. 6. Коллекция «Спелая слива» Фарфор. Wedgwood. 2020 г.



Рис. 7. Коллекция «Дикая Земляника» Фарфор. Wedgwood. 2020 г.

Сочетание растительных мотивов с совершенно современным ассортиментом керамики создает ощущение романтичности вне времени. Белый, тонкий костяной фарфор, украшенный симпатичным мотивом мягких, цветочных пастелей, подчеркнутых блестящей золотой каймой, художники выполняют в одинаковых формах, выбирая немного сплющенную сверху и снизу сферы.

Обе «растительные» коллекции. Для «Спелой сливы» ограничиваются набором в 7 изделий: 2 тарелки разных диаметров, блюдце, сливочник, чайная чашка, сахарница и заварочный чайник. Ассортимент же «Дикой земляники» выставлен 31 изделием: заварочные чайники разных форм, тарелки с разным диаметром, квадратные подносы, чашки цилиндрических и сферических форм, а также сахарницы, миски, подставки для варенья и молочники. В среднем за коллекцию из 4 позиций ставит цену в 30 тысяч рублей.

Низкий ценовой сегмент предлагает покупателям коллекции, похожие на знаменитей Веджвуд, начиная от 300 рублей за 2 позиции и заканчивая 16 тысячами за 26 предметов. Например, близкие по цветовой гамме, форме изделий и расположению узора, фарфоровые чайные пары от Beatrix и Rosario устанавливают цену в 351 и 314 рублей соответственно (рис. 8, 9)



Рис. 8. Чайная пара Фарфор. Beatrix. 2020 г. 351 рубль



Рис. 9. Чайная пара Фарфор. Rosario. 2020 г. 314 рублей

Для тех, кто восхищается искусством фарфора Веджвуд, но не может себе позволить, такие чайные пары могут стать утешением. А сервиз «Хуавэй керамика» от Royal Classics, который в несколько раз дешевле оригинальных «Дикая земляника» или «Спелая слива», может украсить не только чайные церемонии, но и обеденные приёмы (рис. 10). За 25 входящих в него предметов производитель требует 14070 рублей.

Представленные сервизы низкого ценового сегмента не являются прямыми копиями коллекции Веджвуда. Совпадение мотивов и расположение узоров по форме невольно вызывает ассоциации с художественно выверенными сервизами «Дикая земляника» и «Спелая слива». Превосходство цветовой палитры, цветных масс и весов линий, композиции и технологического решения ставят на ступень выше Веджвуд не только в цене, но и общем качестве идеи и исполнения изделий.



Рис. 10. Столовый сервиз «Хуавэй керамика». Фарфор. Royal Classics. 2020 г. 14070 рублей

Обращаясь к лаконичности графики «Wedgwood» создают коллекцию «Платинум». Созданный Джаспером Кораном набросок сервиза призывает к точным современным формам в стиле классики: чередование жирных черных и белых линий вдоль чашек и черно-белые лучи по окружности тарелок создают гармоничный дуэт с белым окаймленным пространством блюд. Сосредоточение графики, заключенной в тонкую линию, цепляет внимание и создает акцент в интерьере. Уникальность коллекции, созданной легендарным дизайнером, заключается в платиновых полосах, меняющих цвет в зависимости от угла зрения. Покрытые платиной линии меняются от насыщенного блестящего черного до еле видимого дымчатого серого. Как будто меняя прозрачность, сервиз создает магическую обстановку, становясь центром стола. В коллекции «Платинум», состоящей из 30 предметов, таких «хамелеонов» всего 5: чайная пара, миска, кружка и тарелка, диаметром в 23 см (рис. 11). Платиновые полоски расположены на небольших круглых предметах для усиления эффекта. Все остальные предметы выполнены в белом цвете и декорированы тонкой платиновой линией по обеим сторонам фестона (рис. 12).



Рис. 11. Фарфоровый сервиз. Платинум. Wedgwood 2020 г.

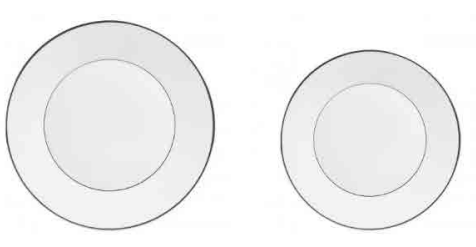


Рис. 12. Фарфоровый сервиз. Платинум. Wedgwood 2020 г.

В качестве основной форма дизайнеры выбирают простую сферу: обрезая ее ровно посередине для мисок, и на ¾ для плошек. Также они присматриваются к овалам и включают в коллекцию 3 блюда такой формы. Основой формы для кружек выбирают цилиндр, дублируя и усекая к верху также и для молочника. Все эти элементы декорируются двумя платиновыми линиями: тонкой внутри и утолщенной снаружи (рис. 13).

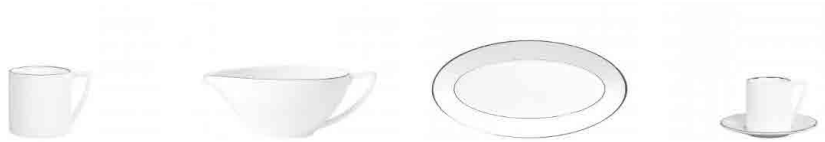


Рис. 13. Фарфоровый сервиз. Платинум. Wedgwood 2020 г.

Созданная Джаспером коллекция действительно уникальна. Эффект платины больше никем среди производителей керамики не используются или просто больше не был замечен. Так как технология такого производства достаточно дорога и даже не все компании в высоком ценовом сегменте могут позволить ввести себе ее в ассортимент, то на рынке ценового сегмента ниже таких коллекций точно не наблюдается. Но есть аналоги, использующие черный цвет, а не платину. То есть половину эффекта коллекции Джаспера. Так, коллекция «Winner WR-3008BC» от компании Winner предлагает приобрести сервиз из 30 предметов с черно-белым декором за 11975 рублей (рис. 14). В отличие от коллекции «Платинум», где средняя стоимость изделия равна 4000 рублей, в коллекции «Winner WR-3008BC» она составляет примерно 400 рублей, что меньше в 10 раз.



Рис. 14. Фарфоровый сервиз. «Winner WR-3008BC». Winner 2020 г.



Рис. 15. Фарфоровый сервиз. «Кашемир Голд». Maxwell & Williams 2020 г.

Формы изделий и толщины линий делают, цвета делают наборы похожими — но не одинаковыми. Второй коллекции не хватает гармонии формы и декора, который так и норовит сбежать с тарелки, растаскивая ее в разные формы, а кружку делает непропорционально широкой.

Так как коллекция «Winner WR-3008BC» выполнена полностью в декоре из чередующихся линий, то смешав ее с коллекцией из этого же сегмента «Кашемир Голд», можно получить довольно-таки похожий на Веджвуд «Платинум» комплект. Коллекция от Maxwell & Williams состоит из 12 предметов: восьми тарелок и четырёх мисок, декорирована тонкими каемками темного цвета, что делает их похожими на декор линейных изделий «Платинум» (рис. 15).

При выборе посуды в низком ценовом сегменте с упором на имитацию дорогих коллекций стоит понимать, что дизайнерами и художниками были найдены лучшие решения для воплощения ее концепции и любое другое отклонение, в большинстве случаев, приведёт к ухудшению восприятия человеком этой идеи, даже переделанной в другом стиле. А сегодня такое встречается часто: когда на выбор неопытного покупателя влияет не только широкий ассортимент из тысячи одинаковых сервизов, но и цена. Производители в погоне за прибылью не всегда удачно копируют дизайн ведущих мануфактур, стараясь тем самым подкупить вкус покупателя.

И если компания «Wedgwood», как одна из ведущих на рынке, заинтересована не только в качестве художественных решений, но технологических: использует ротоколорную печать, шелкографию и ручную роспись, то технологическая составляющая низкого ценового сегмента устанавливает цены, исходя из конечного продукта: экономит на производстве, например, используя некачественное сырье и недолговечные способы декорирования.

«Wedgwood» сегодня — это отличный пример сочетания традиций мануфактуры и понятия стиля в 21 веке. Ни одни аналоги не заменят ощущение романтизма 18 века, моды на эклектизм и изящные рельефы, качественно исполненные на современный манер.

Сосуд. Форма и технология

автор: Е.И. Кольцова, магистратура, 2 курс
кафедра «Художественная керамика»
руководители: Е.А.Юдина, к.иск., зав. кафедрой «Художественная керамика»

Начало использования керамических материалов относят к глубокой древности: эпохе Палеолита. Изначально целью использования керамических материалов было вовсе не бытовое применение, как принято думать, а охота. Первые орудия труда и охоты: наконечники копий и стрел, найденные при раскопках в области древнейших поселений, относят к 800–900 тысячам лет до нашей эры. Состояли они преимущественно из кремнезема и алюмосиликатов. Ведя кочевой образ жизни, для обработки материалов люди использовали в основном подручные средства: палки, камни, кости, землю, раковины и прочее.

В эпоху Неолита с увеличением популяции человека, люди начинают вести оседлый образ жизни, становятся более внимательны к материалам, что их окружают и их свойствам. Так и появляется керамика. Пластичная и податливая до обжига и прочная и функциональная — после, становится обязательным предметом быта каждой семьи в древнейшее время.

Из глины создавались предметы обихода, значительно облегчающие быт человека. У керамики появляется объем, и пространство, она становится сосудом, у нее появляется функция. Ее используют для хранения зерна и жидкостей, она становится незаменимой посудой и даже используется в качестве столового прибора.

Находки первых керамических сосудов со всего Мира, относящиеся к эпохе Неолита, характеризуются асимметричностью, неровной формой и поверхностью. Связано это с тем, что технологией изготовления таких сосудов был один из самых первых и древних способов — жгутиковый или,

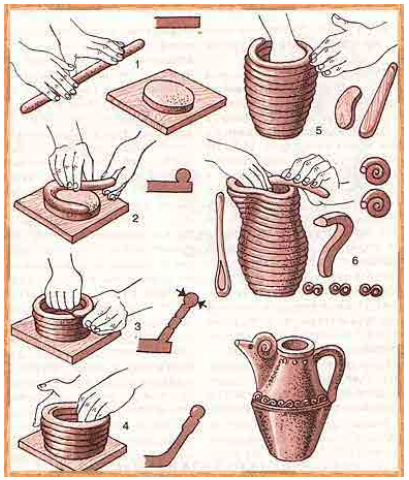


Рис. 1. Ленточный способ изготовления сосудов

как еще называют, ленточный (рис. 1). Керамическую массу разминали, делили на равные куски, раскатывали в ленты или жгуты и обвивали по кругу. Иногда жгутами обвивали уже имеющийся сосуд, чтобы создать копию.

Прочно укрепившись в качестве функционального предмета обихода, керамика со временем приобретает и ритуальный характер. Ее начинают часто использовать и при ритуальных процессиях, при этом наделяя сакральными смыслами (рис. 2).

На рисунке 2 представлен сосуд, относящийся к ритуальным сосудам Триполья эпохи Неолита. Как видно, на поверхности отсутствует рельеф, свойственный ленточному способу изготовления сосудов. Чтобы уплотнить черепок изделия и придать сосуду эстетичный вид его подвергали лощению — технике обработки поверхности керамического изделия в кожетвердом состоянии при помощи камня, кости, что также добавляло поверхности изделия характерный блеск, прочность и водостойкость.

Ленточная техника изготовления диктовала свои условия для внешнего вида сосудов. Так, можно заметить, что почти у всех сосудов были: узкая ножка и горлышко и широкое тело, пропорциональное высоте сосуда. Так как легче начинать создавать сосуд с меньшего диаметра, а затем переходить к более широкому. При помощи такого способа вероятность создания ровного и пропорционально сосуда выше, нежели наоборот. Тем более такая форма была удобна в использовании: сосуд удобно брать под его самой широкой частью, хранить и использовать в земляных печах: нижней частью сосуд входил в печь, а широкая часть оставалась на поверхности, позволяя потом его удобно взять в руки. Узоры сосудов, как можно заметить, располагались всегда на верхней части сосуда — на «плечиках». Связано это было с тем, что нижняя часть, располагавшаяся в печи, зачастую коптилась и приобретала темный цвет, который мог закрыть узоры.



Рис. 2. Реконструкция трипольского сосуда

Керамика эпохи Неолита является ярким примером того, что технология изготовления сосуда может быть продиктована его функцией. Безусловно, керамика того времени, как искусство человека, отражало настроение и беспокойства общества древнейшего мира, но как самостоятельный объект искусства не рассматривалась. Даже позже, с появлением фигурных ваз такой тенденции не прослеживалось.

Революцией в изготовлении керамических сосудов становится появления гончарного круга. Нельзя точно установить к какому веку и месту относится изобретение гончарного круга. Существует мнение, что первооткрывателями гончарного дела были жители Древней Месопотамии в IV тыс. до н.э., а уже потом это искусство распространилось на территории Индии и Ирака, а спустя тысячу лет в Китай и Древнюю Грецию. Но нельзя сказать об этом с уверенностью, ведь следы наличия гончарного круга относят к одному временному периоду, и сказать, кто именно был первым затруднительно.

С появлением такого устройства внешний вид: форма и декор сосудов заметно преображаются. И если до появления гончарного дела изготовление сосудов считалось преимущественно женским делом, то с его появлением в нем начинает преобладать мужская сила, которая нужна для управления кругом. Такие изменения привносят свои особенности: меняется не только характер формы сосудов, но и подход к изготовлению керамических сосудов в целом. Сосуды приобретают правильную форму: в основе их создания лежат тела вращения, за счет которых начинает образовываться гармония объема, у сосудов появляются пропорции и симметрия. Такие изменения влияют и на образ мышления самих мастеров: они становятся конструкторами и испытателями — начинают испытывать материал, экспериментируют с высотами и широтами, их соотношением и толщиной стенок, изобретают новые вариации форм и пространств, стараются расширить сферы применения керамики.

Для Древнего Египта появление гончарного круга означало не только появление значительного разнообразия форм сосудов, а скорее сфер применения. В быту это: чаши, миски, плошки, кувшины и пиалы. Для ритуальных процессий это: канопы, подставки для ушебти, также пиалы для омовения, хранения инструментов. Для изготовления декоративных полых статуэток и сосудов также пользовались гончарным кругом, сначала изготовляя основу на гончарном круге, а затем налепливая вручную рельеф. Такая практика была одна из самых популярных для декорирования сосудов. Например, фаянсовая чаша в виде лотоса, относящаяся к Среднему Царству, имеет довольно необычную форму: тело чаши смоделировано, как тело вращения, а вот к вершине оно расширяется, плавно перетекая



Рис. 3. Фаянсовая чаша в виде лотоса

в квадрат. Стоит такой сосуд на тонкой невысокой ножке (рис. 3). Египетский фаянс довольно интересное явление в истории керамики: египтяне считали, что фаянс мерцал и отражал свет бессмертия, а голубой цвет был символом дома богов неба и также ассоциировался с Нилом. Можно предположить, что предназначен такой сосуд был для ритуальных процессий. Сделать такую форму можно было в два этапа: сформировать тело вращения на гончарном круге, подсушить изделие и только потом придать его вершине форму квадратного сечения. Это означало, что внимания такому сосуду нужно было уделить больше, что говорит о его важности. Доверить это можно было только опытным мастерам, которые в основном и занимались изготовлением ритуальных сосудов.

Стоит сказать, что с появлением новых форм сосудов появились и новые способы их декорирования. Художники старались подчеркнуть округлую форму тонкой линией, обозначить функцию орнаментом, передать полноту объема рисунком или рельефом.

В Древнем Китае гончарный круг внедрялся постепенно: с его появлением многие изделия по-прежнему продолжали лепить вручную и только потом немного дорабатывать на круге. На нем стенки сосудов полировались бамбуковыми стержнями до блеска, затем окунались в шликер, затем места для росписи покрывались ангобами и обжигались. Такая технология придавала прочность и блеск черепку. Но также необходимо было учесть, что окуная сосуд в шликер и расписывая ангобом, к основной толщине сосуда добавлялась толщина, образованная покрытиями, а это означало, что смоделировать сосуд нужно было меньшей толщины, чтобы учесть добавочную, что требовало от мастера особенных навыков.

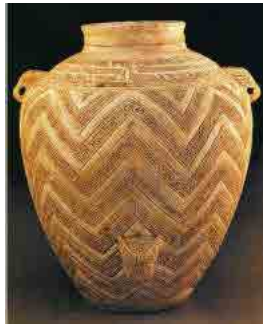


Рис. 4. Сосуд из комплекта керамики Юэ первой трети IV в. до н.э.

В Древне Китайской культуре археологи насчитывают более 30 категорий сосудов, в каждой из которых существовал свой набор определенных форм. Так, например, известен насчитывающий 26 единиц комплект керамики Юэ первой трети IV в. до н.э. Входящие в него сосуды украшены сплошным штампованным геометрическим орнаментом, подражающим бронзе (рис. 4).



Рис. 5. Виды сосудов Древней Греции

Аналогичным с керамикой Древнего Китая широкой классификацией форм и назначением сосудов может сравниться керамика Древней Греции XII–V вв. до н.э.. На сегодняшний день ученым удалось классифицировать более 300 форм сосудов, каждый из которых относится к определенному типу и отвечает за определенную функцию (рис. 5). Их всех объединяет то, что в основе их построения лежит сферическая форма. Для большинства из них она прослеживается в одном месте сосуда, а у некоторых в двух и более. Все они являются телами вращения и были смоделированы на гончарном круге. Такое разнообразие форм демонстрирует применение гончарного круга, как универсального приспособления для создания сосудов, предназначающихся для самых разных сфер. Трансформация форм, а вместе с ним и декора античных ваз, происходила на протяжении 12 веков, начиная с XII века до н.э. и продолжая до I века до н.э.

Сосуды: плоские и глубокие, конусо- и цилиндрообразные, высокие и низкие, тонкостенные и толстенные, приплюснутые и вытянутые — все эти изменения керамика гончарного круга претерпевала во всех культурах Древнего Мира. Особенность его использования заключалась не только в его освоении, но и в поиске собственного стиля, самоидентификации культуры, вариативности использования возможностей, которые предлагал гончарный круг для создания сосудов.

Переходя в эпоху средневековья, мастера продолжают экспериментировать с формами. Зачастую это связано с функциями сосудов, характерных для определенных областей поселений. Они по-прежнему используют гончарный круг, но человек ищет новые технологии и постепенно начинает использовать формы. Так, XIII век для Японии славится не только изобретением высокотемпературной каменной массы, но и внедрением новой технологии изготовления сосудов Орибэ Сигэнари. Японец начинает использовать деревянные формы после моделирования сосудов на гончарном круге. Это первое упоминание модельных форм для изготовления сосудов.

С течением времени технология изготовления сосудов на гончарном круге мало меняет их форму. Декор и технологии его получения, новые рецепты глазурей выходят на первый план для мастеров, профессионально овладевших гончарным кругом. Накопленные традиции гончарного ремесла перерастают в искусство.

Параллельно с развитием технологий художественной обработки керамики, появляются новые тенденции в искусстве, архитектуре, науке. Мастера, художники, скульпторы и строители начинают обращаться к коллегам-творцам за вдохновением и новыми технологиями. Неизвестно, кто первый заметил, что если сильно разведенную водой глину в виде сметанообразной массы (шликера) вылить в сосуд с пористыми впитывающими воду стенками, то на стенках сосуда образуется корочка из глины. Эта корочка образует отливку, внешняя поверхность которой будет копией внутренней поверхности формы. Это наблюдение и легло в основу так называемого сливного способа формирования керамических изделий сложной формы. Главным материалом в качестве основы для изготовления форм стал гипс. Этот материал был известен человеку с древнейших времен в качестве строительного и скульптурного материала, но мало кто пользовался им как неосновным материалом.

Существует предположение, что первыми его начали использовать итальянцы для создания майолики, так как их сосуды отличались высоким мастерством и качеством. Но реальных доказательств не найдено.

В середине второго тысячелетия н.э. изготовление керамики в основном базировалось на ручном труде. Существовавшие кустарные производства имели свой ярко-выраженный характер и стиль, секреты технологий и декорирования, основанные на многовековом опыте. Начиная с XVII и продолжая до XIX века, в ведущих государствах мира происходит промышленный переворот — переход от аграрной экономики к промышленному производству. Связана промышленная революция была с внедрением машинным оборудованием (создание парового двигателя и его модификаций) в промышленность, что способствовало выходу керамического производства на массовый уровень.

В середине XVIII века Англия становится ведущей капиталистической страной, располагая наибольшим количеством действующих мануфактур. Одной из таких мануфактур стал фарфоровый завод Джозайая Веджвуд, который изобрел несколько относительно новых видов керамических масс. Существует мнение, что именно англичанин ввел моду на тиражирование керамических сосудов, а связывают это с изготовлением копии-близнеца вазы Барберини (рис. 6). Ваза Барберини была копией римской вазы, созданной в I веке до н.э. Улучшив рецептуру массы и технологию ее изго-



Рис. 6. Ваза Барберини (Портлендская ваза)

товления, Джозайе удалось превзойти оригинал. Именно после ее тиражирования количество желающих приобрести керамическую вазу такого высокого качества резко увеличилось.

Ценность изобретения новых керамических масс Веджвуда в том, что при сравнительно низкой цене изготовленные из них вазы отличались высоким качеством, что сказывалось на росте их спроса. После запуска в производство костяного фарфора компания Веджвуд прочно укоренилась в экономике Англии начала XIX века. Веджвуд был одним из тех, кто стремился внедрить новые технологии в производство и при этом сохранить семейные традиции. Проведя в поисках не один год, ему удалось наложить фарфоровый барельеф на «яшмовую» основу, создав гармоничный образ формы и цвета. Нельзя сказать, что форма вазы значительно претерпела изменения, но наличие барельефа на поверхности сосуда, выходящего в тираж, произвело революцию.

Мода на эпоху античности диктовала свои условия на выбор формы при изготовлении сосудов. Основной служили сосуды формы «Пелика» и всевозможные ее вариации. Такая тенденция прослеживалась для многих сосудов стран Европы того времени.

В эпоху индустриализации в Европе в России появляются свои фарфоровые промышленности, но не следующие моде на античность. В XVII–XVIII веках Гжель становится самым крупным производителем керамики в России: они выпускают посуду, кирпич, трубы изразцы и игрушки. Гжельская мануфактура комбинирует шликерное литье и пластическое формование сосудов. Сосуды Гжели перестают восприниматься, как предметы функциональные — их чаще приобретают в качестве декоративных.

Технология изготовления сосудов при помощи шликерного литья значительно преображает внешний вид сосудов. Изделия становятся более сложными и вариативными. Появляется возможность сделать стенки сосуда тоньше, а значит придать ему изящества наряду с его формой.

Использование наливных, сливных и, реже, набивных способов изготовления керамических сосудов позволяют использовать преимущества керамических масс — пластичность — для изготовления сложных форм.

Разъемные формы позволяют создавать сосуды разных форм и с разным декором. Иногда, для создания одного сосуда может потребоваться до 30 форм. На российском фарфоровом заводе, находящемся в п. Гжель, количество форм, используемых для создания сосудов, может превышать 50 (рис. 7).



Рис. 7. Квасник «Зима» НПО «Гжель»

Использование гипсовых форм для шликерного литья значительно облегчило технологию изготовления керамических сосудов в промышленном масштабе. Такая технология позволила сократить временные и финансовые издержки производства.

С быстрым ростом промышленного производства во всем мире оборудование для его оснащения начинает пользоваться большим спросом. Быстрая урбанизация вынуждала ускорить строительство зданий, а значит и производство кирпича.

Значительным шагом для производства керамических изделий стало изобретение кольцевой печи с закрытым каналом сгорания Фридрихом Гофманом в 1858 году. Основным ее предназначением был обжиг отформованного кирпича. Такая печь позволила сократить производственные издержки, а вследствие дала возможность использовать ее в фарфоровой промышленности.

Конвейерный способ, мешалки, вибросита, печи с возвращением тепла, мельницы выдвинули промышленное производство сосудов на новый уровень. Массовость производства сказалась на его качестве и форме.

Предприниматели стали экономить на качестве сырья, пропускали некоторые технологические процессы, упрощали литьевые формы. Все это значительно сокращало затраты на производство, временные, энергетические и финансовые статьи. Керамические сосуды промышленного происхождения стали доступны всем жителям города, у которых теперь не было ни навыков, ни времени на изготовление керамики при помощи гончарного круга.

Упрощение формы и преобладание функции сосуда привели к обесцениванию философии создания керамических сосудов. Так, к концу XIX века керамические сосуды предстают перед нами истощенные художественно и вымученные промышленно.

Появление возможности использовать новые технологии на производстве привело к ухудшению художественного качества изделий. Предпосылками к его улучшению послужили сначала популярность стиля рококо в Европе в середине XVIII века и затем стиля модерн в XIX–XX вв. , которые задавали свой тон в интерьере и декоре студийных изделий. Так, кустарные мастерские обращают внимание сначала на плавность линий и пастельные цвета, а ближе к двадцатому веку на потухшие цвета всей цветовой палитры и преобладание растительных форм. На массовых производствах в это

время идет упор на преобладании функциональности и простоты изготовления сосудов: производители стремятся сократить количество итераций в производственном процессе.

В России в это время творит Михаил Александрович Врубель в мастерской в Абрамцево. Он понимает такой материал, как глина, и на нее переносит характер своей живописи и графики. Работая с глиной как с холстом, которому можно задать рельеф и объем, он придает ей новое звучание, используя все ее преимущества: блеск и металлические цвета глазурей, пластичность и монументальность. Во многом благодаря Михаилу Врубелю на керамику в России начинают смотреть, как на художественный способ выражения.

Форма керамических сосудов рубежа XIX–XX веков мало претерпевает изменения. Мода на неоклассицизм скорее наоборот возвращает форму начала первого тысячелетия. На первом месте у художников ставится декор и технология. Но воспринимать этот период, как момент застоя в форме керамических изделий не стоит, так как этот период очень значителен с точки зрения переосмысления керамики, как материла. Материала, который дает неограниченное количество возможностей к самовыражению, обладающего ценными свойствами для мастера-художника. Впервые керамические сосуды начинают настолько широко использовать как предмет декора, как арт-объект, как смысл и концепцию, как поле для размышления технологов и инженеров-конструкторов.

Стоит упомянуть художника, у которого ваза начинает граничить со скульптурой – Пабло Пикассо. Неправильность и асимметричность формы его вазы, созданной на гончарном круге, плавно перетекает в скульптуру (рис. 8). А применение технологии формования — комбинация одновременно тиражного и авторского искусства.



Рис. 8. Ваза для цветов в виде утки 1951 г. Пабло Пикассо

Для художника керамика становится популярной во многом благодаря свободы поиска формы. Так, появляется все больше художников, работающих с керамикой.

Говоря о художниках, стоит сказать, что все их производство керамических изделий, пусть даже и выходящих в небольшой тираж, как у Пикассо, например, изготавливаются при помощи ручного труда. О полной автоматизации на керамическом производстве говорить пока невозможно, так как присутствие ручного труда обусловлено почти отсутствием автоматизированных процессов.

В первые десятилетия XX века, с распространением функционализма, в искусстве керамики стран Европы и США начались поиски простых, подчас абсолютно «очищенных» от какого-либо декора целесообразных форм, рассчитанных на промышленное производство. Художники разрабатывали декор и формы, максимально упрощая производственный процесс, стараясь сократить количество обжигов и количество используемого сырья.

Развивается производство не только бытовой керамики, но и строительной. Возрастает разнообразие видов облицовочных керамических материалов, при производстве которых внедряются новые технологии. Благодаря им промышленность утилитарной керамики также выходит на новый уровень.

К концу XX – началу XXI века происходит разделение моды на художественную керамику. Среди ее ценителей спросом пользуется керамика ручного труда или по-другому «Hand made», как явление уникального неповторимого и, как принято считать, более внимательного и качественного ручного труда в противовес массовому — менее качественному, производству. Такое явление приводит к появлению значительного количества независимых мастерских, работающих в собственном художественном стиле. К сожалению, такой способ изготовления сосудов не всегда является гарантом художественной ценности сосуда наряду с ее самобытностью.

И в параллель явлению «Hand made» в изготовлении керамики появляется спрос на керамику, изготовленную почти без участия человеческих рук, а именно произведенную при помощи новых автоматизированных технологий. Такая популярность на технологии продиктована в основном введением моды на минимализм, прямые линии и чистые однотонные цвета, как символы идеального, отсутствия лишнего и незначительного — обращение к сути предмета и его упрощению формы. Добиться такого результата при помощи рук могут только профессиональные художники, потратив немало времени, которое не всегда бывает в запасе у заказчиков и художников тоже. Именно поэтому на помощь и приходят новые технологии в виде 3D принтеров, которые с точностью до миллиметров печатают формы для отливки изделий. При помощи моделей, спроектированных в 3D программах художник создает прототип изделия или его составную часть, для того чтобы впоследствии снять форму. При таком способе ручной труд художника тоже присутствует, хоть и цениться меньше, потому что зачастую, в зависимости от сложности модели, это говорит о компетенциях художника.

В таком случае форма получаемого сосуда полностью зависит от задумки художника. Но так как в основном к 3D печати моделей прибегают для того чтобы добиться точности и остроты форм, то и получаемые изде-



Рис. 9. Модель изделия



Рис. 10. Готовое изделие

лия получаются таковыми. Например, американский художник Курт Хаммерли использует печать 3D моделей для получения форм, основанных на смещении полигонов сосуда (рис. 9, 10).

В данном случае мастер проектирует не только саму модель изделия но и форму для этого изделия. Это позволяет сделать отливки из гипса максимально приближенными к замыслу автора.

3D печать моделей становится также популярна и в промышленных масштабах: если раньше приходилось отливать мастер-модель из гипса или вытачивать ее, то теперь ей на смену приходит напечатанная модель из пластика. Она значительно удобнее в использовании: долговечнее, легче и менее деформируема. Среднее количество отливок с такой модели превышает среднее количество отливок с модели из гипса. Но у пластика есть и свои недостатки. Например, при снятии с его силиконовой формы, пластик модели может вступить в реакцию с силиконовым компаундом, что в впоследствии приведет к ее повреждению, также пластик неэклогичен и хрупок.

С активным внедрением 3D-технологий в жизнь человека популярностью стала пользоваться 3D печать керамической массой. Для такого оборудования создаются специальные программные обеспечения, позволяющие моделировать только керамические изделия, например Erzay 3DLab, разработанная российской компанией «Робокинетика».

Принтеры, специализирующиеся на 3D печати керамической массой, основаны на подаче массы под давлением через регулируемое сопло. Время печати керамической массой занимает столько же, сколько и печать на обычном 3D принтере.

Такая 3D печати имеет своим особенности: так как наращивание формы происходи послойно соплом с круглым сечением то в результате на поверхности изделия остается характерный рельеф (рис. 11).



Рис. 11. Рельефные сосуды, изготовленные при помощи 3D печати керамической массой



Рис. 12. Сосуд, распечатанный на 3D принтере. HammerlyCeramic. 2019 г.

Преимуществом использования печати керамической массы является масштабность и различная конфигурация получаемых изделий уже из массы (рис. 12). Формы, на которые бы у мастера могло уйти более нескольких недель, а может быть и месяцев, с использованием этих технологий теперь занимают не более 2-х дней. Это позволит больше сконцентрироваться автору не на форме, которая и так может быть достаточно сложной, а на технологии и декоре, которые в свою очередь могут быть также осуществлены при помощи современных технологий.

С активным внедрением современных технологий появилось мнение, что их использование в искусстве является дурным тоном, так как демонстрирует не мастерство автора, а наоборот — его некомпетентность. Но новый виток в использовании цифры в искусстве преимущественно «Hand made» скорее говорит о широте мысли и смелости использования материала: о новаторстве и открытости к новым экспериментам.

Сравнительный анализ творческого метода керамистов-скульпторов Ольги Скубченко и Янины Мироновой

автор: Ю.В. Черкасова, магистратура, 2 курс
кафедра «Художественная керамика»
руководители: Е.А.Юдина, к.иск., зав. кафедрой «Художественная керамика»

Янина Миронова и Ольга Скубченко — художники-керамисты нашего времени, часто обращающиеся в своем творчестве к скульптурным композициям. У обоих авторов вызывают интерес образы людей, их эмоции, состояния, движения, особенные черты. Используя похожую технику ручной лепки из шамотной массы с последующей росписью керамических скульптур ангобами и глазурями, эти художницы создают диаметрально противоположные по характеру образы, яркие, запоминающиеся, не похожие друг на друга. Сравнительный анализ их творческих методов позволит понять, как, с помощью каких выразительных возможностей материала и технических приемов решают свои художественные задачи Ольга Скубченко и Янина Миронова, как создается неповторимый образный ряд их произведений.

Творческий метод художника — это система закономерностей, влияющих на процесс создания его произведений. Сюда относятся и принципы оценки и выбора тем и объектов, и способы построения собственного художественного языка для преображения жизненной данности в образную ткань искусства. Анализ творческого метода подразумевает и изучение фактов биографии художника, и исследование аспектов его творчества, на которые оказывают влияние историко-культурное окружение, сфера интересов, личный опыт и эмоциональные впечатления. На этой основе строится целостная концепция собственного мира художника, со своей системой образов и идеалов.

Ольга Скубченко родилась в 1961 году на Украине. Закончила Абрамцевское художественно-промышленное училище, отделение керамики (1982 г.), а затем художественно-графический факультет (специальность — декоративно-прикладное искусство) Московского Педагогического Универ-

ситета им. М.А. Шолохова (2004 г.) [1]. С 1989 года является членом Союза Художников России и Московского Союза Художников, секции АХДИ. На ее счету более 250 выставок разного уровня, работы находятся во многих музеях городов России, в частных коллекциях в России и за рубежом, она награждена многочисленными дипломами и Серебряной Медалью Академии Художеств. Ольга Скубченко — участник творческих групп и многих международных художественных симпозиумов по керамике, таких, как, например, Международный симпозиум в Дзинтари; БайкалКерамистика, остров Ольхон (2014 г.), Международный Керамический Симпозиум в Шеки, Азербайджан (2019 г.), и другие [4].

Янина Миронова родилась в 1987 году в Польше. Училась сначала на Украине, во Львовской Государственной Академии Изобразительных Искусств на отделении художественной керамики (2010–2012 г.), затем на отделении керамики и стекла в Академии Изобразительных Искусств имени Евгения Гепперта во Вроцлаве, в Польше (2012–2013 г.). Там же она продолжила учебу в аспирантуре (2015–2019 г.) после учебы по обмену по программе Эразмус в Германии, в Галле, на отделении керамики и стекла в Академии Искусств имени Бурга Гибиченштейна (2016–2017 г.). В 2014–2015 г. Янина руководит керамической студией в Институте Дизайна в Кельце (Польша), а в 2019 становится доцентом в Академии Искусства и Дизайна во Вроцлаве. С 2014 года ее работы принимают участие в международных конкурсах, выставляются в галереях и музеях, и отмечены несколькими наградами в Польше, Хорватии, Испании, Румынии и Китае. С 2017 года Янина Миронова является членом Международной Академии Керамики (AIC) [3].

Краткие описания биографий этих двух художниц свидетельствуют о прекрасном многоуровневом образовании, высоком профессионализме, активной творческой и выставочной деятельности, открытости новому опыту и знаниям. Эти общие для Ольги и Янины черты являются основополагающими для профессионального становления современного художника.

И Ольга Скубченко, и Янина Миронова в своем творчестве часто обращаются к созданию многофигурных скульптурных композиций. Общей чертой этих работ является то, что они составляются из отдельных самодостаточных фигур, каждая из которых вправе считаться законченным произведением, обладающим своей неповторимой художественной выразительностью. Однако, собранные вместе, они дополняют и усиливают звучание друг друга, позволяя более полно раскрыть тему и замысел художника. Эта закономерность прослеживается, например, в композициях Янины Мироновой «Тайваньские дети» (ил. 1) и «Рождество» Ольги Скубченко (ил. 2). Фигуры объединяет стилистическое единство, техника исполнения, характер и эмоциональное состояние. Внутри каждой композиции прочитываются





Рис. 1. Янина Миронова. Тайваньские дети. Шамотная глина, ручная лепка, роспись.2018 г.

Рис. 2. Ольга Скубченко. Рождество. Шамотная глина, ручная лепка, роспись. 2013 г.

определенные взаимоотношения, позволяющие зрителю более полно и целостно воспринимать историю, рассказанную автором.

В «Тайваньских детях» Мироновой фигуры, составляющие композицию, более равнозначны между собой, чем фигуры в «Рождестве» Скубченко. У Янины Мироновой каждый человек обособленно индивидуален, интересен своей личной историей, выраженной в неповторимом ярком декоре. Разница в высоте фигур относительно небольшая, все они направлены вертикально, центр композиции держится за счет цветовых акцентов и контрастов: юноша в красно-оранжевом костюме, чуть выше других за счет подставки, стоящий на голове, окружен девушками в голубом и черном платьях; девочка и мальчик в желтых нарядах замыкают композицию по краям.

В «Рождестве» Ольги Скубченко фигуры сильно различаются и по смысловой нагрузке, и по формальным объемно-пространственным признакам и положению. Высокие вертикально стоящие стилизованные деревья образуют фон для действующих лиц переднего плана; с ними контрастируют лежащая, вытянутая по горизонтали фигура матери с запеленутым младенцем и горизонтальные линии спин находящихся по бокам животных. Центром композиции является ангел, он не выделяется по размеру, но он расписан чуть более контрастно, чем другие фигуры и воспринимается более значимым. Цветовое решение строится на нюансах, мягких тональных переходах, сдержанных спокойных цветах.

Обе художницы, и Ольга, и Янина, находят источники вдохновения в своем жизненном опыте.

Работа «Тайваньские дети» Мироновой появилась в результате участия Янины в Детском проекте в Новом Музее Керамики в Тайпее. Наблюдая и изучая культуру Тайваня, она выполнила несколько цветных скульптур, отражающих характеры счастливых детей. Задачей участия в этом проекте и работы в резиденции было выразить особенные черты окруже-



Рис. 3. Янина Миронова. ЯНуПолис. 2018 г.



Рис. 4. Янина Миронова. Люди внутри меня. 2019 г.

ния, в котором художница находилась. Такой подход оказался интересен для Янины, она обращала внимание на одежду, вещи, прически участвовавших в проекте детей, разные мелочи, интересные с точки зрения наблюдателя. Комбинируя скульптурные и графические приемы, Янина подмечала случайные совпадения, местные истории и обычаи, любопытные детали. Так появился рисунок ананаса, считающегося символом благополучия в этих краях, и потому являющегося частым подарком на новый год [3]. Желтые резиновые сапоги на девочке, стоящей справа, — копия тех, что пришлось купить в Тайване самой Янине в сезон дождей. На ногах у другой девочки шлепки с тонкими ремешками — в таких часто ходят Тайваньские дети, даже когда прохладно и сверху на них надета теплая одежда [8]. Такой подход, связанный с внимательным наблюдением, повлиял и на дальнейшие работы Мироновой. Любовь к почти литературным деталям, к историям, рассказанным в графике, выполненной на скульптурной поверхности, прослеживается в работах серии «ЯНуПолис» (ил. 3, 4).

Персонажи Янины со специфичными, немного непропорциональными силуэтами, в своих графических новеллах выражают ее излюбленные мотивы: семейные взаимоотношения, отношения между взрослыми и детьми, партнерами, людьми и животными. И хотя заложенные в них сильные эмоции смягчаются лёгким юмором и иронией автора, все равно здесь присутствуют и злость, и страх, и радость, и удивление. Человеческие чувства являются объектом исследования художницы, и в каждую работу она привносит и свой личный опыт эмоциональных переживаний, мечтая как можно шире поделиться своими историями. Особенно важным ей это

представляется сейчас, в век высоких технологий, когда людям не хватает искренности в выражении чувств [3].

Совершенно другой эмоциональный характер присущ композициям Ольги Скубченко. Начало истории создания ее ангелов было положено, когда она совершила паломничество в Псков, на родину святой равноапостольной княгини Ольги — своей небесной покровительницы [5]. С этого момента в глине и красках художница начинает воплощать старинные образы русских былин и сказаний, духовных стихов. Тему Древней Руси продолжают сказочный Егорий Змееборец, Никола Можайский (ил. 5), вещая птица Гамаюн. Эти работы живут своей жизнью во многих музеях и частных собраниях по всему миру, от Греции до Японии. Интерес к истории русской земли и личностям, почитающимся как святые, явился фундаментом для создания многих произведений Ольги, связанных с религиозной тематикой. Образы святых решены одновременно и в уважении к традициям иконописи, и с характерными чертами декоративной скульптуры. Спокойствием и ясным умиротворением пронизаны эти работы, мудрость и многие знания словно зримо присутствуют в их лицах. Никола Можайский, Павел Фивейский, трубящие ангелы, а потом и Святое семейство — вот круг персонажей скульптур Скубченко недавнего времени.



Рис. 5. Ольга Скубченко. Никола Можайский. 2013 г.



Рис. 6. Ольга Скубченко. Ангел. 2013 г.

Еще одна тема, волнующая Ольгу — это тема праздников Рождества Христова и Пасхи, светлого Христова Воскресения — и тихой радости, которая знакома каждому верующему сердцу. «Белые лилии, и вообще красота необыкновенная в храме в эти дни. И у меня возник образ Светлой Пасхи» [9]. Символичные пальмовую ветвь, цветок лилии, просто веточку с листьями художница вкладывает в руки своих ангелов (ил. 6).

Время, Вечность, архаика, воплощенные с помощью глины и огня – важные и многогранные понятия, связанные с мировоззрением и творческим кредо Ольги Скубченко [9].

Основным конструктивным способом, который используют эти две художницы для создания своих работ, является свободная ручная лепка. И Ольга, и Янина выстраивают свои скульптуры снизу вверх, постепенно наращивая стенки в высоту, используя для этого жгуты или ленты из глиняных пластов, или кусочки глины произвольной формы. Ноги или основание постепенно подсыхают, становясь достаточно прочными, чтобы выдерживать вес добавляемых стенок. Когда этого требует замысел, форма закрывается, образуя плечи и голову. При таком способе лепки естественным образом получаются достаточно произвольные очертания силуэтов, что в сочетании с намеренно искаженными пропорциями придает скульптурам декоративный характер и стилистическое своеобразие.

Работы Ольги тяготеют к образным традициям иконописи, о чем свидетельствует достаточно тонкая и условная моделировка черт лица, рук, складок одежды. В работах Янины можно увидеть скорее отсылки к скульптурным традициям древних цивилизаций, к архаике и искусству неолита. Черты лиц нарочито грубы и условны, моделировка век и, в некоторых случаях, губ, напоминает африканские или индейские маски. Впечатление усиливает характер цвето-тонового решения росписи лиц: если в скульптурах Скубченко мы видим мягкость полутонов естественных оттенков и практически живописные плавные переходы цвета, то в работах Мироновой отличительными особенностями являются достаточно агрессивная контрастная черная обводка, раскрашивание отдельных элементов (щек, век) локальными цветами, графичная прорисовка черт лица, рук, складок тела.

В росписи фигур Ольга Скубченко ограничивается сближенными светлыми тонами, спокойными сочетаниями. Нанесенные тонким слоем на черепок ангобы и глазури создают неяркие пастельные оттенки природных цветов. Ничто, по замыслу автора, не должно отвлекать от сосредоточенности мысли, поскольку каждая работа несет в себе молитву, и с этим гармонирует простота и серьезность внешнего облика.

В скульптурах Янины Мироновой графика и цвет играют значимую роль. Технически такая контрастность достигается использованием подглазурной краски при росписи по необожженному черепку [8]. Изначально каждая история задумывается автором в определенном цвете, поскольку, по ее словам, нарратив каждого опыта переживаний предпочтительно выражать полноцветно и экспрессивно [3]. Ценность и необходимость ярких эмоций в современном мире для Янины неоспорима. Выразительные лица

и фигуры людей, нарисованные на трехмерных объектах и скульптурах, составляют неповторимые истории отношений, непосредственно связанные с личным опытом автора.

Используя один и тот же способ формования в керамической скульптуре, одну и ту же технику ручной лепки с последующим декорированием росписью, Ольга Скубченко и Янина Миронова создают диаметрально различающиеся по эмоциональному характеру произведения. Сравнивая их работы, необходимо отметить важную, смыслообразующую роль цвета в выстраивании художественного образа скульптуры. Философская отрешенность от человеческих страстей и мирской суеты в работах Ольги контрастирует с экспрессивностью и живым интересом к чувственному опыту в композициях Янины. Эта разница обусловлена различиями в жизненном опыте, психологических типах личности, мировоззренческих ценностях и источниках вдохновения авторов. Эти различия являются основой для богатства и неповторимости разнообразия создаваемых художниками образов.

Список литературы:

1.Воронцово. Глина. Вода. Огонь. Каталог. — М.: ООО «ЭТПК «Воронцово» «СХР», 2014. — 120 с.

2. Малолетков, В. А. Современная керамика мира. — М.: ООО «Керамика Гжели», 2014. — 205 с.

3. Gass, Monika. Janina Myronova, interview // New ceramics. — 2020. — № 2. — С. 21–23.

4. https://www.artceramica.jimdofree.com/ (дата обращения 6.04.2020).

5. https://www.artmuseum.ru/ (дата обращения 5.04.2020).

6. https://www.instagram.com/janinamyronova/ (дата обращения 05.04.2020).

7. https://www.instagram.com/skubchenkoolga/ (дата обращения 05.04.2020).

8. https://www.facebook.com/janinkamyronova/ (дата обращения 04.04.2020).

9. https://www.facebook.com/skubchenko.olga/ (дата обращения 05.04.2020).

10. https://www.tojestladne.pl/bohaterowie-janiny-myronovej/ (дата обращения 20.04.2020).

Ювелирный дизайн в контексте кинетического искусства

автор А.Д. Дуброва, магистратура,
кафедра «Художественный металл»
руководитель: В.Л. Глынин, доцент

Кинетическое искусство — одна из наиболее волнующих тем на сегодняшний день. Современные технологии и оборудование как нельзя лучше способствуют развитию данного направления в искусстве, техника открывает почти безграничные возможности для художника. Динамические скульптуры и панно, трансформирующиеся экстерьерные конструкции, световые полотна — кинетическое искусство проявляет себя в любом масштабе и материале. Меня интересуют возможности кинетизма в мелкой пластике. В частности, — в достаточно традиционном, древнем искусстве — ювелирном дизайне. Наряду с обустройством и украшением пространства человек с древнейших времён украшал и себя. Ниже кинетизм и оптико-кинетическое искусство рассмотрены более подробно для выявления выразительных средств, которые можно использовать в ювелирном дизайне.

Кинетическое искусство (кинетизм) — это направление в искусстве двадцатого века, где художественное формообразование реализуется посредством движения — реального или иллюзорного. Кинетическое искусство сложилось как самостоятельное направление в 50-е годы XX века, но начало берет еще в конструктивизме начала столетия. Можно предположить, что предшественниками кинетизма были импрессионисты, исследовавшие эффект движения и возможности его изображения на полотне. Предвосхищают кинетизм как самостоятельное направление и более поздние художественные течения. Опыты работы с динамикой и светом в футуризме, конструктивизме и школе Баухауз; созданные в тысяча девятьсот тридцатых годах Александром Колдером мобили — лёгкие подвесные конструкции, приводимые в движение потоками воздуха. Всё это послужило прочным фундаментом для дальнейшего развития кинетического искусства.

Оптико-кинетическое искусство — синтез двух направлений в искусстве XX века: оп-арта (от англ. — «optical art» — «оптическое искусство») и кинетизма. Оп-арт сформировался в середине 1960-х годов. и вскоре объединился с собственно кинетизмом, образуя оптико-кинетическое искусство. «Начиная с середины 1960-х годов для оп-арта было характерно воспроизведение движения с помощью изобразительных средств без самого движения как такового. Это отличало оп-арт от кинетического искусства, составной частью которого оно впоследствии стало» — так в своей статье «Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования» пишет кандидат философских наук Анатолий Николаевич Липов.

Постепенно в кинетической теории, в построении взаимодействия между цветом и формой появляется манипулирование ритмом, темпом, пластикой движения, придание объекту простого или сложного характера. Появляется выбор способа движения — механического, оптико-кинетического или иллюзорного, выраженного в свето-цветовых изменениях. Многие кинетические композиции созданы на основе использования природных сил (ветра, движения жидкости или движений от руки человека). Наряду с ними широко распространены методы математического программирования, сопрягающие оптико-кинетическое формообразование с областью инженерных проектов и необычных технических решений.

Одним из направлений кинетизма стало самоуничтожающееся (или самоубийственное) искусство (Ж.Тенгели). Движущиеся устройства со множеством колес и шестеренок некоторое время работают, а затем самопроизвольно расплющиваются посредством молотка, входящего в комплект этого произведения. Так, динамическая конструкция Ж.Тенгели «В знак уважения к Нью-Йорку» включала в себя и работающие моторы с конструктивными элементами, и случайные детали, взаимодействие которых неизбежно приводило к саморазрушению всей композиции. Данная тенденция коснулась и книгопечатания — стали появляться альбомы с репродукциями, отпечатанными специальными, бесследно исчезающими красками.

Сегодня этот вид искусства обретает вторую жизнь: современные художники активно используют новейшие компьютерные технологии и выводят кинетизм на новый уровень. Пример тому — выставка «Лаборатория будущего: кинетическое искусство в России», открывшаяся в Санкт-Петербурге в феврале 2020 года. Её кураторы собрали вековую историю кинетизма, начиная с русского авангарда и его грёз о переустройстве мира и продолжая космической эстетикой шестидесятых. Несколько работ, представленных на «Лаборатории будущего» — авторства советского и российского художника Вячеслава Фомича Колейчука.

И, на что хочется обратить особое внимание, завершается экспозиция работами современных авторов, где кинетизм и искусственный интеллект — уже единое целое. Где движение задаётся программой, где оптико-кинетические работы — уже трёхмерные.

Один из экспонатов этой части выставки — работа «Лес» русского художника, учившегося в МГХПА им. Строганова, Романа Сакина. «Работа с

формой для меня всегда была работой с пространством. И очень важной частью в этом занятии была возможность передвигать и менять. И так был придуман целый вид объектов, который я назвал «управляемая скульптура» или «беззвучный музыкальный инструмент», еще он мог бы называться «управляемое пространство», — комментирует Роман Сакин. Так же художник рассуждает, что так называемая управляемая скульптура, где зритель является со-создателем, могла бы возникнуть ещё с появлением органа в католической церкви.

А если со-создатель — не зритель, а «носитель» произведения? Может обладатель ювелирного изделия дополнить его собственной пластикой, стать его соавтором, создать некий перформанс? А если ювелирное изделие (скажем, кольцо) — кинетическое, и оставляет своему владельцу ещё большее количество вариантов ношения? То, что всегда с нами – мы сами. Наше тело. Собственные руки мы, взаимодействуя с миром, невольно видим ежеминутно. Так почему бы так близко к человеку, на таком достижимом уровне не быть уникальному «управляемому пространству»?

Яркий пример кинетизма в ювелирном дизайне — украшения Альберто Джорджи. Художник работал в шестидесятых и семидесятых годах прошлого века, и его творения - маленькие кинетические скульптуры. Они демонстрируют, как игра с формой и ритмом (и внедрение минимального количества подвижных деталей) выступают в качестве выразительного средства кинетизма. Броши с вращающимися элементами (Брошь Movimento 058 Studio Uranio, 1969); «колье-мобиль» (Колье Ricerca speculare Occhi, 1972); ожерелье, словно роботизированный организм (Ожерелье Лирическое движение в ярком пространстве). Космические, как всё искусство тогда, графичные, динамические — они тревожат и завораживают одновременно. Не объекты для украшения, а самостоятельные, сложные, почти «живые» механизмы. Символы своего времени.

Искусство и инженерию в серии кинетических ювелирных изделий «Крылья» (2009–2014 годы) объединил Дако Юн, корейско-американский ювелир. Его работы — про человека в новом мире машин, про хрупкость жизни и красоту механизма. Про то, как движущий механизм может быть не сокрытой от глаз частью кинетического объекта, а его основной эстетической составляющей. «Крылья» — ряд механизированных колец, увенчанных «крыльями» — двумя невесомыми перьями. При сгибании пальца (приводной механизм у каждого кольца свой) перья приходят в движение — совершают «мах». Незамысловатое, казалось бы, движение и контраст «живого» и «неживого», по словам зрителей, рождают иллюзию, что на пальце вместо кольца находится хрупкое существо.

Список использованной литературы

1. **Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. — Москва: Издатель Дмитрий Аронов, 2011. — 136 с.: ил.**
2. **Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Высшая школа, 1976. — 319 с.: ил.**
3. **Липов А. Н. Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — Москва: ИФ РАН, 2006. — Вып. 2. — С. 144–162.**
4. **Колейчук В. Ф., Лаврентьев А. Н. и др. Визуальная Культура — визуальное мышление в дизайне. — Москва, 1990 г. — 88 с.: ил.**

Историческое наследие работы с материалами и технологиями и художественная выразительность ювелирных изделий

автор А.В. Никитина, магистратура,
кафедра «Художественный металл»
руководитель: В. Л. Глынин, доцент

Искусство работы с металлом, начало осваиваться людьми и было оценено по достоинству ещё более пяти тысячелетий назад, осваивая свойства металла, люди отметили его особые свойства и благородство происхождения, а также конструктивные возможности, функциональные и художественную ценность. Художественные изделия из металла, как и другие изделия, представляющие собой культурное наследие человечества, подвержены влиянию социальных изменений внутри общества, а также экономических, идеологических и изменений внутри мира культуры и моды — всё это непосредственно влияет на внешний вид художественных изделий, а также на выбор материалов, из которых и с помощью которых изготавливается изделия, что соответственно влечёт за собой выбор определённых техник выполнения работы.

Художественная обработка металла и изготовление изделий из металла относится к одному из древнейших видов декоративно-прикладно-

го искусства. На сегодняшний день невозможно представить общество, не использующее металл для изготовления предметов быта, интерьера, украшений, техники, конструкций, инструментов, а также многого другого.

Люди изучили и разделили металлы на различные группы, опираясь на их свойства, что упростило процесс выбора и обозначило важность отдельных групп и пород металла, а также позволило упростить процесс подбора металлов для разных областей использования.

Любой человек в той или иной степени всегда тяготеет к искусству, человеческое стремление к гармонии, эстетике и к чувству прекрасного с каждым веком раскрывается с большей силой, растет и прогрессирует. Мы тяготеем к созданию и созерцанию, продуктами данных стремлений становятся, порой, совершенно невероятные, фантастические вещи.

Изготовление художественных изделий из металла относится к той самой движущей силе, созидающей современное искусство, сам этот процесс — тонкое искусное мастерство, основанное на чутком понимании физики, химии, свойств материалов и их реакций. Это искусство — не просто умение придумать и создать эстетический объект, это новая наука, состоящая из множества разных областей науки.

Сам по себе металл — материал, без которого невозможно представить быт и производство в нашем мире. С каждым годом спрос на металл растёт всё больше, по мере роста промышленности, производства и общества. В доисторическую эпоху он был также ценен, с тех самых пор аппетиты человека, относительно металла и совершенствования увеличились настолько, что мы смогли выстроить тот мир, который знаем на сегодняшний день. Мог ли такое представить себе доисторический человек? Можем ли мы представить, каких высот смогут достичь последующие поколения, благодаря столь ценному ресурсу, опираясь на созидание, искусство и науку?

Возвращаясь к самой природе металла и его понятию, мы можем отметить, что металл, в преобладающем обозначение «metallum», пришло от латинского, заимствованного у греков, обозначения, связанного с местом добычи данного ресурса — рудниками и шахтами. Металлы представляет группу особых веществ, обладающих характерными металлическими свойствами (теплопроводностью, пластичностью, электропроводностью, ковкостью, особым металлическим блеском, и другими свойствами).

В ходе истории, подход в работе с металлами претерпевал различные изменения, такие как: эстетическое восприятие, смена подхода в проектировании результатов, влияние различных исторических событий, накопление опыта и становление теоретической базы знаний.

При изготовлении изделий из металла, необходимо учитывать не только свойства и характеристики выбранного для работы материала, но

и особенности запросов, а также тонкости эксплуатации готового изделия. Потому, перед началом работы, необходимо четко понимать, на кого ориентировано изделие, будет ли продукт изготавливаться массово, мелкосерийно или будет представлять из себя единичное изделие.

Традиции изготовления металлических изделий формировались с доисторических времен, на данный момент они имеют вполне сложившиеся очертания. Что является огорчающим фактором, часть древних ценных техник обработки металла до сих пор не раскрыта — затерялась среди секретов истории.

Говоря о техниках и традициях обработки металла, и создания изделий из металла, необходимо отметить, что они не складывались без оснований. Работа с металлом выстраивалась и закреплялась благодаря практическим пробам, методике, теоретическим обоснованиям, а также опыту прошлых поколений, проводя эксперименты и используя огромную исследовательскую работу многих мастеров и поколений.

Полноценные, теоретически обоснованные комплексные методики появились в более поздний период – со становлением первых массовых школ, обучающих декоративно-прикладному искусству, а позднее – со становлением дизайна.

Современные художники, дизайнеры, работающие с художественным металлом, стремятся к постоянному переосмыслению своей деятельности, конечных изделий, что обусловлено поисками универсальных решений, способных удовлетворить и массовое производство, и единичных требовательных клиентов.

Систематизация технологий художественной обработки металлов для реализации объектов в городской среде

автор Е.Б. Петракова, магистратура,
кафедра «Художественный металл»
руководители: А.Р. Введенский; М.Г. Круглова; А.Ю. Тихонов

Человеко-ориентированная среда — это типовая застройка прошлого, кусок мегаполиса, где живут современные люди, и новая среда, созданная архитекторами, еще в проекте, либо новый квартал жилой застройки, только что выстроенный, но еще мало заселенный людьми. Те, кто уже живут, хотят пользоваться всей доступной в близи нового жилья инфраструктурой. Будь то новый или старый район. Современные арт-объекты отражают дух времени, современный тренд на экологичность и технологичность настоящего. Жить здесь и сейчас и использовать прогресс на благо и развитие. Стилевое направление «органика» понятно потребителю на генетическом уровне, отражая при этом молекулярную структуру объекта, интуитивно притягивая к себе.

В формировании архитектурно-градостроительного пространства в наши дни есть множество примеров применения художественного металла. В этом прослеживается определенная традиция. Более того, значительно поднимается роль металла в наружной отделке современных зданий и сооружений (рельеф). В монументальном и декоративно-прикладном искусстве применение художественного металла в настоящее время имеет несколько иное направление, соответствующее эстетическим воззрениям и современным социально-экономическим условиям, но так или иначе, это направление художественного творчества влияет на формирование облика города. Работы, выполненные мастерами, художниками по металлу украшают город. В общем, металл остается и сегодня одним из любимых материалов художников, дизайнеров, скульпторов и всех, кто ценит истинное мастерство.

Однако, отсутствие систематизированной информации о направлениях, возможностях, технологиях современной художественной обработки металла применительно к нуждам городской среды — тормозит творческое развитие в данной области. В наше время найти хорошее издание не составляет труда, будь то электронная книга или печатный вариант. Информации много, но на мой взгляд, не хватает фильтра, «сортировщика» знаний, яркого и красочного справочника — каталога, систематизирующего данные по художественной обработке металла для реализации объектов в человеко-ориентированной городской среде с учетом экономической составляющей, который наглядно и лаконично подытожил большой пласт интересной информации для данного региона.

Работая с различными материалами и техниками, мне самой зачастую не хватает такого издания, которое можно было бы показать заказчику, где на картинках, понятно и наглядно представлены различные варианты технологической обработки скульптуры и/или арт-объектов.

Выбирая материал на момент создания эскиза, сложно прикинуть даже приблизительно, сколько будет стоить готовый вариант выполненной

работы. ведь в зависимости от выбранного технологического решения экономическая составляющая художественного произведения не будет одинакова. Этот, казалось бы, очевидный факт важно учитывать художнику, реализующему свои проекты через государственные тендеры. Где зачастую ход торгов идет в сторону понижения цены. Важно вносить коррективы на стадии разработки заданного проекта заказчика. Каталог арт-объектов из металла в контексте классификации и типологии технологий обработки помог бы в данном случае не только авторам-художникам, но и заказчикам (муниципалитету), архитекторам-проектировщикам территорий, пользователям (горожанам, туристам).

Возвращаясь к материалу, наметим некоторые основания для классификации в этой области.

Попадающие в производство материалы делятся на две основные группы: черные и цветные.

Основные виды используемых металлов:

— Углеродистая сталь: упругий металл со способностью к закаливанию. Сталь хорошо куется и режется, и производится как сортовой продукт. При изготовлении изделий из стали методом художественной обработки, используются сорта У8 и У10.

— Медь: мягкий, поддающийся ковке, красноватый материал, легко обрабатывается, но несколько вязок. Медь хорошо паяется, проводит электричество и тепло, и часто используется для производства художественных изделий.

— Бронза: соединение меди и олова. Применение бронзы практикуется в литье и инкрустации.

— Латунь: сплав цинка и меди, более твердый и менее ковкий материал, чем медь. Латунь легко обрабатывается, и пригодна для инкрустации и чеканки.

— Олово: мягкий, белый материал. Олово используется для лужения и инкрустации, и входит в множество сплавов.

— Алюминий: легкий, хорошо поддающийся обработке материал.

Самый простой способ понять, что металл черный — поднести к нему магнит. Притяжение свидетельствует о содержании в составе железа. Таким образом, можно сказать, что главное различие между цветным металлом и черным — наличие или отсутствие в составе железа. Нержавеющая сталь — это сплав черного и цветного металлов.

Техника

Насечка (тауширование), она же инкрустация — очень древний прием художественной обработки металла. Инкрустация одного металла другим, более мягким и имеющим меньшую температуру плавления.

Типология технологий художественного металла

Классификация технологий художественного металла: литье, ковка, выколотка, чеканка по литью, металлопластика, гравирование трехмерное, инкрустация (насечка, таушированиe), скульптурно-рельефная ажурная филигрань (объемная филигрань), эмолирование.

По типу монтировочных работ: (заменимость деталей): пайка, сварка, клепка.

Небольшое отступление о тематике произведений мастеров художественного металла. Также как и в любом жанре и виде искусства — здесь есть универсальные темы.

«Единство непохожих» — так говорил о городе Аристотель, справедливо полагая, что любой полис — «котел», в котором органично и естественно переплавляются разные обычаи, традиции, языки, нормы и правила поведения, рождая новую общность. Имя этому феномену — городская культура, которая способна превратить единичное и индивидуальное — в нечто общее, коллективное, единое.

Любая история — в ней есть герои, это мы. В ней есть сюжет, завязка, развитие событий, кульминация, финал, в ней есть интрига и неопределенность, есть связь событий, которая свойственна историям — одно всегда ведет к другому.

Все время существования человечества можно представить, как большую сцену, на которой на протяжении веков разыгрывается интересный спектакль под названием «Мужчина и женщина». Он превращается то в драму, то в трагедию, то в комедию. В этом спектакле, независимо от жанра, всегда один и тот же сюжет — единство и борьба противоположностей. С самого рождения мы включены в него, проживаем, переживаем, пытаясь тем самым познать свою мужскую или женскую природу. Если не познаем специально, то все равно интуитивно следуем стереотипам мужского или женского поведения.

Наш мир двойственен. В нем постоянно разворачивается борьба двух противоположных, контрастных и дополняющих друг друга начал: плюс и минус, свет и тьма, мужчина и женщина. Единство и борьба противоположностей — этот принцип диалектики, как нельзя лучше описывает суть отношений.

Все в этом мире — сознательно или бессознательно — стремится к Единству.

Искусство помогает познать личность человека. Не только увидеть его внешний облик, но и понять его сущность, характер, настроение и др. Гармоничное восприятие скульптурной композиции невозможно создать без знания основных положений фигуры человека, изучение которых я получаю за время обучения.

Идея двухфигурной композиции изображает мужчину и женщину.

Женщины — олицетворение легкости, все чаще выбирают творческие профессии.

Мужчины выбирают другие профессии — это является современным трендом.

Цель создания моего произведения показать женщину от искусства, художницу и его — мужчину гуманитария. Ее воздушность, невесомость, его поддержка направляют ее в верх. Мужчины своей любовью и заботой нам в этом помогают. Ведь женщина является музой для мужчины.

Весь ритм — стремление ввысь, от подставки до кисти руки будто бы ступени. В любви мы растем, творчески, как личности — это я хотела сказать.

В продолжение темы Аристотеля «город — единство непохожих» искусство и есть общий котел, где происходит переплетение сердец.

Это лишь один пример возможной тематики, которая могла бы быть отражена также в каталоге с точки зрения содержания.

Список источников:

1. **Флеров А.В. Материаловедение и технология художественной обработки металлов: Учебник. — Москва: Высш. школа, 1981. 288 с. ил.**
2. **https://metallolom-msk.ru/k-kakomu-metallu-otnositsya-nerzhavejka.html 17.11.2020.**
3. **http://svaring.com>pajka-metallov 29.11.2020.**
4. **http://studopedia.ru 29.11.2020.**

Математические модели на стыке направлений искусства

автор М.М. Торицына
кафедра «Художественный металл»
руководители: М.Г. Круглова, доцент, В.Л. Глынин, доцент

Посмотрите вокруг.

Мир упорядочен, он подчиняется сотням законов из различных областей. Однако все известные законы — это продукт работы по составлению представлений, моделей процессов. Тысячелетиями люди стремятся объяснить то, что видят, просчитать события.

Когда речь заходит об искусстве, мы также начинаем опираться на математические модели, высчитанные порой многие века назад, и, тем не менее, остающиеся актуальными.

Можно сказать, что это некие критерии оценки.

Допустим, перед вами лежит два карандаша. Выберите тот, что лучше.

Теперь вы можете наблюдать действие математических моделей, а именно, сравнение. Вы начинаете искать значимые для вас свойства в каждом карандаше, это может быть что угодно, угол заточки, качество материала, твердость графитового стержня, качество исполнения изделия, надпись, положение в пространстве. Все это можно выразить математически. Однако также следует заметить, что для каждого человека приоритетные критерии оценки различны, у всех разные задачи, вкусы. Особенно отчетливо данное разнообразие можно рассмотреть в искусстве. Различия порождают конфликты, что в свою очередь привело человечество к составлению общепринятых систем оценки. На данном этапе в искусстве появляются каноны.

В результате получается достаточно интересная система, когда художник создает произведение опираясь на свои личные критерии оценки и считаясь с общепринятыми, однако общество оценивает исходя только из общепринятых, в то время как каждый отдельно взятый человек опять же производит оценку исходя из набора как личных, так и общепринятых критериев.

Ни для кого не секрет, что Искусство прошло долгий путь рука об руку с наукой. На протяжении веков человечество открывало все новые и новые закономерности этого мира, и безусловно, каждое новое знание находило отражение в области искусства. Новейшие технологии постоянно влияют на нашу жизнь, но каково это влияние мы сможем сказать, только оценив этот опыт, оглянувшись назад.

Наш мозг любит считать, и, как следствие, в изобразительном искусстве немалую роль играют пропорции. Одной из наиболее известных систем пропорционирования можно считать Золотое сечение, которое многие привыкли рассматривать как определенный числовой порядок или ряд Фибоначчи.

Главная особенность ряда Фибоначчи в том, что он построен по принципу сложения двух последних чисел ряда, в результате чего выводят третье в линейке, затем вновь сложение двух последних и вновь новое. Получается, что каждое число в ряду является суммой двух предыдущих. Стоит отметить, что при возрастании чисел в ряду Фибоначчи пропорции золотого сечения проявляются все более точно и уже при пятизначных числах во много раз превышают по точности самые современные приборы числовой разметки. Золотое сечение, это во многом пропорциональная система на-

шей Вселенной. Биология, Физика, Химия, изобилуют примерами данного принципа: форма раковин моллюсков, отношение длин плеч рычага к весу груза на концах, расстояния в кристаллической решетке некоторых химических соединений и прочее.

Одним из наиболее ярких примеров пропорциональности в объемных телах является звездчатый додекаэдр, а в плоскостном изображении звездчатый пятиугольник. Мы встречаем данную систему соосности практически каждый день, флаги, мозаики в метро, детские игрушки, поперечное сечение плодов и морские звезды. Однако эта фигура вовсе не так проста, как кажется. Над ее устройством размышляли великие авторы: Евклид, Птолемей, Дюрер. Дело в том, что звездчатый пятиугольник объединяет в себе симметрию и пропорции золотого сечения, что делает его по истине уникальным. Пифагорейцы считали пятиконечную звезду символом жизни и восхищались ее математически точным и пропорциональным строением называя это основой красоты данной формы. Чертежным способом можно построить пятиугольник разделив окружность на пять равных частей, и соединив полученные точки прямыми.

Обратим внимание на то, что окружность, разделенная на десять равных частей, также предоставляет возможность рассмотрения крайне интересной системы соосности, которую практически всегда Мессель закладывал в основу разбора произведений. Опора именно на деление окружности на десять равных частей позволяет найти пропорции ряда Золотого сечения при помощи исключительно чертежных инструментов, что в свою очередь облегчает использование данного способа пропорционирования при работе с крупногабаритными произведениями и архитектурой.

За всю историю, человечество не раз обращалось к теме рассмотрения свойств золотого сечения. В 1494 году монах ордена Францисканцев Лука Пачоли издает книгу «Сумма арифметики, геометрии, учения о пропорциях и отношениях», где также рассматривает свойства золотого сечения. Второй его труд на эту тему называется «О божественной пропорции». Он пишет о невозможности исчерпывающего описания феномена золотого сечения по причине вариативности его воплощений, однако приводит разбор тринадцати его характерных свойств. Данное число выбрано им не случайно, он как монах стремится почтить Христа и апостолов. Каждому из свойств золотого сечения Пачоли дает возвышающий эпитет, подчеркивающий его фундаментальность. В наше время принципы золотого сечения не столько изучают, сколько используют в работах, параллельно продолжая открывать все новые и новые его свойства.

Еще одна наиболее распространенная система пропорционирования построена на основе понятий меры и соразмерности. Древние греки счита-

ли, что человек — мера всех вещей, и они во многом были правы, однако при работе в различных направлениях будь то архитектура, живопись или музыка, требуются также различные модульные системы, что обусловлено требующимся результатом каждой работы. Основой в данном методе организации является определенный составляющий элемент, размеру которого уже следует подчинять все дополнительные. Выстроенные во времена древних греков системы используются и по сей день и различаются только величиной принимаемой в качестве меры.

Одной из наиболее древних сфер применения модульных систем является архитектура. Традиционно при строительстве готических соборов в качестве меры использовали тень от вбитого в землю столба, что также помогало точно разметить все конструктивные элементы и планировку. Но и задолго до этого, еще во времена Витрувия, архитектура уже представляла собой точнейшую соразмерность всех частей, их пропорциональное соответствие выбранному модулю, что становилось основой гармонии произведения в целом. Витрувий описывает шесть принципов архитектуры: ордер, или систематичность; расположение или основа; композиция и пропорции; симметрия; декор; утилитарность объекта. Все эти принципы могут быть применимы в иных областях.

Весь мир буквально пронизан различными математическими моделями и системами пропорционирования. Многие из нас слышали об истории немецкого композитора Людвига Ван Бетховена, вынужденного в конце своей жизни писать произведения опираясь исключительно на математический подход к гармонии. Стремительно потеряв слух, он не перестал писать музыку, высчитывая интервалы между нотами, тональности, ритм. Он выстраивал произведения, и велика вероятность, что именно благодаря блестящему применению математики мир знает его музыку по сей день.

Пришло время более подробно рассмотреть влияние математических моделей и пропорциональных систем в музыкальной сфере. Начнем, пожалуй, с самого распространенного в построении музыки, а именно, с ритма. Как известно, это понятие не только музыкальное, применяемое при создании композиций во многих областях искусства. Система закономерности схожа во всех направлениях, однако при рассмотрении музыкального произведения с точки зрения ритмического пропорционирования можно наиболее точно выделить функции данного подхода.

Ритм задает структуру музыкального произведения и основывается на математике. Возьмем в качестве примера простой размер в две четверти. Он отражается на произведении, обозначая ритм музыки, и показывает, что в одном такте две доли: первая — сильная, а вторая — слабая. Музыкальный размер записывается дробью в самом начале, еще перед нотами,

что также подчеркивает его мерную функцию. Уже на этом этапе мы сталкиваемся с работой математической модели, что позволяет нам изменить ракурс рассмотрения музыки и дает возможность понять ее структурность как дополнение к ощущаемой нами ее красоте.

Поднимая тему золотого сечения в музыке нельзя не упомянуть труд советского музыковеда Эмилия Карловича Розенова «О применении золотого деления к музыке». Данная работа является одним из первых исследований музыкальных произведений с точки зрения математики. Розенов приводит множество примеров разбирая произведения Баха, Моцарта, Шопена, Бетховена и множества других великих композиторов прошлого. И в каждом произведении он с поразительной точностью подчеркивает математические модели, пропорционирование, работу закономерностей золотого сечения. Например, при разборе Хроматической фантазии И.С. Баха можно заметить, что произведение имеет размер в четыре четверти и длину в семьдесят девять тактов, всего триста шестнадцать долей. Текст произведения имеет паузу, разделяющую две различных по характеру части. Точка паузы находится на сто девяносто пятой доле, что также соответствует точке золотого сечения. После рассмотрения великого числа примеров, приведенных в книге Розенова, становится невозможно отрицать эстетическое значение пропорциональности в музыке. Выводом можно считать тот факт, что цифровые данные имеют культурную и эстетическую ценность наравне с произведениями архитектуры, живописи и прочих.

Розенов доказал работу принципов золотого сечения в музыкальных произведениях и дал возможность рассматривать эстетическое значение математических моделей как таковых. Однако, на этом открытия Розенова не заканчиваются. В его работах можно найти описания характерных особенностей построения музыкальных произведений различных композиторов, что еще более расширяет спектр, рассматриваемый с точки зрения математики, и одновременно подтверждает универсальность объективных признаков красоты, а именно, пропорциональности и симметрии.

У каждого музыкального произведения есть тональность — это основной элемент еще одной модульной системы. Однако, волновое распространение звука подразумевает плавное затухание волн, что приводит к образованию добавочных колебаний, отличающихся уменьшенной относительно основного тона громкостью. Таким образом, развитие произведения возможно чисто с математическим подходом при дополнении тона консонансами.

После того как мы убедились в структурности всех музыкальных произведений можно пойти дальше и заглянуть в физику звука. Вопрос о кривой, образующейся при колебании струны, впервые был поставлен

в 1747 году французским математиком Жаном Лероном Д'Аламбером. Составленное и решенное им уравнение подтвердило теорию о добавочных звуковых колебаниях. Каждый тембр звучания объединяет в своем составе основной тон со множеством дополнительных. Эти звуковые колебания, называемые обертонами, являются добавлением к исполняемой ноте тихого звучания других нот, которые находятся в гармоническом интервале с основным тоном

Для достижения чистого звучания следует производить математически точную настройку звучащих элементов опираясь на частоты. В качестве основной принято считать ноту Ля со значением в 440Гц, при этом интервалы между нотами составляют двенадцатую степень корня из двух.

Основное различие в тембрах звучания обусловлено длинной волны колебаний, в связи с чем стоит еще раз упомянуть пропорциональность и подчеркнуть, что каждая нота имеет обертона, отличные по громкости. Составом обертонов определяется различие звучания одних и тех же нот в зависимости от инструмента.

При представлении обертонов на графике можно заметить закономерности золотого сечения в их частотах, из чего следует бесконечность натурального звукоряда. К сожалению, человек способен воспринимать лишь шестнадцать обертонов, поскольку остальные выходят за рамки различаемых звуков.

Для увеличения громкости была разработана резонаторная система. Корпус скрипки или гитары являются частными случаями данной системы. Они создают отражения звуковых волн, при увеличении плотности которых мы воспринимаем звук как более громкий.

Впервые явление резонанса было описано в 1602 году Галилео Галилеем при изучении движения маятников и струн.

Отклик колебательной системы на воздействие называется резонансом и проявляется в увеличении амплитуды колебаний при совпадении параметров частот. Использование резонаторных систем при изготовлении музыкальных инструментов сделало возможным развитие камертонов. При ударе камертон производит колебания, соответствующие частоте чистого звучания ноты, а при соприкосновении его с резонаторным корпусом струнного инструмента данные колебания передаются на струну, имеющую соответствующие данному резонансу вес, силу натяжения и длину. Все параметры можно получить при решении уравнения, приняв длину струны за неизвестную переменную, поскольку струна имеет определенный диаметр и ее вес зависит от длины, а возможность волнового движения зависит от натяжения.

Математические модели, закономерности золотого сечения и различные системы пропорционирования можно применить для создания новейших материалов, что безусловно повлечет за собой изменение состава обертонов, отражаемых опытными образцами резонаторных корпусов. Как следствие, это приведет к получению совершенно нового акустического звучания музыкальных инструментов. Все рассмотренные закономерности применимы для анализа резонаторных возможностей металлов, а также металлокомпозитов, и реализуются исходя из расчётов длинны волн резонанса струны, которая равна двум ее длинам, а частота колебаний которой зависит от скорости распространения волны по струне.

Мир знает великое множество математических моделей. Принимая во внимание этот факт, стоит рассмотреть действие в первую очередь критериев, способных объединить общепринятые в искусстве закономерности с аналогичными в сфере физики звука металлов и некоторых металлокомпозитов, что позволит открыть новые горизонты для развития в обоих областях, поможет сформировать новые закономерности на основе предыдущих.

Сложно отрицать что математические закономерности веками используемые в сфере искусства при применении их в совершенно другой сфере способствуют ее гармонизации, упорядочиванию. Пуанкаре называл математику искусством называть разные вещи одними именами, что дает нам ряд уникальных возможностей собрать воедино законы и закономерности из областей, на первый взгляд не имеющих совершенно ничего общего. Пройти извилистыми тропами искусства и рассмотреть в них прямые шоссе логики. Понять, что древнегреческая позиция, сторонники которой утверждают, что прекрасно лишь упорядоченное, в настоящее время может быть дополнена диссонансами, когда кажущаяся дисгармония, так свойственная нашей жизни, вопреки распространенным представлениям, составляет часть иной, еще не изученной нами, системы гармонии. Проявления прекрасного в мире крайне разнообразны и не могут быть целиком и полностью вписаны в известные математические модели и закономерности, однако известные закономерности — это отправная точка в пути к новым открытиям.

И вновь, посмотрите вокруг...

Синтез цифровых технологий и традиционных приемов художественной обработки металла

автор Т.С. Трусова, магистратура,
кафедра «Художественный металл»
руководитель: В. Л. Глынин, доцент

Генеративный дизайн (Generative Design) — метод в проектировании цифрового или физического продукта (сайт, изображение, музыка, архитектурная модель, деталь, анимация и т. д.), при котором человек делегирует часть процессов компьютерным технологиям и платформам. Дизайнер задает параметры и ограничения для решения поставленной задачи программе, генерирующей варианты, которые формируют видение продукта. Также в терминологии для описания данного направления часто используют термин «Параметрический дизайн», «Параметризм».

В отличие от традиционных инструментов проектирования, системы параметрического проектирования полу-автономно создают, первично сортируют и отбирают варианты решений, что изменяет характер взаимодействия человека с системой: программа воспринимается не как средство, а как участник творческого процесса, «партнёр» проектировщика.

Основоположниками в развитии данного направления являются Патрик Шумахер, Грег Линн, Заха Хадид, Хани Рашид. Метод активно развивают современные молодые студии, использующие методы вычислительного проектирования в работе над объектами разных масштабов, от архитектуры до ювелирного дизайна: Cloud9, External Architects, Simplex Noise, Branch point, Design Morphine, Nervous Systems.

Вычислительный дизайн, разработка кода, алгоритмический подход в дизайне являются новыми инструментами в создании формы. Этот процесс аналогичен ситуации с широким использованием фототехники, которая однажды дополнила традиционные инструменты, упростила задачу художника в передаче, создании гиперреалистичных изображений и привела к развитию других направлений в искусстве. Данное течение в дизайне представляется перспективным и может развиваться не однолинейно.

На становление параметризма повлияло и кинетичсекое искусство.

Кинетическое искусство, кинетизм (греч. kinetikos — движение, приводящий в движение) — направление в искусстве XX века, которое вперевые позволяет произведению двигаться и изменяться, в то время как за ним наблюдает зритель. У истоков данного направления были: Александр Колдер, Марсель Дюшан, Жан Тэнгли, Яаков Агам, Хесус Рафаэль Сото.

В XX веке изобразительное искусство преодолело одну из своих основополагающих характеристик — статичность. В течение нескольких столетий театр, кино, музыка обладали, казалось бы, недостижимым для графики, живописи, скульптуры свойством: способностью произведения существовать в пространстве и времени, изменяясь и разворачиваясь от начала к финалу. Двигался только зритель, обходя неподвижную скульптуру, приближаясь к картине и отходя от нее. Кинетическая скульптура разрушила этот привычный стереотип — и начала новую эпоху в искусстве, в которой произведение становится динамичным, может двигаться, звучать, реагировать на среду.

Параметрическое и кинетическое искусство, два течения, которые подчиняются определенным программам — в одном случае компьютерным алгоритмам, в другом — заданным программам движения и действия. То есть в каждом процессе заложено определенное количество итераций. Причем возможно не только останавливать движение объекта, но и задавая определенный шаг, итерацию, запечатлевая таким образом объект в действии. При этом статичное изображение, кадр — становится в таком случае одним из вариантов объекта. Оба направления динамичны.

Принципы, на которых основывается параметрический дизайн, позволяют создать структурную систему, матрицу, коллекцию моделей, например, металлических изделий, ювелирных украшений или аксессуаров методом параметрического проектирования с последующей ручной постобработкой. Существует достаточно большое разнообразие программ, платформ, языков программирования, позволяющих конвертировать код в форму.

Самым распространенным и удобным для дизайнера инструментом стала программа нодового написания кода Grasshopper, работающая и визуализирующая форму совместно с пакетом 3D моделирования Rhinoceros.

Ряд изделий можно создать на основе одного или нескольких алгоритмов в этой платформе путем нодового написания кода, дефинишена. Результатом алгоритма будет являться матрица изделий, объединенных стилистикой, темой или группа объектов, построенных по одному алгоритму, но с различной датой, вводимыми параметрами. Задаваемые параметрами могут быть основными, габаритными, определяющими размер изделий и дополнительными, определяющими геометрию объекта, силуэт, толщину стенки, паттерн, количество членений, дробность и т.д. Результатом, данными на вывод алгоритма кроме геометрической формы могут быть: объ-

ем используемого материала, себестоимость. Таким образом данный метод позволяет не только быстрым образом увидеть визуальную форму, но и посчитать объем материала, себестоимость производства в реальном времени при изменении вводных данных. Также можно разделить объекты, структурировать матрицу в зависимости от себестоимости, цены изделия на бюджетный вариант и премиум сегмент, обозначить целевую аудиторию.

Несмотря на плюсы, преимущества основного производства, первого этапа создания формы, существуют и минусы вычислительного метода проектирования, которые нужно учитывать: продукт создается в большей степени «машинным» способом, что ускоряет технологический процесс и уменьшает необходимость в количестве рабочих рук, но вызывает желание внести ручную обработку изделия для создания авторского объекта, наполнить объект «душой». То есть из всей цепочки процесса практически исчезает присутствие человека, определяющая творческую составляющую. Первый этап представляет собой хорошую основу, «заготовку» для объекта, но рука человека добавляет объекту выразительность.

В технике, как и в любой сфере не смотря на четкость, точность работы программ, бывают сбои, ошибки в системе, глюки и исключения, которые трудно предугадать, но их можно использовать как часть проекта. В моей практике встречались случаи глитчей, дефектов в результате сбоев программ, техники, работы 3D принтеров в процессе печати, в результате которых получались интересные находки, метаморфозы, искажения формы. Такие физические формы можно использовать в проектировании: провести сканирование модели в 3D скан, импортировать в 3D программу и напечатать снова в неизменном виде. В результате такого подхода получаются в своем роде уникальные объекты.

Существует словосочетание, описывающее такие процессы — «искусство, созданное машиной», «машинное искусство». В типографии мы часто встречаемся с такими «актами машинного искусства», когда печатаем, сканируем, делаем фотокопию документа, а в принтере заканчивается краска или застревает бумага и т.д. В результате таких сбоев получаются документы, изображения, процесс создания которых невозможно повторить. Единственным способом их воспроизведения является создание их дубликата.

Также возможно интересное воплощение проекта, его подача с помощью создания приложения, его визуализация, с помощью которой можно осуществить вовлечение зрителя или потребителя, не обладающего знаниями о технической стороне проектирования, программирования, в процесс создания формы. Алгоритм можно визуализировать в платформу, где в реальном времени можно будет изменять предложенные автором параметры с помощью кнопок. Например, вводными данными могут быть га-

баритные размеры, материал, паттерн, толщина стенки объекта и вариант постобработки. То есть потребитель становится соучастником в процессе дизайна. Процесс создания формы начинает приобретать иммерсивный характер. Форма визуализации данного проекта – конструктор, в котором можно увидеть превью, предпросмотр, имитацию физического объекта в различном материале без и с постобработкой, результат изменений трехмерной формы, модели в перспективе или аксонометрии в реальном времени, вращать её. Данное приложение позволит не только создавать объект, но и анализировать предпочтения потребителя. Также можно остановится на данном этапе проекта, оставив данную платформу в качестве развлекательного интерактивного приложения, игры.

Одним из первых примеров разработки такого подхода в презентации своих изделий является студия Nervous Systems, создающих свои работы на основе платформы Processing. Данный «конструктор» позволит заинтересовать, например, детей в создании предметов дизайна, развить творческое мышление подобно игре Sims, носящей не только развлекательную функцию, но и созданной с целью «воспитания» будущих архитекторов и дизайнеров, формирования у потребителей базовых знаний об архитектуре, дизайне и бытовых процессах, лежащих в основе проектирования. Актуальность данной темы я вижу в том, что появляются новые технологии, которые помогают оптимизировать производство, в возможности создания форм с вариативностью, сложной геометрией, которые трудно выполнить вручную и в развитии, синтезе традиционного подхода и методов цифрового производства.

Исходной точкой в разработке серий на основе подходе, совмещающего цифровые технологии и ручные методы обработки в создании художественных изделий из металла может стать матрица изделий.

Матрица изделий представляет сложную структуру на основе одного объекта.

Варианты формы:

- солид, цельный объем;
- каркасная модель;
- объем с паттерном.

Основные параметры, вводные данные:

- диаметр;
- ширина, длина, высота;
- толщина сетки;
- наличие камней (размер, количество, вид, тип огранки,сочетаемость с выбранным металлом);
- материал;

• постобработка;
• дополнительные параметры

Процесс изготовления единичного изделия:

1. определение типа изделия: кольцо, браслет, брошь, серьги (вместе объекты могут образовывать комплект);
2. создание ручного эскиза объекта;
3. определение с количеством параметров, которые будут регулироваться с помощью нодов;
4. написание кода, дефинишена, алгоритма;
5. 3D печать прототипа в пластике;
6. 6. анализ модели;
7. корректировка деталей модели;
8. печать модели в финальном материале;
9. постобработка: полировка, покрытие, закрепка камней.

Таким образом, совмещая алгоритмизированные процессы и уникальные результаты, полученные либо в результате незапрограммированных сбоев, ошибок техники, либо авторских ручных дополнений — возможно подойти к синтезу достижений цифровой техники и традиционных технологий.

Прогулка по старому Вильнюсу. К 145-летию со дня рождения Мстислава Валериановича Добужинского

автор: О.Н. Агамирова, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: А.С. Бугровская, к. иск.

«Я ведь коренной петербуржец! Хотя я и родился в Новгороде… <…>
А через месяц я уже был перевезен в Петербург и жил там до 11-летнего возраста <…> С Литвой же — связь романтическая, по “культу предков”, который в семье нашей существовал всегда…»



Рис. 1. К. Сомов. Портрет М.В. Добужинского. 1910 г.

В Литве готовятся к Рождеству. Взрослые наряжают большие елки, если позволяют большие потолки, и маленькие веточки в скромных и опрятных домиках Вильнюса.

Розовый воздух древних улочек пропитан печным и пряничным ароматами. Сказка медленно возвращается в сказочный город Мстислава Добужинского… Великий мастер. Великий художник. Великий волшебник, один из тех, кому под силу низвергнуть коронованного самозванца, возомнившего себя властелином мира. Влюбленных в живопись, архитектуру, в искусство сломать и подчинить невозможно… Творчество дарит силы против любой пандемии зла, страха и уныния… Красота спасет мир — начертано на одной из стен, в самом центре Вильнюса, на доме, где останавливался Ф.М. Достоевский, автор этих строк …



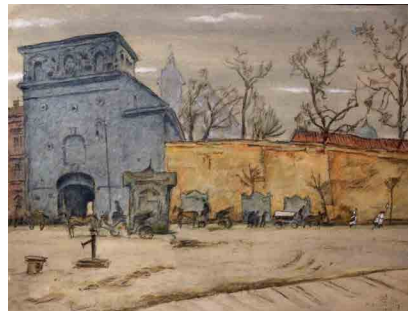


Рис. 2. М.В. Добужинский «Жалякальнис зимой» 1939 г.
Рис. 3. М.В. Добужинский «В старой Вильне»

Писатель и художник не пересеклись в земной жизни, но были на одной духовной волне. В наши дни профессор Алексей Иванович Сидоров точно определил Мстислава Валериановича Добужинского, как «одного из лучших читателей среди художников Петербурга». Доказательством его слов служат замечательные иллюстрации М.В.Добужинского к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» и книге Н.П. Анниферова «Петербург Достоевского».

Мстислав Добужинский считал себя петербуржцем. «С революцией 1917 года Петербург кончился. На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты, и я постарался посильно запечатлеть его страшный, безлюдный и израненный облик. Это был эпилог всей его жизни — он превращался в дру-



Рис. 4. Вильнюс. Фотографии начала XX в. и начала XXI в.

гой город — Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью...»

Сегодня это строки про «Москву и москвичей» — коренных москвичей. Промельк Москвы можно уловить, гуляя по улочкам Вильнюса. Неожиданно извилистое средневековье улиц сменяется Полянкой, Ордынкой, Поварской. Вильнюс в прошлом Российский губернский город, для которого творили Н.М. Чагин, В.П. Стасов, К.Н. Короедов и многие великие русские зодчие. Архитектура Вильнюса, подкрепленная спокойной и дружелюбной атмосферой, возвращает коренным москвичам Родину, которую отобрали. Как отобрали Петербург сто лет назад у Мстислава Добужинского.

Свой Петербург он унес с собой. И будет видеть его и в Литве. Художник оставил нам прекрасные альбомы с городскими пейзажами Вильнюса и Каунаса начала прошлого века.

Вильно (Вильна — в написании самого Добужинского, Вильнюс — сегодня) не был новым для эмигрировавшего художника городом. Здесь он провел годы своей учебы в старшей школе, здесь закончил гимназию.

«С самого начала и за все годы жизни в этом городе он был мне мил и был как бы родной и “свой”, даже гимназия, которую я не любил, не мешала этому чувству — оно осталось и на всю жизнь». Он искал и находил здесь (и позже, в других городах Литвы) «разнообразные впечатления старины», читал его как своеобразный начальный курс по истории архитектуры («…я незаметно для самого себя как бы учился архитектуре и стилям. Большинство грациозных и изящных виленских костелов было построено в XVIII веке, и дух этого века мне было дано впервые узнать именно тут. И не только это: в Вильне

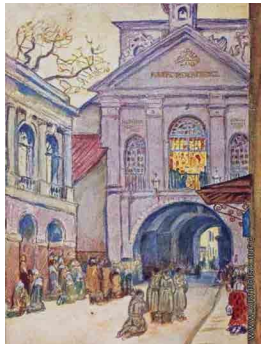


Рис. 5. М.В. Добужинский «Вильно. Остробрамская часовня»



Рис. 6. Вильнюс. Фотографии начала XX в. и начала XXI в.

накопились наслоения нескольких эпох: была и готика, и грузное барокко, и классика…»). Художник, пропустив через призму личного восприятия, отобразил на бумаге свой город, как оказалось живой и современный.

Недавние фото наглядно демонстрируют, что столица Литвы — заповедник неторопливых эпох, которые подарили нам жемчужинки архитектуры, маленькие. НО! Очень редкие и дорогие!

Мастер работает с натуры, пишет улочки старинного города и не предполагает, что, тем самым, дарит возможность потомкам убедиться, насколько город бережно сохранил свою интеллигентность, свой теплый и уютный колорит.

Мы не видим тут литовского Добужинского, его и не было никогда, но видим «Литву Добужинского», и это интереснейший документ.

«Погоня за красотой» длиною в жизнь под девизом «Искусство для искусства». В результате получилось, что без эпатажного поведения и особой славы, без модных рассуждений о вдохновении и творчестве, без излишнего блеска и шика мастер оставался верным себе в любом творческом направлении. Будь то изображение маленьких домиков и величественных



Рис. 7. М.В. Добужинский «Вильно. Замковая улица»

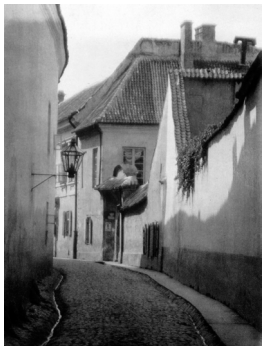


Рис. 8. Вильнюс. Фотография начала XX в.



Рис. 9. М.В. Добужинский. Иллюстрация к книге К.И. Чуковского «Бармалей»

костелов, написание уникальных мемуаров о Литве, подготовка молодых литовских художников, работа над сценографией в национальном литовском театре. И в довершение всего, написание уникального научного труда по литовской геральдике и разработка основ прежнего и нынешнего гербов Литовской Республики.

Добужинский эмигрировал в Литву в 1924 году. В 1935 году переехал в Великобританию, затем, в 1939 году, в США.

В Америке и Европе художник провел в общей сложности около 50 выставок. Работы Добужинского хранятся во многих музейных собраниях и частных коллекциях, в том числе в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Бахметевском архиве (Колумбийский университет, Нью-Йорк).

Добужинский известен не только как живописец и график, но и как невероятно талантливый и плодовитый театральный художник, литератор и, наконец, художник книги. В числе книг, которые он иллюстрировал в разные годы, — «Слово о полку Игореве»; «Дон Карлос» Ф. Шиллера; «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина; «Барышня-крестьянка», «Граф Нулин», «Скупой рыцарь» А.С. Пушкина; «Казначейша», «Поэмы» (издания 1941) М.Ю. Лермонтова; «Белые ночи» Ф.М. Достоевского; «Тупейный художник», «Левша» (30 иллюстраций) Н.С. Лескова; «Новый Плутарх» М.А. Кузмина; «Ночной трактир» И.А. Бунина; «Ночной принц» С.А. Ауслендера; «Примус» О.Э. Мандельштама; «Веселая азбука» Н. Павловой; «Три толстяка» Ю. Олеши; «Микеланджело Буонарроти» Г. Грима; «Свинопас» Г.-Х. Андерсена и многие другие.





Рис. 10. М.В. Добужинский «Стеклянная улица».

Рис. 11. Вильнюс. Фотография начала XX в.

Скончался Мстислав Добужинский 20 ноября 1957 года в Нью-Йорке. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в Париже.

P.S. Как-то в далеком 1924 году, Корней Иванович Чуковский прогуливался со своим другом Мстиславом Валериановичем Добужинским по Бармалеевой улице, что в Петрограде на одноименной стороне. Вопрос, почему так странно названа улица, возник сам собой. Банальный ответ, что с XIII века, и по имени домовладельца с фамилией Бармалеев не устроил обоих. Скучно… Мстислав Валерианович заявил, что это злобный разбойник. Более того, художник сразу набросал портрет этого персонажа.

Мысль пошла дальше и к 1925 году появилась книга знаменитых сказок про Бармалея с рисунками удивительного художника, который отправился в далекое сказочное путешествие по самым красивым улицам мира…

Дизайн Тапио Виркkала

авторы: Е.В. Василенко, П.Г. Василенко, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: В.В.Богданова, к. пед. н., доцент

В статье проводится анализ творческой деятельности Тапио Виркkала, финского дизайнера и художника. Его безграничная любовь к природе помогла ему превратить самые прозаичные предметы в произведения искусства. Всю свою жизнь он изучал архаические легенды, культуру малых поселений и древний инструментарий. Виркkала работает во многих сферах: он рисовальщик, график, скульптор, архитектор, дизайнер. Он считал своей задачей и своим гражданским долгом дизайнера видеть необходимость в создании вещей, которые были бы доступны каждому, но их эстетическая составляющая была на высоком уровне.

Тапио Виркkала (Tapio Wirkkala, 02.06.1915–19.05.1985) — художник с мировым именем, академик, лауреат международных премий, прославивший финский дизайн и приумноживший достижения финской культуры, добившихся международного признания. В своем творчестве художник различные материалы: металл, стекло, пластик, керамика, дерево, клееная фанера, камень, серебро. В послевоенный период из всех финских дизайнеров, он стал самым известным за рубежом.

Родина Тапио Виркkала город Ханко, на юге Финляндии. Отец художника Илмари Виркkала был архитектором, мать Сельма — резчик по дере-

ву, сестра Хелена Корвенконтио и брат Тауно Вирккала также стали художниками. С детских лет он освоил техники работы с деревом и металлом.

В 1933 году Тапио поступает на факультет скульптуры в Центральную школу искусств и ремесел Хельсинки, закончил в1936 году.

В это же время в Школе учились будущие известные дизайнеры Илмари Тапиоваара, Арми Ратиа и Биргер Кайпяйнен. Закончив 1936 году факультет скульптуры Высшей школы искусств, дизайна и архитектуры, Вирккала в начале творческой карьеры занимался дизайном рекламы.

Финский художник-керамист Линнее Рут Брюк в 1945 году стала супругой Вирккала. Ее пуантилистский карта-рельеф «Солнечный город» украсил мэрию Хельсинки, а сложный рельеф «Ледоход» — президентскую резиденцию Мянтюниеми. Практически пол века она проработала в художественном отделе фирмы Arabia. У художников было двое детей - сын дизайнер по интерьеру, а дочь занималась современным искусством.

Самым главным в творчестве художника была его безграничная любовь к природе, она помогла ему превратить самые обычные предметы в произведения искусства. Особое внимание он уделял наблюдению за ледниками Лапландии [10]. В результате этих многолетних наблюдений художник смог передать в стекле текучесть и прозрачность воды. Ему удалось повседневность возвысить бытовых предметов, — будь то ваза, графин или бутылка Finlandia. Как графический художник — создал серию финских банкнот (с 1955 по 1981 годы).

На протяжении все своей жизни он изучал легенды и архаические сказания, народную культуру и искусство малых народностей и древние предметы быта. Глубокий и размеренный настрой, без суеты, позволял художнику проникнуться и прочувствовать каждый материал [1].

На венецианском острове Тапио провел много времени, работая для Venini, мастера Мурано признавали его за своего, высказывая свое уважение мастеру. Тапио Вирккалы был удостоен различных наград — премия Pro Finland в 1955 году, Grand Prix Миланской Триеннале 1951, 1954, 1960 и 1963), приз мировой Ярмарки в Брюсселе (1957) и золотой Обелиск Domus в Милане (1963) — были получены именно за проникновение в суть материала [8].

Завод в Иittала по изготовлению стекла в 1946 году организовал конкурс на лучшее изделие из стекла. Не имея образования в этой сфере Вирккала включился в работу и стал победителем (разделил первое место с Каем Франком). Художник открыл для себя новую профессию, которая до конца его жизни останется главной в его творческой деятельности [5].

С 1947 по 1985 годы, находясь на должности арт-директора, Вирккала создал более 400 объектов и коллекций для Iittala: впоследствии они были



Рис. 1. Тапио Вирккала «Декоративные вазы из цветного стекла»

доработаны с помощью современных технологий. Однако на момент создания самой популярной за всю историю компании серии Ultima Thule никаких, кроме традиционных, методов не существовало [11].

Дизайнер мечтал отобразить в стекле лед и снег, таяние ледников Лапландии. Он непрерывно наблюдал за природой, анализируя характер различных форм. Много месяцев было потрачено на изготовление деревянной формы (первая форма сохранилась до наших дней), потом тысячи часов на оттачивание техники выдувного стекла. Эффекта тающего льда в стекле был достигнут.

В 1947 году Национальный банк Финляндии объявляет конкурс на проект новых государственных банкнот, художник вновь оказывается победителем, занимается затем несколько лет проектированием серий денежных знаков.

В 1952 году, когда страна готовилась к играм XV Олимпиады в Хельсинки, он разработал серию почтовых марок, в очередной раз став победителем конкурса. Общественная активность и творческая смелость – главные черты Вирккала художника и дизайнера.

Вирккала работает во многих сферах: он рисовальщик, график, скульптор, архитектор, дизайнер. Свойство его ищущего таланта таково, что в какой бы области он ни пробовал свои силы, результаты нередко бывали столь новаторскими, что приносили широкую славу и самому автору и его стране. Работы Вирккала выставлялись более чем в 50 странах мира.

Прежде всего Тапио Вирккала — дизайнер. Он считал своей задачей и своим гражданским долгом дизайнера видеть необходимость в создании вещей, которые были бы доступны каждому.

С 1951 года, в течении 3 лет Вирккала преподавал и являлся директором Высшей школы искусств, дизайна и архитектуры.

Глобальное событие для финского дизайна в целом, так и для молодого поколения дизайнеров, таких как Тапио Вирккала, в тот период, стал интернациональный смотр дизайна IX Триеннале 1951 года. Триумфом для финского дизайна стало это событие.

Проекты, представленные Финляндией, завоевали множество наград: гран-при и несколько золотых медалей (в том числе и дизайн стекла).

В 1954 году успех финского дизайна был повторен. Тапио Вирккала и Тимо Сарпанева были удостоены Гран-при. Триеннале сыграли решающую



Рис. 2. Тапио Вирккала «Скульптура из стекла»

роль в признании и известности Тапио Вирккала, он стал ведущим представителем финского дизайна. Финское художественное стекло заявила о себе в определенном статусе пред мировым сообществом дизайнеров.

Тапио Вирккала в 1954 году разработал серию графинов, которые выпускались в 1960–1980-е годы (это были небольшие серии и единичные образцы). Графины, выходили под номерами № 2512, 2513, 2515 и 2516. Форма была простая, схематичная, эта форма в дизайне, созданная Вирккала опередила свое время. Созданный им графин часто использовался как декантер для красного вина [7].

«Период 1950-х годов интересен сложением мифологии финского стекла — прикладного материала, занявшего специфическое положение между утилитарным бытовым предметом и художественным объектом» [3].

Популярность Вирккала с каждым годом набирает обороты, к середине 50-х годов многие компании хотят сотрудничать с ним.

Фирма Soinne & Kni с 1956 года, более 30 лет делает заказы художнику, так же и известная фирма Rosenthal, еще дольше он проработал в финской компании N. Westerback / Kultakestus. Год (1955–1956) дизайнер сотрудничал с легендарной американской студией Раймонда Лоуи — Raymond Loewy Associates.

Уже состоявшийся художник и дизайнер Вирккала предпочел работу в маленькой студии в лесах центральном районе Финляндии. В 1959 году он приобрел небольшой дом в Инари на севере Лапландии. С этого периода несколько месяцев в году он проводил там, тесно общаясь с местным людьми. Его студия находилась в недоступном месте, так что образцы уже сделанных дизайн-проектов по его эскизам доставляли ему на вертолете. Жизнь в красивом, но очень холодном уголке природы вдохновили его на создание одних из самых красивых объектов из стекла в мире: серию Ice of Padaa, позже выпущенной Iittala и завоевавшей Гран При на Триеннале в Милане в 1960 году [12].

В 1960-е годы Тапио Вирккала работал в качестве дизайнера и арт-директора компании Iittala, делал работы для итальянской фабрики Venini, а также модели для немецкой компании Rosenthal, проектировал дизайн-объекты для таких компаний как Ahlström, Airam, Kultakeskus,

Lapland Knife и Oras. Вирккала стал архитектором выставок на нескольких экспозиционных проектах: 1956 год — выставочный дизайн для 275-й ежегодной выставки финской стекольной промышленности, 1961 год — оформление 50-й юбилейной выставки Орнамо.

В 1964 году он удостоился звания Почетного индустриального дизайнера Королевского колледжа искусств в Лондоне.

1966 год — стал годом основания собственной студии в Хельсинки, Design Tapio Wirkkala. В этот же период художник сотрудничает с венецианской компанией Venini. Благодаря своему творческому потенциалу и трудолюбию ему удавалось успевать работать одновременно и чередуя работу в Германии, Мексике и Италии со многими месяцами отшельничества. Художник любил тишину.

В 1960-е годы Тапио Вирккала создал серию Ultima Thule. Изначально она изготавливалась из прозрачного белого стекла и имитировала таящую ледяную поверхность, позднее появились цветные версии из тонированного стекла. Серия включала в себя бокалы, блюда и чаши разных размеров. Она была создана для массового производства, тем не менее она задумывалась как образец художественного продукта, который мог найти применение в повседневной жизни [9, 4]. Предметы серии изготавливали в деревянных формах — в них заливали расплавленную стеклянную массу. Каждая модель приобретала уникальные черты авторской работы.

Серия Ultima Thule до сих пор находится в массовом производстве Iittala (компания) и остается одной из наиболее известных серий компании.

В 1972 стал академиком Финской Академии., передавал свои опыт и знания молодым дизайнерам. Являясь одним из ярких художников по стеклу, он вдохновлял будущее поколение на творческие прорывы.

Работы по проектированию выставочного дизайна Вирккала занимают особое место в его творчестве — 1979 году 100-я юбилейная выставка национальной ассоциации «Друзья финских ремесел», 1981 году интерьер и выставочное пространство Финского музея стекла в Рийхимяки.

Тапио Вирккала занимает главнейшее место в истории развития дизайна Финляндии, считается одним из важнейших и влиятельных дизайнеров XX века, а стиль минимализма в его работах стал основой для развития дизайна в этот период. Тапио Вирккала, как дизайнер послевоенного поколения, благодаря которым состоялось интернациональное признание финского дизайна [2, 6]. Работы дизайнера представлены в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке и Музей Виктории и Альберта в Лондоне. В городе Хельсинки именем Tapio Wirkkala назван городской парк.

Художник-дизайнер Тапио Вирккала и его жены Рут Брик оставили богатое творческое наследие, которое хранится в Фонде Тапио Вирккала

Рут Брик. Фонд TWRB В 2011 году передал коллекцию нескольких тысяч предметов) в Музей современного искусства в Эспоо. Постоянная экспозиция в выставочном вестибюле — кабинет Вирккала, ежегодно меняется.

Время не стоит на месте, развираются технологии, используются новые технические приемы и материалы, анализируя опыт таких дизайнеров, как Тапио Вирккала, современные дизайнеры, используют дизайнерские находки в решения задач в области современного дизайна.

Литература:

1. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. — Москва, 1987.
2. Васильева Е. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: одежда, тело, культура. 2020. № 1 (55). — С. 260–281.
3. Грошкова JL Творения от стъкло и порцелан // Журнал «Стил», София, 6,1989.
4. Грошкова Л. Очарованието на скандинавското стъкло // Журнал «Стил», София, 7/1989.
5. Грошкова Л. Радост за очите // Журнал «Стил», София, 2,1990.
6. Грошкова Л. Приказният свят на стъклото // Журнал «Стил», София, 11, 1989.
7. Грошкова Л. Блясък и великолепие // Журнал «Стил», София, 10,1989.
8. Гуммерус Улоф Расширяющаяся основа. Художественная промышленность Финляндии. — Москва, 1961.
9. Кириленко И.В., Папаскири Т.В., «Скандинавский дизайн. Традиции и современность», — М.: Изд. «Сашко», 1996. — 27 с.
10. Кивилинна Х. Золотой век финского дизайна // Золотое поколение. Модернизм в финской архитектуре и дизайне. (Каталог выставки). — СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. — С. 45–54.
11. Лопасова Е.В. Формирование композиционного мышления у обучающихся изобразительному искусству в системе дополнительного образования. Автореферат дис. кандидата педагогических наук / Адыг. гос. ун-т. Майкоп, 2015.
12. Fiell C. & P. Scandinavian Design. Cologne: Taschen, 2002. p. 662–677.
13. Kivirinta M-T. Tapio Wirkkala - taiteilija. Helsinki: Maahenki Oy, 2019.
14. Matiskainen H. Tapio Wirkkala: Lasin ja hopean runoilija — A Poet in Glass and Silver. Riihimäki: Suomen lasimuseo, 2013.

Ассамбляж Йозефа Альберса, как пример зарождения нового взгляда на искусство и экологию материалов

автор: А.В. Ковальская, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: А.С. Бугровская, к. иск., доцент

Йозеф (Джозеф) Альберс (19.03.1888–25.03.1976) — немецкий и американский художник, дизайнер, теоретик, преподаватель, поэт и исследователь. Родился в семье ремесленника в Германии, с 20 лет начинает работать учителем в начальных школах Рура (1908–1913, 1916–1919 гг.). Классическое художественное образование получил в Берлинской Королевской школе искусств, художественной академии Эссена (1913–1916 гг.) и в Мюнхене у Франца фон Штука (1919–1920 гг.). Годы работы и учебы пришлись на сложное послевоенное время. Первая мировая война открыла для многих мир совершенно с другой стороны, ускоряются процессы механизации, появляются новые технологии и материалы. Все вокруг менялось, в том числе и отношение ко всем видам искусства. Главной задачей стало воплощение в жизнь творческой идеи, которая соответствует новому веку прогресса, функционализма, доступности и невысокой себестоимости. На волне этих идей и мыслей Йозеф Альберс поступает в высшую школу Баухауса в Веймаре (1920 г.). И уже в 1922 году создает там новую мастерскую художественного стекла. В стенах школы пробыл от начала и до конца существования Баухауса, был участником всех подразделений школы — от учащегося до заместителя директора. Он застал всех учителей в Веймаре и Дессау. В стенах школы была возможность работать с разными материалами, с их соединением и изучением. Поэтому, возглавляя мастерскую мебели (1925 г.), мастер не переставал работать и искать новые решения в стекле [1].

Под влиянием своего учителя и коллеги по преподаванию Ласло Мохой-Надь, Йозеф Альберс переходит к абстрактно-геометрическому стилю, работает и экспериментирует диафаниями — прозрачными композициями на стекле, после этого начинает использовать для них только квадратные оконные стекла, на которые с помощью пескодувного аппарата наносил изображения геометрических фигур.

Материал для своих работ художник брал на улице, часто на помойках, в строительном мусоре. Это было отчасти из-за тяжелого, бедного периода жизни страны. Еще на занятиях у И. Иттена, студенты изучали свойства материалов, который находили в мусорных баках. Такой подход — подбор и собирательство ненужного материала, безотходное производство, Йозеф Альберс сохранил до конца своих дней, обучая этому своих студентов. Для сегодняшнего времени такой способ работы тоже очень актуален из-за вопросов экологии. Многие современные художники используют переработку вторичного сырья в своих произведениях и арт-объектах. На экологической выставке Дарьи Суровцевой, которая прошла в 2020 году на территории оранжерейного комплекса в музее-заповеднике «Царицыно», можно проследить «художественное переосмысление возможностей повторного использования природных материалов с помощью инноваций современного искусства, дизайна и новых технологий» [2].

С 1930 по 1933 год Йозеф Альберс работает заместителем директора всей школы, работает как дизайнер, создавая эскизы мебели, стеклянной и металлической утвари. Среди первых эмигрировал с женой в США (1933 г.), преподавал в колледже Блэк-Маунтин в Эшвилле (до 1949 г.), возглавлял кафедру дизайна в Школе искусств Йельского университета, где читал лекции (до 1960 г.). Умер в Нью-Хейвене, Коннектикут 25 марта 1976 года [3].

Йозефа Альберса можно отнести к одному из представителей зарождающегося движения студийного стекла. Акцент всего движения был сконцентрирован на художнике-дизайнере, создателе уникальных объектов в небольшой студии, создание новых приемов и видения материала. В послевоенное время начала 20 века, в период бурного развития промышленности это мало кому было под силу. Работа со стеклом, переосмысление его художественного потенциала началась в умах художников, в молодых творческих сообществах, учебных заведениях, в том числе таких как школа Баухаус [4]. Именно в стенах новой школы были созданы небольшие мастерские, где мастера и учащиеся вместе изучали материал, создавая уникальные объекты. Большинство из них не сохранилось, они не пережили закрытие школы и войны. В Баухаусе была возможность работать в двух направлениях — создание уникальных объектов (чаще на этапе экспериментов и знакомства с материалом) и создание эталонного образца для производства серийных объектов на заводах. Благодаря таким возможностям Альберс в 20-е годы XX века работает и создает объекты, раскрывая возможности стекла, ищет взаимодействие формы и цвета, соединяет стекло с другими материалами. В мастерской стекла Баухауса Йозеф Альберс работает с небольшой печью, возможно совмещая ее с мастерской металла, изготавливает произведения штучные и неповторимые. Он не повторяет их, только применяет приемы в последующих сериях [5]. Внутри школы проходили выставки, демонстрации творческой мысли и большое количество объектов отправлялось на хранение в архив Баухауса. Какие-то экспонаты можно сегодня увидеть в музеях Германии. В прошлый юбилейный 2019 год школы Баухаус, в Дессау проходили выставки, где было представлено много работ из архива школы [6].



На фото (рис. 1) изображена работа Йозефа Альберса «Без названия», созданная около 1921 года. Материал и техника исполнения: стекло, ассамбляж. Размер: 39,8 × 37,5 см. Находится в собрании Фонда Йозефа Альберса [7]. Данное произведение искусства было создано в период обучения и хранился у автора. В какой момент он забрал его не известно, но важно, что этот объект был ценным и не пропал во время переездов [8].

Ассамбляж Йозефа Альберса представляет собой осколки стекла и донышки бутылок, которые обрезаны по форме и закреплены на проволочном каркасе (металлическая нить). Ритм в работе задают намеренные нарушения растра художником, а также сильный контраст размеров, форм и цветов. Разные размеры стеклянных квадратов и округлых форм сливаются в одну стройную абстрактную композицию. В этом объекте видно ритмику полос, тонкую работу с цветом, баланс композиции, напряжение, трансформацию материала. Ассамбляж был создан, когда Йозефу Альберсу было 33 года, он отучился в стенах Баухауса уже один год — прошел вводный курс у И. Иттена. Эксперименты с разными материалами повлияли на выбор его мастерской — он активно работает со стеклом. В дальнейшем, в своих объектах он сохранит ритм, принцип геометрического построения композиции, тонкую и удивительную работу с цветом и объемом.

Целью его работы над данным произведением являлось создание арт-объекта, в процессе которого художник анализировал материал и синтезировал свою гамму чувств и мыслей. Округлые и полукруглые формы — донышки от бутылок применялись не случайно. В период бедного послевоенного времени все шло в дело. Стекло перерабатывалось и использовалось в любом виде повторно. Данная композиция — произведение искусства, а не «мусор из мусора».



Начало XX века — время перемен и новых идей, Йозеф Альберс не был единственным художником, кто работал в технике ассамбляжа. В переводе с французского assemblage — это техника визуального искусства, близкая коллажу, но данный термин применим и к другим произведениям. В основе техники лежит сочетание объемных деталей, предметов, собранных на плоскости в объемную картину, скульптуру. Произведение может быть дополнено другими художественными и иными материалами на усмотрение автора.

Техника ассамбляжа берет свое начало в искусстве начала XX века: от коллажей в кубистических картинах П. Пикассо и Ж. Брака. Термин ввел французский художник и скульптор Жан Дюбюффе в 1953 году. Европейские, русские и позднее американские художники создавали свои произведения, соединяя фрагменты и детали предметов в произведения искусства. Чаще всего, среди первых русских художников, работавших в технике ассамбляжа, выделяют Владимира Татлина [9], Ивана Пуни, Александра Родченко. Контррельефы Татлина стремятся выйти из плоскости в пространство не иллюзией глубины, а за счет своего объема. По словам самого художника, он кладет в основу искусства «материал, объем и конструкцию [10].

Йозеф Альберс, Жан Дюбюффе, Джозеф Корнел и другие художники, которые создавали свои произведения в разные периоды времени, использовали в своих ассамбляжах материалы, которые оставлены на улице, выброшены, сломаны или лежат без дела. Каждая деталь является своеобразным знаком и может рассказать о многом благодаря мысли и действию художника, которые он передает зрителю, встраивая свои материалы в создаваемый объект особым, уникальным образом.

Для кого-то бедное послевоенное время дало возможность использовать материал, который был самым доступным, кто-то осознанно ограничивал себя в выборе материала для творчества. У каждого художников своя система выбора, оценки и подбора материала [11], главное — это сам процесс «творения», синтез и анализ мыслей, чувств, которые приводят к созданию произведения искусства, которое разговаривает со зрителем, выходит за рамки плоскости.

Йозеф Альберс посвятил всю свою жизнь научно-практической работе с цветом и формой, преподаванию и общению со студентами, которые

на практике реализовывали свои дизайнерские решения через призму видения материала, форы и цвета своего учителя (рис. 2 — Josef Albers's color-theory class at Black Mountain College. Courtesy Western Regional Archives, State Archives of North Carolina, Asheville, NC). Принципы, которые он закладывал в своей преподавательской и творческой деятельности: изучение материала, как в теории, так и на практике, экологичное обращение с материалами, особое мышление, направленное на анализ конструкции и возможность доступными способами реализовать свою идею в материале. Благодаря своей насыщенной творческой и научной деятельности, своим неизменным принципам, Йозефа Альберса можно отнести к числу художников, кто заложил фундамент в формировании нового взгляда на преподавание в области искусства и экологию материалов в первой половине XX века.

Примечания:

1. **Hrsg. Jeannine, Peter Feierabend. Bauhaus. H.f.ullamann. 2006/2007. P. 308–309.**
2. **Пресс-релиз выставки. «Портреты современников. Отражения времен. Взгляд в будущее». Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно». 20 июня 2020 г.**
3. **Hrsg. Jeannine, Peter Feierabend. Bauhaus. H.f.ullamann. 2006/2007. P. 316–311.**
4. **Гропиус В. Границы архитектуры. Пер. с англ. А. С. Пинскер. Изд. «Искусство». М., 1971. С. 226.**
5. **Hrsg. Jeannine, Peter Feierabend. Bauhaus. H.f.ullamann. 2006/2007. P. 310–313.**
6. **Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung / https://www.bauhaus.de.**
7. **Hrsg. Jeannine, Peter Feierabend. Bauhaus. H.f.ullamann. 2006/2007. P. 311.**
8. **Hrsg. Jeannine, Peter Feierabend. Bauhaus. H.f.ullamann. 2006/2007. P. 310.**
9. **Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. Изд. МГУ. Москва, 1993. С. 236–237.**
10. **Юшкова О. А. Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. Изд. Галарт. Москва,2008. С. 158–159.**
11. **Seitz W.C. The Art of Assemblage. N.Y., 1961. P. 73.**

Список использованной литературы:

1. **Гропиус В. Границы архитектуры. Пер. с англ. А.С. Пинскер. Изд. «Искусство». М., 1971. С. 286.**
2. **Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. Изд. МГУ. Москва, 1993. С. 320.**
3. **Юшкова О. А. Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. Изд. Галарт. Москва,2008. С. 224.**
4. **Hrsg. Jeannine, Peter Feierabend. Bauhaus. H.f.ullamann. 2006/2007. P. 639.**
5. **Magdalena Droste. Bauhaus archiv. Bauhaus 1919–1933. Taschen. 2006. P. 256.**

7. Seitz W.C. The Art of Assemblage. N.Y., 1961. P. 180.
8. Официальный сайт Государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно». 20 июня 2020 г. Пресс-релиз выставки. «Портреты современников. Отражения времен. Взгляд в будущее». [Электронный ресурс]. Режим доступа свободный (01.12.20): https://tsaritsyno-museum.ru/the_museum/press-center/releases/v-oranzherejnom-komplekse-otkrylas-ekologicheskaya-vystavka-dari-surovtsevoj/
9. Официальный сайт Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung / [Электронный ресурс]. Режим доступа свободный (01.12.20): https://www.bauhaus.de

Пористый носитель для аромабижутерии

автор: И.И. Ческидова, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: В.В. Богданова, к. пед. н., доцент

Данная статья является результатом более ранних исследований пористой керамики для аромабижутерии. В дальнейшем она будет переработана и частично включена в магистерскую диссертацию. Полученный раннее и описанный в данной статье керамический пористый материал будет использован в связке со стеклом в рамках работы над объемно-пространственной композицией. Статья позволит понять, какой именно материал будет использован в дальнейшем, его свойства и как он был получен.

В настоящее время в повседневной жизни широко применяются эфирные масла, например, для облегчения дыхания и профилактики респираторных заболеваний. В аптечной сети можно встретить смесь эфирных масел подобного назначения. В то же время активно используются и сами эфирные масла или различные отдушки, которые легко можно приобрести в розничной сети, для ароматизации помещений или составления собственных ароматов. Последнее направление пользуется огромной популярностью в связи с доступностью эфирных масел.

Для применения на пористых носителях следует выбирать чистые эфирные масла (100%-е) или их спиртовые растворы. Это обусловлено тем, что в состав эфирных масел входит большое (от 30–80 и более) количество компонентов, преимущественно терпенового ряда, имеющих малые раз-

меры молекул. В то время как при использовании растворов эфирных масел в жирных маслах (например, оливковом) будет наблюдаться адсорбция и жирного растительного масла, и эфирного масла на пористом носителе, что снизит количество адсорбированного эфирного масла.

При применении эфирных масел в фармацевтических целях (облегчение дыхания) в бытовых условиях обычно применяют масла мяты перечной, эвкалипта, сосны, пихты, шалфея и других. Связано это с тем, что многие компоненты эфирных масел терпенового ряда обладают бактерицидным действием. Можно применять и ментол, но это вещество кристаллическое, требующее растворения в спирте перед использованием.

Если целью является придание приятного аромата, настроения, то выбор эфирного масла зависит от предпочтений потребителя. Так, одним людям нравятся цитрусовые ароматы (апельсина, лимона, бергамота, мандарина и грейпфрута) и они с удовольствием будут применять как одно масло, так и смесь. Другим же больше подходят цветочные, свежие или сладкие ароматы.

Для удобства применения эфирных масел и ароматических композиций в быту можно применять изделия из пористой керамики, имеющие как стационарные, так и съёмные (или подвижные) части для пропитывания душистыми веществами. Такой пористый носитель может также быть использован в качестве аксессуара (бусы, аромакулоны) и пропитываться духами.

В качестве образцов индивидуальных веществ аромата для армабижутерии были выбраны эвгенол и ванилин.

В современном мире дизайн стремится к многофункциональности, компактности, универсальности и упрощению. Аромабижутерия является отличным решением для людей, ведущих активный образ жизни, ведь она позволяет окружить себя ароматом в любом месте в любое время, являясь при этом стильным аксессуаром.

Ювелирная керамика, как альтернатива драгоценным металлам начала активно использоваться и в украшениях от-кутюр. В 2000 году на эксперимент осмелился французский дом Chanel и выпустил коллекцию часов. Далее последовали такие известные бренды, как Cartier, Guy Laroche и др. Украшения из керамики ценятся, благодаря своим уникальным свойствам.

Керамика является экологичным материалом, не окисляется, обладает долговечностью, высокой твердостью и химической стойкостью. Ювелирная керамика не содержит хрома, никеля и прочих тяжелых металлов, способных вызвать аллергическую реакцию. Изделия не нуждаются в сложной чистке и специальном уходе. Широкий выбор составов и техник декориро-



Рис. 1. Глазурованные образцы.

вания, позволяет изготовлять изделия, необходимых форм и свойств.

Пористая керамика отличается повышенным водопоглощением, что способствует её использованию в ароматерапии.

Целью работы являлось создание носителя на основе пористой керамики для насыщения душистыми веществами. Задачами научного исследования являлись получение пористых носителей и изучение их структуры.

Для изготовления образцов использовалась керамическая полуфарфоровая масса ПФЛ-1, из которой предполагалось изготовить бижутерию. Для увеличения пористости в состав массы вводили добавку целлюлозы в количестве 5%. В качестве носителя также были исследованы порошки золы шелухи (РШ) и соломы (РС) риса, состоящие в основном из кремнезема (SiO2) и имеющие высокопористую структуру [1].

Образцы были отформованы методом пластического формования и двукратно обожжены. После первого обжига на их поверхность была нанесена эффектарная глазурь «Лава красная» S-1421-24. [2] (рис.1).

Для улучшения пластичности и увеличения пористости в состав массы вводились добавки волокон целлюлозы и ее эфиров [3].

В ходе предварительных экспериментов была определены температуры первого (I) и второго (II) обжигов керамических образцов, позволяющие получить достаточную прочность и достичь декоративного эффекта глазури, сохраняя высокую открытую пористость и водопоглощение (табл.1). Предварительный (первый) обжиг, проводимый перед нанесением глазури, необходим для получения качественного глазурного покрытия.

Таблица 1. Свойства образцов, обожжённых на 1150 °С (I обжиг) и 1200 °С (II обжиг)

	Свойства образцов			
	Без добавки		**С добавкой**	
Свойства	После I обжига	После II обжига	После I обжига	После II обжига
В (%)	14,4	8,1	25,5	19
По (%)	26,7	16,7	39,3	33,3
Рс (г/см^3)	2,1	2,1	1,9	1,8
Усадка (%)	6,6	8,8	11,2	12,3

Обжиг при температуре 1200 °С и выдержке 1 час образцов с введенными добавками привел к получению необходимых эффектов глазури с сохранением высокой открытой пористости (33,3 %) и водопоглощения (19 %).

Также был рассмотрен вариант получения высокопористого носителя из золы шелухи и соломы риса, который может быть использован в керамической бижутерии. Для этого РШ и РС были получены обжигом шелухи и соломы при температуре 600 °С, позволяющей образовать аморфный кремнезем [4].

В дальнейшем исследовании были определены основные характеристики пористой структуры керамических и порошкообразных носителей. Данные были получены с использованием автоматического анализатора удельной поверхности (для данного исследования использовали метод БЭТ) и пористости (объём и площадь поверхности микропор) серии GEMINI (Micromeritics) в ЦКП РХТУ имени Д.И. Менделеева. В качестве адсорбента выступал образец, в качестве адсорбата — газообразный азот.

В таблице 2 представлены результаты определений.

Таблица 2. Характеристики поровой структуры керамических и порошковых носителей

Исследуемый образец	Удельная поверхность, $S_{уд}$, м^2/г		Объем поверхности пор $V_{уд}$, см^3/г		Размер пор (средний диаметр), нм	
	Область микропор	Область мезопор	Микропор	Мезопор	По адсорбции	По десорбции
ПФЛ-1	0,093	0,78	0,000033	0,0047	83,74	43,87
РС	4,36	4,58	0,0019	0,072	64,70	36,51
РШ	—	149,28	—	0,28	8,92	6,51

Результаты определений показали, что $S_{уд}$ и $V_{уд}$ золы РШ (149,28 м^2/г; 0,28 см^3/г) по сравнению с золой РС (4,58 м^2/г; 0,072 см^3/г) и керамическим образцом (0,78 м^2/г; 0,0047 см^3/г) обладают более высокими показателями. Однако, средний размер пор РШ составляет 6,51 нм, что меньше размера молекул вводимых ароматов: эвгенола (7,9 нм) и ванилина (7,68 нм). Таким образом, в качестве носителей запаха подходят образцы с золой РС (43,9 нм) и ПФЛ-1 (36,5 нм).

Из проведенных экспериментов можно сделать вывод, что в качестве носителя запаха, увеличивающего стойкость аромата, эффективно использовать золу рисовой соломы, имеющую высокую удельную поверхность и допустимый размер пор для эвгенола и ванилина. При этом гранула носителя может быть заключена в керамическую пористую оболочку.

Список литературы:
1.Воронков М.Г., Зельчан Г.И., Лукевиц Э.Я. Кремний и жизнь. Биохимия, фармакология и токсикология соединений кремния / Рига: Зинатне, 1978. — 558 с.
2. Лаборатория керамики. Эффектарные глазури [Электронный ресурс]: офиц. сайт. Москва. — Режим доступа: https://portalkeramiki.ru/ — Дата обращения: 14.05.2020.
3.Ческидова И.И., Захаров А.И., Киенская К.И., Кухаренко А.В. Применение пористой керамики в декоративных изделиях для ароматерапии: сб. материалов XXI Всерос. науч.-практ. конф. Технология художественной обработки материалов» (г. Ижевск, 1–3 октября 2018 г.) / под ред. М. М. Черных. — Ижевск :Изд-во ИжГТУ имени М. Т. Калашникова, 2018. — С. 236–240.
4.Fernandes I.J., Review of the rice production cycle: By-products and the main applications focusing on rice husk combustion and ash recycling / Waste Management & Research, 2014, 32 (11), Pg. 1034–1048.

Соединение в изделиях стекла с различными материалами

автор: Е.Р. Бескровная, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: В.В.Богданова, к. пед. н.., доцент

Стекло — необычайно декоративный и разнообразный по своим техническим и художественным качествам материал. Высокие художественные свойства стекла позволили перейти ему в разряд «больших искусств». История искусственно созданного человеком стекла началась еще в десятом тысячелетии до нашей эры. За 12 тысяч лет появилось множество техник декора и способов художественной обработки. Поэтому в современном мире актуально не столько создание объектов с высокой эстетической ценностью, сколько открытие новых технологий, отличающихся оригинальностью, и их использование в создании объектов.

Одним из векторов развития в стекле стало сочетание стекла с различными материалами. Наиболее распространенным таким сочетанием стало стекло и дерево. Это податливые материалы, благодаря которым стало возможно создание сложных форм. К примеру, Jonah Ward создает интерьерные панно с использованием деревянных панелей и расплавленного стекла. Деревянные панели, оттиснутые чем-то похожим на смолу, украшены абстрактными узорами и извилинами. При ближайшем рассмотрении различные породы дерева покрыты шрамами от ожогов: то, что остается, когда Jonah капает, давит и очищает расплавленное стекло от тщательно отобранных деревянных панелей.

Разрабатывая свою серию стеклянных обожженных панелей, Jonah также исследовал другую концепцию, включающую те же материалы и процесс, но в этих работах основное внимание было уделено стеклу, а не дереву. Сначала он делает скульптуры в виде каплей из расплавленного стекла, затем прикрепляет их к деревянным панелям.

Еще один художник в стекле, Дейл Чихули, имеет собственный стиль, основанный на грамотном сочетании цветов и сложных с технической точки зрения инсталляциях. Его особенность в том, что в своих произведениях он сочетает стекло и природу. Как правило, он создает объекты, вписанные в определенную среду. Одним из приемов стало отражение архитектурных или природных объектов в стеклянном изделии. К примеру, у него есть стеклянные шары, в которых отражается телебашня Space Needle. Также он создает знаменитые стеклянные сады. Расположение всех стеклянных фигур и цветов тщательно продумано и гармонично вписано с структуру сада.

Стекло иногда сочетают и с железом. В такой технике работает художник Aaron Ousshoren. Он выполняет гладкие обтекаемые изделия с колючей железной сеткой внутри.

Существует и более сложное сочетание, такое, как стекло и бетон. На первый взгляд, это материалы с диаметрально противоположными свойствами и плохо сочетаются между собой. Но при правильном подходе и исключительной технике исполнения можно добиться потрясающих результатов. Есть несколько художников, которые добились успехов на этом поприще, одним из которых является Michael Eddy. Майкл Эдди решил показать, что стекло — это такой же полноправный строительный материал, как и бетон. В его уникальных работах гармонично сочетаются форма, пространство и свет. Впервые он обратил внимание на бетон как на художественный материал в классе по углубленному изучению 3D-скульптуры. Ему дали задание придумать абстрактную скульптуру из бетона и чего-либо еще на его выбор. Так родилась идея комбинировать бетон и стекло. Работая в данном направлении, его целью является поиск все новых способов соединения стекла и бетона. Майкл черпает вдохновение от архитектуры и искусства прошлого. Эдди создает литейную форму, которая будет определять форму его будущей скульптуры. Затем он начинает подбирать бетонную смесь, добавляя цвета и наполнители. В качестве наполнителя чаще всего используются осколки цветного стекла. Далее он выливает смесь в

форму. Затем в свежеприготовленный бетон Эдди вставляет крупные куски цветного стекла, чтобы они стали неотъемлемой составной частью скульптуры. Затем производится шлифовка и полировка бетона и стекла.

Наиболее близкий мне по духу художник в стекле также работает в этом направлении. Австралийский скульптор Бен Янг (Ben Young) работает с листовым стеклом и бетоном, чтобы создать трёхмерные изображения океанских волн, омывающих скалистые берега. Он показывает пляжи и острова с пальмами, маяки, одиночные домики на вершине горы, крошечные фигурки лодочников, которые выполнены, в свою очередь, из металла. Все его произведения пронизаны темой моря и одиночества.

Художник-самоучка в настоящее время работает в Сиднее, но вырос он на берегу залива Бей-оф-Пленти (Bay of Plenty) на северном побережье Новой Зеландии, живописные пейзажи которой продолжают вдохновлять его творческое воображение. Океан — важная составляющая часть его жизни, так как по профессии Бен Янг — судостроитель, а по увлечению — спортсмен-сёрфер. За кажущейся простотой его работ скрывается большая подготовка в виде эскизов, кропотливая ручная резка слоёв стекла с использованием несложных инструментов, а затем склеивание отдельных элементов в соответствии с придуманным образом. Приступая к работе, Бен вначале рисует рисунок, который бы хотел воплотить в стекле и бетоне. Затем поэтапно маркером рисует на стекле силуэт будущей модели и приступает к самому сложному этапу — ручной резьбе по стеклу. Рисунок переводится в 3D-проекцию, составленную из нескольких слоёв. После того как скульптор определяется с количеством и формой слоёв, он начинает вырезать их из тонких листов ламинированного стекла, которые затем скрепляются в единую композицию-произведение. Объединив воедино все слои стекла получается самый настоящий океанский пейзаж с глубинным рельефом дна и скальных пород.

Освещение играет большую роль в его произведениях. Когда свет установлен снизу, он отражается и создаёт иллюзию «жизни». Благодаря этому ощущается чувство пространства, движения и глубины. Бен Янг не использует компьютер даже на стадии планирования. Время, которое он затрачивает на каждую скульптуру, зависит от сложности композиции, и может занять от нескольких недель до месяца.

Бен Янг отличается внимательностью к деталям. В его работах присутствуют мельчайшие фигурки из металла, которые выполнены очень технично. Кроме того, в подаче воды из стекла скульптор часто прибегает к изображению ряби и даже волн, что требует большого усердия.

Скульптуры Бена Янга выставлялись в знаменитой австралийской галерее KirraGalleries в Мельбурне. Также он участвовал в выставке Sculpture

Objects Functional Art + Design в Чикаго и REDSEA Gallery Singapore в Сингапуре, где представлял свои коллекции.

Таким образом, Ben Young сделал прорыв в истории стекла. Несмотря на то, что он использует простейшие материалы, Бен Янг создает оригинальные произведения за счет новой технологии. Именно в этом заключается задача современного скульптора художественного стекла.

Изобразительные возможности деколи в современном художественном стеклоделии

автор: Ю.А.Букреева, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: О.Н.Чистякова, доцент, зав. кафедрой

Из истории техники

Деколь — это способ декорирования керамической или стеклянной поверхности с помощью бумаги, которая является основой, на которую наносится рисунок, а затем «переводится» на поверхность, подлежащую декорированию. На следующем этапе чертеж закрепляется на изделии методом высокотемпературного обжига.

В середине XVIII века француз Франсуа Симон Равенэ изобрел способ декорирования медных пластин. Он использовал папиросную бумагу, на которую наносил различные цвета. Затем, нагревая медное изделие, он плотно прижимал к нему папиросную бумагу с орнаментом, после чего бумагу осторожно снимали, а рисунок оставался на поверхности пластины. Для сохранности такого рисунка вещь, подлежащая декорированию, должна была быть покрыта специальным лаком, обеспечивающим надежную фиксацию красок. Изобретение Симона Равенета стало первым шагом на пути к массовому производству керамических и стеклянных изделий с художественным оформлением. До этого покраска производилась только вручную. Этот процесс занял очень много времени, а значит, и стоимость такой продукции была высока. Открытие деколей как способа декорирования изделий позволило значительно снизить себестоимость и увеличить объем выпускаемой продукции.

Известно, что уже в 1756 году англичане из Ливерпуля Джон Сэдлер и Гай Грин смогли украсить 1200 плиток рисунками за 6 часов работы. Они использовали только наклейку. Черепица предназначалась некоему Джозефу Веджвуду, вероятно, для облицовки колокольни. Для того времени – рекордное количество продукции за столь короткий промежуток времени. Если бы для отделки использовались расписанные вручную плитки, такая работа заняла бы недели или даже месяцы. Таким образом, деколь изменила представление о производственных возможностях в керамической и стекольной промышленности.

В 1750-х и 1760-х годах Роберт Хэнкок начал активно использовать метод декорирования портрета. Используя технологию деколи, он создал лучшие произведения этой эпохи. Его ученик Томас Тернер открыл свою мастерскую и в 70-х годах XVIII века разработал самый узнаваемый и продаваемый рисунок всех времен: «ивовый узор», или «голубая Ива», как мы называем его сегодня. Впоследствии Томас Минтон усовершенствовал конструкцию ивы. Некоторые источники указывают на то, что именно Томас Минтон был истинным автором гравюр из ивы, но сторонники этой версии сходятся во мнении, что именно по заказу Тернера были разработаны эти гравюры. т. Минтон использовал тот же дизайн на своих керамических изделиях, и во многом именно поэтому они стали такими популярными. Сегодня изделия с деколью в стиле «Голубая Ива» имеют большое коллекционное значение и художественную ценность.

В начале XIX века был введен ряд нововведений, существенно повлиявших на использование декольных приемов в отделке керамических и стеклянных изделий. В 1796 году Алоиз Сенефельдер изобрел процесс литографической печати (плоская печать). Затем, в 1820 году, Анри Фурдринер изобрел машину, которая могла делать бумагу, а в 1840 году братья Пратт разработали метод печати с использованием различных цветов. Раньше можно было применять только один цвет, то есть монохромную печать.

Но даже тогда никто не мог предположить, что через некоторое время деколь, как способ украшения, достигнет космических масштабов. Этому способствовало изобретение литографии и многоцветной печати, что позволило наносить на изделия огромное разнообразие орнаментов и рисунков. Так в 1875 году насчитывалось около 300 видов рисунков, а через 2 года их число достигло 10 000.

До массового внедрения деколей в фарфоровую и фаянсовую промышленность только состоятельные граждане могли позволить себе красиво оформленную посуду с богатой росписью и замечательными сюжетами из-за очень высокой стоимости таких изделий. Теперь многие люди могли позволить себе красивую керамику. Этот факт способствовал развитию про-

мышленности, но, несмотря на масштабный рост производства, спрос на красивый, декорированный фарфор, фаянс и другие изделия все же значительно превышал предложение.

Постепенно техника деколи совершенствовалась как с технической, так и с эстетической стороны. Декорирование современных изделий предполагает использование современных технологий: компьютеризированных печатных систем, графических редакторов, позволяющих создавать красивые рисунки и наносить их на различные керамические, стеклянные и металлические изделия. Между первым «переносным рисунком», изобретенным в 1750 году, и нынешними шаблонами почти нет ничего общего; единственное, что их объединяет, — это красота!

Современные мастера зарубежного художественного стеклоделия

Калина Бланка одилась в 1989 году в г. Домброва-Гурнича. Она окончила факультет керамики и стекла в Академии Искусств и дизайна имени Евгения Гепперта. Училась в студии архитектурного дизайна стекла под руководством доктора философии Ричарда Венцковского и в I студии дизайна стекла под руководством профессора Казимежа Павлака. В 2013 году она получила степень магистра с отличием и с тех пор работает ассистентом в студии архитектурного дизайна стекла и студии базового дизайна витражей под руководством доктора философии Ричарда Венцковского.

Во время учебы она получила, в частности, стипендию министерства культуры и национального наследия, стипендию мэра города Вроцлава и города Домброва-Гурнича, а также стипендию Министерства науки и высшего образования. Она осуществила три персональные выставки и участвовала в многочисленных групповых выставках, выиграла несколько конкурсов, как национальных, так и международных в области стекла, дизайна, графики и живописи. Художественные действия Калины Баньки в основном балансируют на границе дизайна, художественных изделий из стекла, графики и живописи.

Разбитые, разрушенные, часто незаметные элементы городской действительности, нарушающие гармонию, стали отправным моментом в творчестве художницы... Ее главное вдохновение — город. Она выбирает городские мотивы или элементы для последующего создания своих работ. Она берет распределительные щиты, электрические трансформаторы вместе с обрывками плакатов, наклеек, граффити, царапин или ржавчины и превращает их в маленькие кусочки искусства. Она не может игнорировать их, хотя большинство людей остаются совершенно равнодушными к ним. Она выделяет традиционные ремесла и представляет их в совершенно новом, нестандартном контексте. Она часто сочетает традиционные техники и технологии дизайна стекла с современным стилем своей графики, соеди-

няя прошлое и настоящее. В своих авторских деколях она применяет витражное стекло в сочетании с металлом (металлический каркас).

Разрушение климата, антропогенные катастрофы и эволюция технологий на нашем ландшафте были движущей силой творческих исследований Элис Пикси Янг в течение нескольких лет. Она исследует взаимосвязь ландшафта, окружающей среды и технологии. В основном работая с мультимедийной инсталляцией, использует видео и свет, проецируемые через стеклянные объекты и кинетические скульптуры, для создания захватывающих, движущихся теневых рисунков. Созданные тенями зрителя «теневые рисунки», искажают и усиливают масштаб и пространство и создают иллюзию. В инсталляциях поднимаются вопросы истории, труда и технологии, а также окружающей среды, в которой они существуют.

Выросшая в Вашингтоне, округ Колумбия, Элис Пикси Янг изучала живопись и гравюру в Ринглингском колледже искусства и дизайна и Нью-Йоркской программе студийной резидентуры, а также получила степень магистра в Художественной академии Цинциннати и степень магистра в Университете Мэриленда. Она ведет студию в Цинциннати, штат Огайо, и связана с галереей A. I. R Gallery в Бруклине, штат Нью-Йорк.

Одна из ее работ представляет собой масштабную инсталляцию: силуэт дома неправильной формы, одна половина которого содержит изображение орнамента, вторая, меньшая по размеру является стилизованным изображением леса. На заднем плане с помощью стекольной краски изображен закат. Цвет стекла в массе серый и холодный, что резко контрастирует с (закатом).

Целью моей разработки в рамках магистерского проекта является рекламный арт-объект для МГХПА им. Строганова, использующий тематику изображений, связанную с историей ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

Разрабатываемый арт-объект из стекла состоит из 5 кубов и деревянной основы. Техника деколей позволяет создавать объемные объекты за счет многоплановости изображения. При разработке применяется фотопечать — одна из современных техник стеклоделия.

Художественная задача планируемого арт-объекта — вызывать ассоциации, связанные с движением, стремлением к солнцу, лучам света, подчеркнуть четкость линий, взрыв эмоций, яркость, неординарность, но и в тоже время —лаконичность, плавность и гладкость.

Художественное стекло и его использование в современном интерьере

авторы: Е.В. Василенко, П.Г. Василенко, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: В.В.Богданова, к. пед. н., доцент

В статье поднимается тема использования витража в монументальном искусстве и техники выполнения. Витраж является одним из самых изысканных способов декорирования интерьера, до сих пор не теряя своей актуальности. Существует множество техник и технологий изготовления современного витража, что дает большие возможности для проектирования дизайна интерьерного пространства. Применении различных техник и технологий, основанный на индивидуальном творческом композиционном решении художественного произведения в дизайне интерьерного пространства, дает художнику-дизайнеру свободно выражать свои мысли.

Современное монументальное искусство и дизайн интерьера обладают большими возможностями в выборе средств и материалов в формировании дизайна проектируемого пространства. Одним из таких материалов является художественное стекло. Долгое время витражи воспринимались, как элемент церковных — готических интерьеров, но в конце XIX – начале XX века приобретают популярность среди аристократов и становятся частью жилого пространства [1].

В современном мире — восприятие витражей полностью меняется, как меняется и их внешний вид. Изготовители витражных стекол изобретают новые оттенки и фактуры, приспосабливая классические технологии к соответствующим времени тенденциям. А перед дизайнерами открывается практически безграничное пространство для творчества, и возможность применять витраж или отдельные элементы из художественного стекла в совершенно любых стилях интерьера [3].

Классическая техника витража почти не изменилась с эпохи Средневековья. Цветные стекла режутся по рисунку, обтачиваются и соединяются между собой с помощью свинцовой протяжки, которая спаивается в местах стыков посредством олова. Таким образом, витраж образует единую структуру из металла и стекла, где Н-образный профиль из свинца является одновременно несущим каркасом и контуром рисунка витража [4]. Похожим обра-

зом витражи собирают при помощи латунного профиля. Латунный витраж в сравнении со свинцовым значительно прочнее. Тем не менее сравнительно твердая и жесткая латунь отстаёт от свинца в пластичности. Для витража, собранного на латунную оплетку, свойственны композиции с применением стекол прямолинейных форм или с минимальной кривизной [2].

Еще одним способом художественной обработки стекла является «пескоструйная» техника, ее особенность состоит в том, что рисунок наносится на поверхность стекла с помощью сжатого воздуха и абразива. Витражи, выполненные таким образом, выглядят как морозный узор на стекле и больше подходит для классических или минималистических интерьеров.

Самой популярной на сегодняшний день является техника Тиффани, где все элементы витража вырезаются из стекла, обтачиваются, оборачиваются медной фольгой и спаиваются между собой. Чтобы придать витражу уникальность, некоторые из его элементов делают выпуклыми или вогнутыми.

Очень благородно выглядят фацетные витражи. Они формируются из ограненных шлифованных и полированных стекол. В гранях идет преломление света, что придает витражу разноцветное мерцание [5].

Невероятно живописной считается техника под названием фьюзинг, суть которой — спекание цветного и прозрачного стекла в единую массу.

Для создания чего-то особенного можно объединить несколько техник, например, «Тиффани», «фьюзинг» и «фацетный» — такой витраж будет называться комбинированным.

Технология классического витража достаточно трудоёмка и, следовательно, произведения этого вида декоративно-прикладного искусства стоят недёшево, что послужило причиной появления техник, имитирующих такие витражи.

«Фальшь-витраж» или пленочный — олицетворяет собой монолит из стекла, часть которого покрыта специальной витражной пленкой любых цветов и оттенков, а также разной степени прозрачности. Такой вариант является бюджетным и применяется для мебели и стеклопакетов.

Заливной витраж — еще одна современная и доступная технология. По контуру рисунка наносится полимерное покрытие, имитирующее пайку, а оставшиеся участки заливаются полимерными красителями. Такая техника витража часто встречается на матовых зеркалах в шкафах-купе.

Витраж-коллаж — наилучшим образом подойдет для размещения вне дома, к примеру, в саду или же в помещениях с повышенной влажностью. Это вариация техники тиффани, но без спайки. Изображение из цветного стекла собирается на прозрачное стекло посредством полимерной заливки, что делает витраж влагоустойчивым и очень прочным.

Являясь ярким декоративным элементом витраж способен привнести индивидуальности и неповторимости в любой интерьер, главное, правильно расставить акценты в композиции дизайна, проектируемого помещения.

Актуально на сегодняшний день использовать витраж:

- вставки в потолках, плафоны. Здесь следует дополнить витраж гипсокартонной конструкцией и подсветкой. Таким образом он становится источником дополнительного освещения, зрительно увеличивая высоту потолков, добавляя им легкости, а интерьеру — света и пространства.
- окна и межкомнатные двери. Прекрасно подойдут классические, в стиле модерн, комбинированные витражи. Так же, витражи в технике тиффани будут прекрасно смотреться в непрозрачных окнах между помещениями и как стеклянные полотна дверей. Однако при таком варианте стены помещения должны быть максимально нейтральными, иначе конкуренции фактур, материалов и цветов избежать не удастся.
- ширмы и перегородки. Такой вариант просто создан для квартир-студий, где одну площадь нужно разделить на несколько функциональных зон. Для этой цели идеально подойдет техника фьюзинг, так как ее характерной чертой является непрозрачность витража, что позволяет элегантно разделить на зоны пространство.
- декоративное панно. Витражная композиция способна стать центром композиции интерьерного пространства, предавая ему художественной ценности и индивидуальности. На ряду с другими произведениями искусства - живописью, керамикой, мозаикой и др., произведения из стекла способны стать уникальным украшением дизайна. Дополнив витражное полотно мягкой подсветкой, это придаст контрастности, выразительности и функциональности, как дополнительного освещения. Размеры панно не ограничены, все определяется дизайн-проектом, оно может быть во всю стену или небольших размеров, что позволяет варьировать композиционными форматами в интерьере.
- мебель и декор. Витражи нередко используют как декоративные вставки в мебели. Все чаще в интерьерах можно встретить невероятной красоты стеклянные люстры в технике тиффани, ее же используют для абажуров настольных ламп или бра. Предметы декора в технике фьюзинг также можно встретить в предметах декора: стеклянные блюда, вазы, панно, они давно стали синонимами изысканного вкуса.

Современный подход в проектировании дизайна интерьера с использование монументально-декоративного искусства, а именно художественных произведений из стекла является актуальным на сегодняшний день [6]. Потенциал в применении различных техник и технологий, комбинирован-

ные — смешанные техники, а также индивидуальный творческий композиционный и колористический подход при создании различных художественных произведений в дизайне интерьерного пространства не имеет границ, дает возможность для творческой свободы художника-дизайнера.

Список литературы:

1. **Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XIX – начала XXI в. / Е.Ю. Андреева. — СПб.: Азбука-Классика, 2007. — 488 с.**
2. **Батанова Е.И. Советское художественное стекло / Е.И. Батанова, Н.В. Воронов. — М.: Искусство, 1964. — 147 с.**
3. **Бахтин С. Облагораживание стекла / С. Бахтин, В. Поспихал; пер. с чешск. Г.М. Матвеева. — М.: Издательство литературы по строительству, 1970. — 334 с.**
4. **Василевская Н.И. Вспоминая Б.А. Смирнова / Н.И. Василевская // Стекло. Альманах. Вып. 3. / Сост. Е.А. Власова, А.В. Поцелуева. — СПб.: Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусств и интерьера, 2008. — С. 50–51.**
5. **Матосян, Л.С. Дизайн и современное художественное стекло // Стекло и керамика. — 2000. — № 8. — С. 27–28.**
6. **Соловьев, С.П. Стекло в архитектуре / С.П. Соловьев, Ю.М. Динеева. — М.: Стройиздат, 1981. — 191 с.**

Студия BACKHAUS BROWN и проект Glasskibe

автор: О.И. Иванаева, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: А. С. Бугровская, к. иск., доцент

В статье рассматривается влияние природы северных фьордов, скандинавской мифологии и быта народов севера в период раннего Средневековья на создание проекта Glasskibe в студии художественного стеклоделия BACKHAUS BROWN.

Данная тема интересна тем, что в современном дизайне все больше начинают преобладать веяния скандинавского дизайна, особенно эта тенденция прослеживается после 60-х годов XX века. Это характеризуется минимализмом в деталях и приверженностью к натуральным материалам, таким как камень, дерево, стекло...

Стоит отметить, что в работах BACKHAUS BROWN прослеживаются два основных направления скандинавского дизайна уже XXI века — минимализм и заново набирающая популярность архаика.

Основная цель исследования — проследить возникновение идеи проекта Glasskibe, основываясь на культурных особенностях жителей скандинавских стран и современном северном дизайне. Изучить символику образа «Драккара», используемый авторами в концепции изделий.

В ходе исследования были использованы находящиеся в общем доступе архивные материалы ШИМа (Шведского Исторического Музея), представленные археологическими находками и изобразительными источниками, а также личный сайт студии художественного стекла BACKHAUS BROWN.

Впервые упоминание о мастерской BACKHAUS BROWN встречается в 2016-ом году, после представления первого «Драккара», в последствии принёсшего признание мастерской и зародившего проект Glasskibe. За первый год своего существования ладьи побывали на таких выставках как: «RoyalDanishEmbassy» в Лондоне, «TheOlympics–theDanishPavilon» в Рио и «Northmodern» в Копенгагене.

Студия BACKHAUS BROWN находится в маленьком портовом городке в Дании под названием Хундестед, находящимся в провинции Новая Зеландия. С гавани, где на одной из пристаней располагается, подобно острову Мурано в Венеции, располагается множество небольших мастерских, открывается живописный вид на северные фьорды. Каждый день мимо окон мастерской проходит множество судов и лодочек, возможно это и вдохновило владельцев мастерской Эндрю Браун и Нанну Блекхаус Браун на создание своего проекта Glasskibe, а может стало приятным дополнением к уже существовавшей идее.

Основная концепция проекта Glasskibe состоит в совмещении стекла и дерева, органично перетекающих друг в друга, с целью поддержания идеи некой абстрактной, в данном случае, скандинавской ладьи — Драккар. Со шведского языка слово «Драккар» дословно переводится как «длинная лодка», данный термин легко подтвердить, прибегая к помощи европейской литературы раннего Средневековья, где подобная лодка носит название Draka или Dreka и описывается как судно, имеющее длинную вытянутую форму с высоко поднятом носом и кармой. Именно такую форму имеют «корабли» проекта Glasskibe.

Рассматривая скандинавскую мифологию, можно прийти к выводу, что образ корабля имел неоднозначное значение. С одной стороны, он выступал качестве проводника в другой мир умершего в бою, это схоже с греческим эпосом, где подобная ладья переправляла души усопших с одного на другой берег реки Лета.

В тоже время в Драккаре могли хоронить, используя его как погребальную урну, что больше схоже уже с Египетскими традициями отправлять человека в другой мир со всем имуществом. В этом случае усопшего клали в ладью вместе с его вещами (иногда встречаются захоронения с животными в виде лошадей или собак) и засыпали землей, образуя таким способом некое подобие гробницы. Сейчас такие захоронения имеют высокое значение для археологии, помогая понять, чем жили люди того времени.

Также корабль для викингов часто играл роль «Ноева Ковчега». Так как выступая в бой Драккар нёс на себе не только воинов, гребцов и провизию, но и всех домочадцев, благо размер судна предполагал это — при раскопках были найдены корабли более 30-ти метров в длину, обращённые носом в сторону водоема. По сути, судно было домом для скандинава периода раннего Средневековья, зачастую чувствовавшего себя на воде более уверенно, чем на суше. Все это повлияло и на развитие художественного творчества, в бронзовом веке и идея корабля становится любимой в наскальной росписи.

Неудивительно, что впоследствии Нанна и Эндрю Блекхаус Браун решают использовать именно образ скандинавской ладьи, поскольку Нанна родилась Дании, а Эндрю влюбился в северные фьорды, из-за чего переехал в неё из Великобритании.

Nanna Backhaus Brown — датский студийный художник по стеклу, один из основателей мастерской BACKHAUS BROWN. Отец работал архитектор, мать дизайнером по текстилю. От родителей она унаследовала любовь к минимализму, свойственному северной архитектуре и любовь к постельным тонам четко прослеживающийся в ткацкой промышленности.

Основная часть работ, созданная отдельно от проекта Glasskibe, представлена дутыми вазообразными предметами исчерченными параллельными полосами пастельных цветов. Основные цвета — рыжий, коричневый, тёплый голубой или зелёный изредка встречается желтый.

Выполняет свои работы мастер в стариной итальянской технике Пасторелли, заключающейся в вытягивании длинных цветных стержней из стекла, называемых дровами или дротиками, с последующей их нарезкой в определенном размере. В последствии дротики наносятся на прозрачную основу сплавляясь с ней и вздуваются в задуманную форму. Этот метод также используется для плавных переходов цвета в бортах Драккаров.

Облик предметов, созданных таким способом, навевает ощущение домашнего тепла, тёплые постельные цвета и мягкая форма изделия только усиливает впечатление домашнего очага.

Andrew Jason Brown известный в узких кругах как «Британец из Дании» студийный художник по стеклу, также один из владельцев мастерской BACKHAUS BROWN. Любимая тема данного мастера — Баттуто.

Батутто — ещё одно старинная итальянская техника в стеклоделии. В какой-то момент она была частично позабыта, но в XX-ом веке вновь воссоздана и обновлена архитектором и художником по стеклу Карло Скарпа. Основная особенность этой техники — нанесение узора на поверхность стекла при помощи холодного шлифования в водной среде. Узор, получаемый таким способом, представляет собой обратно вогнутую призму, в большом количестве создающими узор схожий с чешуей рыб, или лучи восходящего солнца в зависимости в какой последовательности и наклоном был нанесён узор. Также этот способ декорирования стекла оставляет возможность создание и более сложных геометрических композиций.

Используя технику Батутто Эндрю начинает создавать на своих работах Архаичные узоры, в основном имеющие вид «змеевиков» или «узлов» часто встречавшихся в резьбе по дереву найденных на сундуках и кухонной утвари XVIII–XX веков, а также стилизованных рунических надписей.

Стоит отметить, что в отличии от Европы и Азии, стеклоделие в скандинавских странах зачастую следует не за керамикой (в виду ее отсутствия или малого нагличая на ранних этапах развития общества), а за деревом, металлом или, к примеру, рогом, зачастую принимая формы свойственные для этих материалов. Так большая часть стеклянных предметов кухонной утвари приписываемых к X–XI векам имеют раскрытый верх, свойственный деревянной посуде.

В слиянии двух техник рождается образ «Драккара». Набор цвета для стенок ладьи производится при помощи техники Пасторелли, что позволяет делать плавные переходы от полупрозрачных цветов к более насыщенным. В последствии стенки корабля выдуваются в длинную форму и в горячем состоянии раскрываются. Похожим образом создавалось оконное стекло для витражей в раннем средневековье. После остывания, стекло нарезается в нужную форму и наносится гравировка в технике Батутто. Остаётся только деревянная рама.

Но творческое объединение BACKHAUS BROWN занимается только изготовлением стеклодувных деталей для проекта, когда нужно создать деревянный каркас для нового «Драккара», на помощь приходит мастер-краснодеревщик Egeværk, чья мастерская находится на той же пристани.

Мастерская Egeværk специализируется на создании плавных органических форм из дерева. Поэтому мастера так заинтересовало сотрудничество со стеклодувной мастерской, одной из основных идей которой является органический дизайн.

Учитывая, что все изделия созданные мастерской BACKHAUS BROWN уникальны и для каждого из них требуется тщательная подгонка каркаса под размеры, каждая деревянная рама — киль создаётся индивидуально

уже после изготовления стеклянных стенок. В последствии вы конструкция собирается воедино.

Работы проекта Glasskibe обладают плавными обтекаемыми формами, вызывающими ощущение связанные с органикой. Основная идея проекта — с помощью стекла и дерева привнести в массы небольшую часть истории скандинавского народа. На эту мысль подталкивает не только сама форма «Драккара», но и наличие выгравированных на его стенке, реже вырезанных на киле, стилизованных рун и пластичной вязи.

Самое интересное, что техника Пасторелли не даёт стеклу полностью становиться глухим, даже при использовании непрозрачных дротиков стекла. Поэтому основа из темного дерева и светлое полупрозрачное стекло удачно контрастируют между собой, производя неизгладимое впечатление на зрителя.

Список литературы:

1. **Ивановская В.И. Скандинавские орнаменты. М., 2008.**
2. **Грошкова Л.Г. Финская школа стеклоделия 1930–1970 годы: Алвар Аалто, Тапио Виркkала, Тимо Сарпанева. М., 2006.**
3. **Гуцевич А.Я. История и сага. М., 1972.**
4. **https://www.homofaberguide.com**

https://www.backhaus-brown.com

Витраж и современные тенденции в стеклоделии

автор: А.Ю. Иншаков, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: О.Н. Чистякова, доцент, зав. кафедрой

Современные тенденции и технологические возможности не только позволяют, но и требуют улучшения уже имеющихся разновидностей изделий из стекла. Ввиду того, что создание инновационных техник и замыслов не так просто, существует возможность комбинации стилей дизайнерских арт-объектов. Рассматривая стеклоделие Швеции, где существует два основных завода, это Kosta Boda и Orrefors, можно отметить уникальность каждой серии посуды, так как дизайнеры вкладывают философский замысел в свои изделия. Однако отличительной чертой современного стеклоделия

от работ начала прошлого века отличает максимальная упрощенность, условность и беспредметная абстрактность. Чем больше зритель размышляет над замыслом произведения, глядя на него, тем ценнее оно считается. Комбинацией может являться цветовая гамма одного изделия, композиционное решение другого и форма третьего объекта. Порой, из этой схемы может получиться что-то новое. Но используя дизайн сторонних работ следует помнить об авторской уникальности, необходимо привнести что-то свое.

Витражные полотна менялись от столетия к столетию, но с определенных пор технологии и замыслы стали сменять друг друга гораздо быстрее. В современном интерьере актуальны межкомнатные стеклянные полотна с элементами экспрессионизма или футуризма, с условными формами. Композиция может быть не централизованная, а цветовая гамма спокойная приглушенная, может быть как теплая, так и холодная.

Удачно интерпретировать в витраж возможно творчество чешских художников Я.Брыхтовой и С.Либенского, которые моделируют концептуальные моллированные стеклянные блоки. Говоря о пространственном витраже, их работы можно взять за основу как каркасное и пространственное построение модели. В работах чешских авторов просматривается огромный потенциал материала, возможность показать настроение и внутреннее состояние человека. Уникальная геометрия и игра света делают эти «высказывания» одними из самых подходящих для витражных полотен.

В конце XX века в интерьерном стиле распространились такие направления как минимализм, модерн и хай-тек. Они до сих пор остаются актуальны, и чтобы соответствовать стилю в интерьере, объекты из стекла должны гармонировать как колоритом, так и формой (дизайном). В минималистичный интерьер с легкостью впишется витражная межкомнатная перегородка, которая в свою очередь несет на себе функциональные черты, согласно кодексу архитекторов Баухауса. Так как интерьер в стиле модерн может быть и просторным, удачным решением будет расположить потолочный витраж в гостиной с незамысловатым сюжетом. Простые и четкие линии патинированных швов подчеркнут потолочное пространство в совокупности со световой нишей над полотном. Для хайтека характерны четкие грани и простые геометрические формы. В такого рода интерьер подойдут дверные витражные полотна с дизайном подобно Питу Мондриану. Глушеные стекла и четкое деление фрагментов подойдет для загородного дома и квартиры в равной степени. Внутренние двери с витражами лучше всего устанавливать в гостиной или спальне. Тем не менее, можно украсить ими двери, которые ведут на кухню, в прихожую, на балкон или крыльцо. Свет, преломленный через разноцветное стекло, создает загадочные узоры на полу и стенах. Превращает самые обычные номера в фантастические

и удивительные. Витражная панель и витражная картина, а также подвесной витраж станут прекрасным и изысканным декором интерьера, выполненного в восточном стиле. Картина, выполненная в технике витража, станет центром всего интерьера. Но не рекомендуется использовать слишком много витражных деталей в одной комнате. Достаточно двух–трех совмещающих вещей. Межкомнатная витражная перегородка тоже будет отлично смотреться. Эта перегородка может объединить две комнаты. Это хорошо тем, что позволяет слышать и видеть все, что делается за стеной, и, кроме того, оно устанавливает четкую границу между двумя комнатами.

Было время, когда витражи были лишь отличным дополнением к различным местам поклонения, но в наше время витражи выходили из «рамы» окна. Из композиций из витража изготавливаются внутренние перегородки. Впоследствии появились стеклянные разноцветные купола и потолки. И тогда из окон домов вырвались витражи. Яркие разноцветные вывески, реклама из стеклянных букв, изменили городской облик. В современной архитектуре стеклянные конструкции занимают особое место. Сегодня это модно, стильно и по-настоящему красиво. Блеск и блики придают экстерьеру и интерьеру особую тайну, грацию и шарм. А новые технологии делают стекло в интерьере очень функциональным материалом. Сегодня в строительстве витражей называются огромные поверхности остекления зданий. Художественный витраж — это картина из разноцветного стекла, пропускающая свет. Такие картины вставляются в оконные проемы, из них изготавливаются двери, решетки и декоративные панели. Сегодня в архитектуре используются стеклопакеты с витражами. Витражная пластина монтируется в стеклопакете, что является классической технологией с использованием длинных свинцовых элементов между элементами из разноцветного стекла. Нет необходимости, чтобы витраж был очень устоявшейся конфигурации. Большинство современных витражей — это всего лишь несколько вставок из разноцветных панелей. Защищенное однотонное гладкое стекло делает фасад здания полностью самодостаточным. Витражное остекление основано на использовании только системы алюминиевого профиля и специального архитектурного закаленного стекла. Ассортимент алюминиевых профилей намного уже, чем у пластиковых систем, поэтому выбирается система, которая лучше всего подходит для желаемого типа работ. Тип стекла выбирается исходя из архитектурного дизайна здания. Это может быть бронированное, тонированное, звукопоглощающее или самоочищающееся стекло.

Если необходимо изготовить витражное остекление небольшой площади, например, витрину, это можно сделать с использованием художественного стекла. Использование этого метода значительно расширяет воз-

можности дизайнеров. Чтобы создать статусный образ и одновременно привлечь клиентов, зачастую интерьер помещений выполнен в фирменных цветах компании. Существует несколько видов остекления. Это остекление является пауком, стоечным и поперечным и безрамным. Они отличаются друг от друга в основном системой крепления конструктивных элементов и технологией монтажа. Каждый вид остекления имеет свои преимущества, и именно эти преимущества в соответствии с характеристиками конкретного здания и его геометрией делают их использование наиболее эффективным. Кроме того, при выборе вида остекления учитывается планируемый бюджет, а также предпочтения покупателей относительно внешнего вида конструкции. Сейчас витражные конструкции становятся все более популярными. Их спрос постоянно растет. Если раньше таким способом обычно проектировали только фасады банков, торговых и офисных зданий, ресторанов и ночных клубов, то теперь они все чаще используются для строительства коттеджей, а также для остекления больших проемов. Такое дизайнерское решение позволяет сделать фасад здания очень оригинальным и добавить изюминку в интерьер комнаты.

Список литературы

1. **Яглова Н. Т. Витраж // Русское декоративное искусство. Т. 3. — М., 1965.**
2. **Лясковская О. А. Французская готика XII—XIV веков: Архитектура. Скульптура. Витраж. — М., Искусство, 1973. — 144 с.; 173 илл. (Из истории мирового искусства).**
3. **Гусева Е.Н., Гончарова Н.М., Лебедев В.Н., Хвалов С.А. Витражи В.Д. Сверчкова в конференц-зале Академии художеств. Находки и открытия // 240 лет Музею Академии Художеств. Научная конференция 11–12 мая 1999. Краткое содержание докладов. — СПб., 1999. — С. 32–36.**
4. **Волобаева Т. В. Петербургский витраж эпохи модерна: эстетика, производство, памятники // 100 лет петербургскому модерну. — СПб., 2000. — С. 187–204.**
5. **Иванов Е.Ю. Каталог-путеводитель по витражам Санкт-Петербурга. — СПб., 2001.**
6. **Княжицкая Т.В. Витражи Петербурга. — СПб., 2006.**
7. **Рагин В., Хиггинс М. Искусство витража. От истоков к современности. — М., 2006.**
8. **Аль Нуман Л., Глазков А. Витраж в архитектуре. — М., 2006.**
9. **Молоткова Ю.Ю. Витраж в архитектуре московского модерна.// Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 . Под ред. А.В. Захаровой. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2012. — С. 453–459.**
10. **Майзульс Михаил. Как устроены средневековые витражи. Академия «Арзамас». Журнал. 11.10.2017.**

Дихроическое стекло и его особенности

автор: А.А. Лунина, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: В.В.Богданова, к. пед. н.., доцент

Дихроическое стекло. В наше время довольно часто можно услышать это сочетание слов, которое, на первый взгляд, незнающего обывателя может поставить в тупик.

Те, кого по истине может заинтересовать данный материал, в интернете смогут найти большое количество статей и сайтов, где про дихрой рассказывается как о разработке NASA. Что его создали в 1950-х инженеры американского национального управления для защиты от пагубного воздействия прямых солнечных лучей и космического излучения. Но развитие и невероятный резонанс, это материал получил не только в космической индустрии, он нашел свое применение в украшениях, инсталляциях, во взаимодействии со стеклом и многом другом.

Дихроизм — это оптическое явления, которое можно наблюдать в обычной жизни — в переливах кристаллов, имеющих оптическую асимметрию, то есть различную окраску при наблюдении вдоль оптической оси и перпендикулярно к ней. Впервые, об этом свойстве кристаллов, а именно — выбирать и поглощать свет различных длин волн в зависимости от поляризации, описал французский геолог П. Кордье (P.Cordier) в 1809 году. Так данная пленка и получила название в честь своего первооткрывателя — кордиеритир.

Наблюдатель, рассматривая изделия из дихроического стекла, замечает два различных цвета, которые показываются в зависимости от угла зрения на предмет. Поверхность, которая на первый взгляд кажется зеленой при лобовом или фронтальном освещении, будет переливаться в противоположный ему красный цвет уже при боковом освещении. Отсюда и разгадка уже современного термина «дихроический», который в переводе с греческого означает «два цвета» «DI» (два) и «CHROOS» (цвет).

Само по себе понятие «дихроическое стекло» содержит определенную неточность. Ведь стекло, как оно есть — прозрачно, а различные цвета и их переливы, которые мы может наблюдать, создаются ультратонкими слоями металлических окисей. Эти слои — прозрачны и сами по себе не несут никакого цвета, они грают роль некого фильтра, позволяя лучам света с определенной длинной волны, проходить через лист или пластину стекла или же отражаться от нее, тем самым создавая различные цветовые эффекты. Такие переливы происходят, когда световые волны, отраженные от всех слоев, совпадают по фазе и объединяются.

Подобный эффект можно найти в природе практически в бесконечном числе примеров. Если, конечно, знать, где искать. Например — невероятная по своей красоте тропическая бабочка Morpho, что в переводе с греческого означат «красивая». Еще древние индейцы называли ее «кусочек неба, упавшим на землю» и не просто так. Раскрывая крылья, ее будет заметно с расстояния до трех километров, но если она их сложит, станет практически незаметной даже с расстояния вытянутой руки. Крылья у этого уникального создания природы — бесцветны, и цвет появляется не за счет пигмента, а благодаря их оптическому свойству. Ученые выяснили, что краски (отраженный свет) играют только за счет того, что в разных местах красочных пятен имеется наноструктура разной геометрии — крохотные и разные нановолоски. Подобные микроструктуры создают переливающиеся зеленые цвета на перьях павлина и на шее селезней и металлический блеск крыльев жуков.

Но даже имея такую богатую и длинную историю, название техники работы с дихроическим стеклом, до сих пор не сформировалось, хотя этот удивительный материал можно встретить практически каждый день повсеместно.

Стоит сказать, что для получения этих магических переливов используют соединения алюминия, хрома, кремния, циркония, магния, титана, золота, серебра. Каждое напыление и его соединение уникально и неповторимо. Именно этот интригующий факт вдохновил многих дизайнеров, художников, ювелиров и декораторов использовать возможности этого уникального и поразительного материала в своих работах.

Уже много имен стоит напротив дихроика в музеях и галереях мира. Например, как Крис Вуд — художник и дизайнер из Кембриджа, Великобритания. Его скульптуры представляют собой простые композиции, создающие динамичные узоры в ответ на среду, в которой они размещены. Художник использует ряд высоко и низкотехнологичных оптических материалов для того, чтобы обуздать блики и отражения, создаваемые светом. Его, на первый взгляд простые, но простые не по задумке и не по технике выполнения, а по своей форме работы, заставляют тысячи галеристов гоняться за ними. Его фирменный стиль легко узнаваем. Он сумел найти себя в простых геометрических формах, которые оживают на его полотнах благодаря градусу попадания света на мелкие, с точностью выверенные, осколки. Круги и овалы оживают на глазах, а инсталляции в водоемах обретают дополнительное пространство и дополняют окружающую среду.

Наша соотечественница — Алена Репина, возможно, малоизвестна в широких кругах. Но люди, знакомые с ее творчеством и уникальными возможностями материала, с которым она работает, охотятся за ее комплектами украшений. Яркие и одновременно строгие работы в дуэте с дихроическим стеклом, поражают даже самого строгого скептика. Мастер тонко подходит к своей работе и выполняя украшения на заказ, старается раскрыть все возможности дихроя с учетом желания каждого заказчика. Дихроическое стекло в украшения интересно расскрывается на фоне чёрного или чистого цвета. Художник может выбрать фон для использования в зависимости от эффекта. Материалы и особенно работа по напылению дихроиков — очень дорогое удовольствие, поэтому и цена художественных изделий соответствует затратам.

Еще один удивительный художник, чье имя я не могу не назвать — Стивен Кнапп, вдохновляющий художников и дизайнеров всех направлений. Мастер уже более тридцать лет работает в сфере искусства, а более известен как создатель световых картин. Световые картины Стивена Кнаппа никогда не подготавливаются с помощью предварительных эскизов или компьютерных программ, а создаются непосредственно в процессе установки. Художник не сразу нашел себя, пройдя путь фотографа, живописца и скульптора, он спустя время открыл для себя удивительное и притягательное сочетание дихроической пленки и света. Возможно, утрированные цвета дихроика, могут как оттолкнуть, так и приворожить случайного обывателя. Маэстро работает с минимальным количеством инструментов, но это никак не мешает ему филигранно организовывать множество даже самых капризных цветов в единую композицию.

Помимо бижутерии и инсталляций, дихроическое стекло научились применять и в больших масштабах. Яркий тому пример — Современный музей архитектуры в Канзасе. Фасад здания переливается более, чем 45 цветами в зависимости от времени суток. А в ночное время, сам музей будто сверкает, благодаря внутреннему освещению, создавая незабываемый эффект. Дихроическое стекло и пленку так же можно встретить и в интерьерах. В Сиэтле этот оптический эффект особенно полюбился дизайнерами. Во многих торговых центрах, офисных помещениях и магазинах города, этот удивительный материал радует людей своими переливами.

Многие прогрессивные дизайн бюро России предлагают внедрять этот удивительный материал в фасады домов, торговых центров и других зданий городов нашей страны. Но пока, к сожалению, не многие решаются на такой шаг. В 2019 году в Парке Горького напротив всем известного музея современного искусства Garage был установлен Garage SCREEN — летний кинотеатр, куда каждый любитель кино может сходить и насладиться не

только просмотром фильма, но и интересным фасадным решением этого сооружения. Победителем 2019 года стала архитектурная концепция бюро Syndicate: переливающаяся дихроическая пирамида с бархатным занавесом, оснащенная современным кино- и звуковым оборудованием. Временный кинотеатр стал одной из самых популярных точек досуга на карте летней Москвы.

Так началось тесное знакомство и, возможно, любовь горожан к этому и удивительному по своей истории, и по характеристике, и виду материалу. Дихрой поистине поражает своим богатством переливов, завораживает отражением и вдохновляет тысячи художников на новые произведения искусства.

Список литературы:

1. **AGS, Архитектурная студия Андрея Чернихова и Международный архитектурный фонд им. Я. Чернихов., «Этот призрачный прозрачный прекрасный мир», 2018. С. 207–210.**
2. **Интернет источник: https://zen.yandex.ru/media/dombusin_ru/chto-takoe-dihroicheskoe-steklo-5ddbdb691c45154a475fb46d**
3. **Интернет источник: http://www.vinkova-art.ru/publ/vse_stati/dikhroik_chto_ehto_takoe_i_s_chem_ego_edjat/1-1-0-4**

Использование оптических свойств стекла в архитектуре

автор: А.В. Степанчикова, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: О.Н.Чистякова, доцент, зав. кафедрой

Стекло — один из древнейших и один из самых востребованных материалов современности, который благодаря своим различным свойствам имеет широкий спектр применения: от маленьких декоративных предметов до больших технических объектов. Самые масштабные элементы из стекла применяются в архитектуре. С конца XIX века стекло стало одним из самых выразительных средств архитектуры. Если раньше от оконного стекла требовалось только одно — пропускать свет в помещение, то сейчас стекло стало одним из факторов, повлиявших на развитие новой эстетики архи-

тектурного объекта. Стекло — универсальный строительный материал, обладая кажущейся хрупкостью, он чрезвычайно прочен, экологически чист и химически стоек. Но главное достоинство стекла — это то, что оно дает неограниченные возможности полету архитектурной фантазии. Сегодня трудно переоценить роль стекла в архитектурном строительстве. Начав победоносное шествие с обычного заполнения светопроемов в здании, стекло стало незаменимым конструкционным материалом. К его области применения стоит отнести остекление фасадов зданий, создание светопрозрачных конструкций, стеклянных потолков, стен, перегородок, многих элементов декора от лестниц, фонтанов, зенитных фонарей и заканчивая стеклянными козырьками и ограждениями.

Стекло — неотъемлемая часть современной архитектуры, ни одно здание не может обойтись без окна, однако современная архитектура не ограничивается остеклением только оконных проемов, современная архитектура — это сплошное остекление зданий. Стекло позволяет зданиям «парить», создает обзор и единение внешнего и внутреннего пространства, поэтому его так любят архитекторы и дизайнеры. Оптические свойства стекла имеют интересные эстетические особенности, которые и приводят к более широкому применения стекла в архитектуре. Стремительное развитие технологий и активное внедрение уникальных инновационных разработок в производство превратили простое прозрачное стекло в исходный материал для дальнейшей переработки. Прозрачность, способность работать при любых климатических условиях, высокая твердость, химическая стойкость, необычайно широкие декоративные возможности — таков далеко не полный перечень свойств, определивших рост популярности стекла при его использовании в качестве строительного материала. Благодаря применению стекла в качестве стенового материала в современных постройках разрушило зависимость между архитектурными элементами зданий: высотой помещений, пролетов, величиной окон, толщиной стен. С развитием стекольной промышленности и исследовательской работы в области создания новых видов стекла этот материал приобретает исключительную роль среди других материалов.

Современное стекло — это продукт, основанный на достижениях в области физики, химии, материаловедения и чрезвычайно развивающихся технологий. Ассоциативный ряд, соотносящийся с понятием «стекло» — это высокая технология, прогресс, современность. Истинно высокотехнологичное, требующее высочайшего качества, филигранной стыковки поверхностей, стекло является олицетворением претенциозных технологий XXI века, сообщающих не только совершенство рациональной формы, но высокий уровень качества и вкуса.

Стекло является довольно специфическим средством архитектурного освоения пространства. Возможность видоизменения у стекла посредством разнообразия его визуальных качеств безгранична. И каждый раз, благодаря этому качеству, стекло участвует в стилистических инновациях.

Нет сомнения, что в ближайшем будущем мы станем свидетелями новых разновидностей стекла с удивительными сочетаниями свойств. Это удивительный материал, не похожий на остальные. Потенциал стекла огромен. Это материал будущего.

Актуальность выбранной темы обусловлена прежде всего тем, что несмотря на достаточно длительный период развития, оптическое стекло пока ещё не стало объектом целенаправленного искусствоведческого исследования. Специалисты в области современного художественного стекла решают более общие вопросы, связанные с анализом сегодняшнего состояния художественного стеклоделия, обозначением главных тенденций его развития. XXI век можно по праву назвать веком стеклянной архитектуры. Фасадное остекление имеет большие перспективы и активно развивается. Так как остекление фасадов — это новая отрасль в архитектуре, и она активно развивается, на сегодняшний день раскрыт не весь потенциал стекла. Современная архитектура идет вперед и уже не ограничивается лаконичностью форм, современное остекление показывает многогранность оптических свойств стекла. Изучая стекло как художественный материал, современное остекление может открыть новую эстетику зданий и интерьерных пространств. Стекло обладает оптическими свойствами, грамотное использование которых увеличит эстетические качества и поможет превратить фасадное остекление в искусство, способное создавать гармонию между интерьером и экстерьером здания. Таким образом, целью данной работы является определение использования оптических свойств стекла в архитектуре.

Необходимо объединить в одно целое результаты научных исследований в области физической оптики (конечно, в той части, которая интересует нас применительно к художественному стеклоделию) и выводы, сделанные искусствоведением при рассмотрении произведений из оптического стекла в контексте современного декоративно-прикладного искусства.

Список литературы:

1. Казакова Л.В Декоративное стекло в Советской архитектуре. 1960–1980. М.: Изобразительное искусство, 1989.

2. Казакова Л.В. Стекло и свет в интерьере / Л.В. Казакова // Декоративное искусство, 1984, № 2.

3. Качалов Н.Н. Стекло. — Москва: Издательство Академии наук СССР, 1959.

4. Качалов Н. Н., Воано В.Г. Основы производства оптического стекла. 1936.
5. Качалов Н.Н. Художественное стекло. Л., 1951.
6. Клиндт Л., Клейн В. Стекло в строительстве. Свойства, применение, расчеты Перевод с немецкого: Глазунов П.И., Гусева Т.Ф., Липкинд З.А.; редакторы: Трохимовская И.П., Шехтер Ф.Л. Стройиздат. Москва. 1981.
7. Ланцетти А.Г., Нестеренко, М.Л. Изготовление художественного стекла: Учебник для худож. вузов и худож.-пром. училищ. М.: Высш. школа, 1972.
8. Маклакова Т.Г. Архитектура двадцатого века. Москва: АСВ, 2001.
9. Смирнов Б. А. Художественно-декоративные особенности стекла // Художественное стекло и его применение в архитектуре. Л.-М.: Госстройиздат, 1953.
10. Соловьев С. П., Динеева Ю. М., «Стекло в архитектуре», Москва: Стройиздат, 1981г.
11. Спиридонов А. В. История развития стеклянных фасадов с точки зрения их энергоэффективности, Статья, Москва: НИИ строительной физики РААСН, 2014.
12. Стекло в архитектуре. Архитектура в стекле. Сборник докладов научно-практической конференции. СПб., 2014.
13. Шелковников Б.А. Художественное стекло. Л., 1962.

Синестезия и путешествие в пространстве

автор А.Д. Томашевская
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: А.Н. Лаврентьев, д. иск.

Фрактальное искусство — это одно из направлений диджитал-арта, в котором один и тот же мотив повторяется в последовательно уменьшающемся масштабе и воспринимается человеческим глазом как высшее проявление гармонии и красоты, а также оказывает медитативный эффект.

В 2019 году на территории центра ArtPlay прошел фестиваль фрактального искусства. Мероприятие было ознаменовано многочисленными экспериментами с компьютерной графикой. Выставка была расчитана на то, что изображения мифических миров целиком и полностью погрузят зрителя в другую реальность, вызывая активность не только визуальной системы, но и других систем восприятия.

Видя голографические изображения разных существ из буддистской культуры, зритель невольно начинает чувствовать тепло, словно он



попал в жаркий климат Индии или Китая. Множество теплых оттенков красного, желтого, оранжевого усиливают это ощущение. Активируется и психическая активность. Многослойность, реалистичность изображений заставляет верить в их подлинность. Добрые персонажи способны вызвать у зрителя радость и доверие. Отрицательные герои вызывают страх, гнев, растерянность. Еще В. Кандинский в 1911 описал этот эффект в своей книге «О духовном в искусстве». Он полагал, что каждый цвет способен вызвать те или иные чувства, ощущения, на физическом уровне. Например, красный — цвет огня и любви, зеленый — цвет спокойствия.



Подобное явление названо «синестезией», то есть способностью организма при раздражении других органов раздражение одного органа чувств (вследствие иррадиации возбуждения с нервных структур одной сенсорной системы на другую) наряду со специфическими для него ощущениями вызывает и ощущения, соответствующие другому органу чувств.

Возвращаясь к выставке фрактального искусства, следует отметить, что она создает не только эффект синестезии, но и ощущение путешествия в пространстве. Перемещаясь по залам зритель словно попадает в новые миры. Это путешествие сопровождается аудио-рядом, что усиливает впечатление. Использование архитектурных возможностей площадки и различные эксперименты с пространством также влияют на восприятие: человек буквально может чувствовать, как меняется земля под ногами. Совокупность этих экспери-



ментов обеспечивает полное погружение в другой мир, при том что физически зритель по-прежнему находится на экспозиционной площадке.

Художественное пространство этой выставки космологично. Каждый зал посвящен тому или иному миру: подземному, человеческому, небесному. В рамках этих миров также есть деления, и путешествие оказывается увлекательным, интересным. Для выставки характерна интерактивность: зрителю предлагается осязать предметы, становиться участником происходящего.

Для проекции изображений задействованы не только стены, но и другие поверхности: пол, потолок. Так происходит полное погружение в художественный мир, созданный 3d графиками.

Таким образом, зритель испытывает на себе феномен синестезии, активность его визуальной и тактильной системы сопровождается другими видами физической и психической активности, испытывается множество чувств единовременно. Кроме того, благодаря саунд-дизайну и экспериментам с архитектурной средой, зрителю удается совершить путешествие в пространстве, он попадает в многослойный мир со своей иерархией, структурой, он идет от одного этапа к другому, проживает несколько жизней, физически оставаясь в одном и том же физическом пространстве.

Этические проблемы виртуальной реконструкции историко-культурных объектов

автор А.Д. Томашевская, магистратура
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: М.Т. Майстровская, д. иск, профессор кафедры

Первоначально виртуальная реконструкция была воспринята как вспомогательная дисциплина, призванная упрощать и систематизировать работу археологов, реставраторов, кураторов и т.д. Термин «виртуальный» был применен в контексте гуманитарных наук впервые ввел британский исследователь Пол Рейли, предложив использовать современные технологии в области археологии. Позже случилась компьютеризация и в других гуманитарных сферах, в частности, в музеологии и реконструкции. Технологии

существенно упростили и оптимизировали многие процессы, но виртуальная реконструкция долгое время воспринималась как вспомогательная дисциплина.

Одно из определений понятия моделирования применительно к истории дали исследователи А.К. Соколов и В.С. Тяжельникова. По их мнению, моделирование в истории означает — попытку воспроизвести путём описания или формализации аналог процедуры исследования или исторической действительности. Формализация заключается в конструировании системы признаков и показателе, характеризующих основные сущностные черты исторического явления или процесса. Т.е. моделирование рассматривается как вспомогательная дисциплина, как система действий, направленных на схематизацию и визуализацию тех или иных объектов или явлений.

Другие исследователи предлагают возвести виртуальную реконструкцию в ранг полноценной науки. Визуализация, которая является ее основной целью, дает более точное представление о предмете, группе объектов или архитектурной среде. Но, принимая эту информацию за своего рода точку отсчета, исследователь может выстраивать те или иные модели, представляя себе, каким образом развивались те или иные события, как выглядел быт.

Специфика виртуальной реконструкции

Отсутствие необходимости в затрате материалов и использовании древних (часто утраченных) методов и технологий делают виртуальную реконструкцию менее ресурсоемкой, но не менее эффективной. Ее применение позволяет дополнить музейную экспозицию, внести больше точности в процесс изучения тех или иных исторических артефактов.

Уже не первое десятилетие музеи включают в состав своих экспозиций объекты, созданные путем 3d моделирования. Из можно увидеть на мониторах экранов, проекторах, в виде голограмм. Часто это не только усиливает восприятие зрителя, но и позволяет не экспонировать без необходимости особенно хрупкие, редкие и ценные памятники из музейных собраний. Компьютерные версии таких объектов культуры позволяют им меньше и реже подвергаться воздействию, что, безусловно, способствует сохранению их целостности и внешнего вида.

Технические возможности и грани восприятия

Комплексы программ трехмерного моделирования появились еще в конце 1980-х годов. Вскоре, моделирование стало нести прикладную функцию. Первые комплексные пакеты для создания объемных изображений были. был Lightwave 3D, выпущенный в 1990 г. для компьютеров серии Amiga. Программа 3Ds Max компании Autodesk, которую сейчас широко используют в своих исследованиях историки, археологи, историки архитектуры, появилась в 1996 г.

Первые опыты создания 3d моделей всегда характеризовались тесным сотрудничеством историков, антропологов, историков искусств и и технических специалистов, поскольку в такой сложно дисциплине как виртуальная реконструкция одно невозможно без второго.

До конца 1990-х – начала 2000-х это взаимодействие было необходимостью, в противном случае специалистам в области гуманитарных наук приходилось осваивать навыки моделирования, что отнимало много времени и ресурсов. Сегодня все происходит иначе.

Благодаря упрощению программного инструментария и сотрудничеству гуманитариев и IT-специалистов, стало возможным использование программ трёхмерного моделирования в исторических исследованиях.

Однако, при всей своей простоте, мобильности и доступности, технический инструментарий виртуальной реконструкции пока не безграничен. В первую очередь это связано с тем, что воспроизведенное объемное изображение невозможно осязать, т.е. оно может стать наглядным примером, но не моделью, с которой возможно сделать обмер, обратив внимание на все технологические особенности памятника, характеристики и фактуру материала, его текстуру.

Если говорить о реконструкции не отдельного предмета, а целой группе объектов или архитектурной среде, также стоит понимать, что человек, попавший в подобную виртуальную реальность не сможет ощутить материал, масштаб архитектурной композиции, зритель не сможет прочесть ее в контексте природного ландшафта. То есть, восприятие получается неполным, недостаточно информативным.

Виртуальная реконструкция и образовательный процесс

Говоря об этических проблемах виртуальной реконструкции нельзя не учесть такой важный аспект, как появление и образование новых специалистов в данной сфере. Очевидно, что 3d модели в сфере реставрации и реконструкции не заменят работу с материалом. Более того, реальные модели важны и в музейной экспозиции, поскольку они также являются своего рода образцами и учебным материалом для студентов-историков, искусствоведов и т.д.

При усвоении содержания образования, или учебного материала, согласно операционной концепции интеллекта Ж. Пиаже, любая информация воспринимается человеком, проходит четыре этапа: сенсорно-моторный (чувственное восприятие); символьный этап (образное свертывание чувственно-логической информации); логический этап (дискурсивно-логическое осмысление информации); лингвистический этап (аккомодация информации в сознании через слово-образ, проработанный на предыдущих этапах).

Этот естественный путь прохождения информации приводит к накоплению голографических единиц мышления. При обычной лекционной форме проведения занятия, а также в традиционных печатных учебниках физиологически необходимый, сенсорно-моторный этап восприятия информации практически отсутствует, поскольку учебный материал представляется на лексическом уровне с некоторым обращением к символьному этапу (плакаты или иллюстрации). В этом кроется одна из причин трудности восприятия информации. Без необходимого первого этапа восприятие не может быть полноценным. Соблюдение естественного порядка восприятия и обработки информации ведет к экономии времени в учебном процессе. Когда учебный материал, помимо традиционных форм, представляется и с помощью визуальных образов, в процесс восприятия вовлекаются различные каналы (слух, зрение и др.). Это позволяет заложить учебную информацию в долговременную память, ключом извлечения ее служит любой из сигналов, направленный в мозг (например, слово или образ)

Иммерсивный спектакль RESET (Центр современного искусства)

автор М.А. Чуркина, магистратура
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: А.Н. Лаврентьев, д. иск., профессор

Проект RESET исследует, как цвета, звуки и запахи влияют на наше эмоциональное состояние и могут изменять его в лучшую сторону. Посетители могут взаимодействовать со всеми объектами в каждом из пространств на площадке, что дает ему статус иммерсивного. Таким образом, в каждом из пространств есть возможность вынести новый эмпирический опыт и пережить определенные состояния. Основополагающим направлением в проекте является арт-терапия, которая оказывает положительное воздействие на психоэмоциональное состояние человека и буквально является.

Архитектура площадки соответствует чакральной системе: 7 пространств, 7 цветов — от красного до фиолетового. Соответственно, в каждом пространстве сделан акцент на определенную часть тела, на определенное состояние, на определенную энергию. В каждом пространстве есть свой аромат, цвет и музыка.









Примеры решения пространств из проекта RESET https://centermars.ru/projects/resetexhibition/

Рис. 1. Красное пространство

Рис. 2. Желтое пространство

Рис. 3. Зеленое пространство

Рис. 4. Фиолетовое пространство

Красный цвет по теории цветотерапии соотносится с ногами, поэтому в красном пространстве главная задача посетителей состоит в том, чтобы сконцентрироваться на ногах. Специально для этого в зале располагается система лабиринтов и подиумов, чтобы посетителям пришлось обратить внимание на то как и куда они наступают.

Оранжевое пространство — самый тактильный зал проекта. Центральным объектом оранжевого пространства является аромабар. На чёрном столе представлены 6 пронумерованных ароматов, которые были созданы ольфакторным архитектором Анной Сивачевой специально для проекта RESET. Все ароматы сладкие и призваны воскресить воспоминания детских праздников, летних беззаботных каникул, проведённых под палящим солнцем в кругу родных. Взаимодействие с ароматами формирует положительный облик прошлого, мысль о том, что несмотря на множество трудных моментов, в жизни любого человека была масса приятных, счастливых и светлых дней.

Желтое пространство отвечает за аналитику, за способность объективно оценивать реальность и себя в этой реальности. Главным объектом зала является медиа-работа художницы Анастасии Скабёлкиной «To be continued». Каждый человек, попадающий в область интерактивной медиа инсталляции, участвует в построении галереи из цифровых аватаров, непрерывно меняющейся вслед за мельчайшим движением зрителя, таким образом визуализируя непрерывный процесс становления цифрового пространства, главными героями в котором являются сами зрители.

Следующий объект в желтом зале — 4 черных куба посередине зала. Это работа Анастасии Картузовой «Само-reflection». Данная работа посвящена саморефлексии. Взаимодействие с зеркалом играет существенную роль в жизни человека. Признание собственного отражения — индикатор самосознания, признания и согласия с собой. Внутри кубов помимо зеркал есть надписи, которые могло бы адресовать нам отражение, будь у него подобное право. Впервые при взаимодействии с отражением человек становится не субъектом, а объектом обращения. Отражение, осознавая свою позицию подчиненного, огромную дистанцию и испытывая глубокое уважение, теперь может сказать посетителю самые важные, по его мнению, слова. Данная работа призвана навести на мысли об отношении к самому себе, об обсуждаемых с самим собой темах и возможности переосмысления устоявшейся модели общения с самим собой.

Зеленое пространство. Зеленый цвет обладает прекрасными расслабляющими и успокаивающими свойствами. Зеленому отдают предпочтение, когда ищут внутренней размеренности, уединения и сосредоточенности.

В этом зале стоят 6 массажных кресел, чтобы дать возможность посетителям отключиться от «матрицы» обратить внимание на потребности своего тела и наконец-то дать ему расслабиться. В креслах можно почувствовать, что мы состоим из плоти и крови и нуждаемся в отдыхе. В VR очках показывается бесфабульный фильм — абстракция. Целью показа фильма является приостановка мыслительного процесса человека и концентрация на физике тела.

Синего-голубое пространство — эти цвета отвечают за творчество: за реализацию творческого потенциала. Цвета стен способствуют настройке мыслительного процесса, помогая воображению создать совершенно новые образы и развернуть уникальный ассоциативный ряд. Пространство разделено на две части: в синей части посетителям предлагается снять 6-ти секундное видео на память о выставке. Человек должен довериться синему цвету и двигаться под его влиянием. Цель в этом пространстве — увидеть себя со стороны оценить и осознать степень требовательности к себе, объективность самовосприятия.

Голубое пространство направлено на саморефлексию. На столе написан вопрос «Что вы должны себе?», и он, конечно же, прежде всего о внутренних изменениях — в характере, в мировоззрении. Кому-то необходимо чему-то научиться, кому-то — от чего-то, наоборот, избавиться, чтобы не мешать себе раскрываться. На стене представлена работа «Sylph». Генеративное полотно, представленное в виде абстрактного визуального ряда. Бесконечный поток, балансирующий между стихиями воздуха, воды и эфира, обращён к бессознательному и чувственному опыту зрителя.

Фиолетовое пространство сочетает в себе энергии двух абсолютно противоположных цветов — красного и синего. Красный является цветом силы, человеческой воли, агрессии, страсти, а синий наводит на мысли о свободе, чистоте, пустоте и творчестве. Здесь в специальных капсулах человек может побыть наедине с собой, увидеть физическое очертание между миром суеты, забот и своим личным пространством.

Тайат — творчество длиною в жизнь. Художник, скульптор, дизайнер Эрнесто Михаэлис (1893–1959)

автор: О.Г. Розет, магистратура
кафедра «История искусства и гуманитарные дисциплины», магистерская программа «Экспертно-аналитическая и организационно-управленческая деятельность»
руководитель: Е.А. Лаврентьева, к. иск., доцент

Эрнесто Михаэлис, «эксцентричный футурист», выступавший под псевдонимом «THAYAHT», был разносторонней личностью — он известен как скульптор, живописец, дизайнер, ювелир, изобретатель. Среди соотечественников Михаэлис фигурирует как достаточно спорная личность, что обусловлено принятием им идеологии фашизма в течение некоторого времени. Искусство всегда чутко реагировало на определенную смену социальных установок, поэтому мастер не мог оставаться в стороне. Искусство двигается в том же темпе и ритме, что и социум, наука. Факт отмеченных

идеологических воззрений становится объективным результатом исторических событий, но никак не умаляет творческих достижений Михаэлиса. Сама стратегия — «реконструкции Вселенной» [1], введения ритмов жизни современного города в искусство выходит на первый план при изучении его творчества.

Эрнесто Михаэлис родился во Флоренции 21 августа 1893 года в богатой и многодетной семье интеллектуалов. Отец, Генри Чарльз Михаэлис немецкого происхождения, встретил свою будущую жену, англичанку Мэри Флоренс Ибботсон, внучку известного американского неоклассического скульптора Хирама Пауэрса, во Флоренции.

Детство и юность Эрнесто провел на вилле прадеда в Поджио Империале. Семья Михаэлисов стала частью блестящей англо-тосканской общины, которая характеризует флорентийскую культурную среду начала XX в. Многоязычное и заботливое воспитание, определенно, наложило отпечаток на развитие творчества Эрнесто.

Обучение началось во Флоренции, где он получил начальное классическое образование. Затем он прервал учебу в средней школе, чтобы продолжить ее в Техническом институте. Его стремления к исследованиям были направлены в научно-техническое русло. Тем не менее, именно в Техническом институте Михаэлиса всячески поощряли к занятию искусством. Он увлекается поэзией, восточной культурой, театром и т.д., открывая для себя все новые горизонты.

Свои навыки в изобразительном искусстве Эрнесто совершенствует в школах итальянского художника Филиппо Марфори Савини (1877–1952, Florence) и американского художника Юлиуса Рольшовена (1858–1930, Detroit), расположенной в Кастелло-дель-Диаволо.

Значительное влияние на развитие творческой личности Михаэлиса оказали балеты Дягилева. Это страстное увлечение было подготовлены самыми первыми интересами в его профессиональном становлении — театральным миром и миром балета. Участие во многих представлениях в любительском качестве костюмеров и постановщиков «живых картин» на вилле Монтуги у семейства Браджотти еще до первой мировой войны формировали художественный мир Эрнесто.

Это подтверждают и его многочисленные визиты к семье Браджотти за несколько лет до начала первой мировой войны. Браджотти были известны в городе своими музыкальными и театральными представлениями, которые организовывались каждый субботний вечер на вилле Монтуги, и в которых братья Михаэлис всегда активно участвовали как костюмеры и постановщики знаменитых живых картин, хоть и в качестве любителей. Связь между Тайатом и Дягилевым, судя по сведениям, содержащимся в его



Рис. 1. Тайат демонстрирует туту

письмах [2], является очевидной. Следует отметить, что Русский Балет, с момента его появления в 1909 году, в течение 20 лет стал опорной точкой для всей европейской культуры. Поэтому увлечение им Михаэлиса достаточно точно объясняется критиками — проведение параллелей между Русским балетом и ранним периодом Ар Деко, стилистическое смешение музыки, театра, театральных декораций, изобразительного искусства, движения авангарда, моды, меблировки и т.д.

Театр, дягилевские балеты стали для него источником вдохновения (например, позы на фото туты), а члены труппы, предположительно, могли способствовать продвижению Михаэлиса в сферу модной индустрии, его поездке в Париж. Неугасающий интерес к театру как к постоянному источнику вдохновения прослеживается в манере Тайата демонстрировать собственные модели. Например, даже туту, самый знаменитый свой проект комбинезона, он демонстрирует в нарочито театральной позе (рис. 1).

В этом же контексте следует упомянуть и о контактах Михаэлиса с известным русским художником Львом Бакстом, создававшим декорации для постановок Русского балета Дягилева. Характер их общения подробно описан в статье Е. Беспаловой [3]. Михаэлис специально приехал из Флоренции в Рим для знакомства со знаменитым художником в апреле 1917 года. Он писал Баксту: «…приехал в Рим специально, чтобы увидеть „Русский балет“ и услышать Вашу критику моих работ» [4]. Кроме того, он указывает главный принцип своей работы — цвет ради цвета: «Цвет призван доставить радость глазу» [5].



Рис. 2. Тайат. Эскиз театрального костюма

Эскизы театральных костюмов Тайата отражают его увлеченность «Русскими сезонами» и работами Льва Бакста. Позы моделей на эскизах напоминают балетные па. Сами костюмы выполнены в характерной авторской манере, отличающейся четкостью изображения и контрастной цветовой гаммой. Художник использует простой крой и геометрический декор, игру вертикальных и горизонтальных линий (рис. 2).

Для развития творческой концепции Михаэлиса интерес представляет его внимание к теориям восприятия цвета Василия Кандинского и Йоханнеса Иттена. Тайат утверждал, что в музыкальных композициях существует возможность бесконечных вариаций одной и той же музыкальной темы, и то же самое можно сказать и о цветовой композиции. В дальнейших разработках модной одежды и орнаментов для нее Эрнесто будет на практике работать с законами гармоничных сочетаний цвета.

Из источников архива RAM & THAYATH следует, что уже в 1915 году молодой художник выставлял свои первые работы под псевдонимом Cheak, хотя другой архив ASSOCIAZIONE THAYAHT-RAM утверждает, что первое появление Эрнесто Михаэлиса в художественном мире датируется 1918. В эти годы он решил полностью посвятить себя искусству.

В 1919 году он едет в Париж, чтобы пройти курс обучения в Академии Рансон (Académie Ranson, основана Полем Рансоном в 1908 г.) [6] и начать свою деятельность в качестве дизайнера. В дополнение к проектам декора для тканей и керамики, он занимается разработкой моделей одежды.

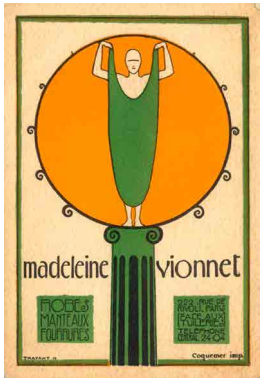


Рис. 3. Тайат. Эмблема для дома моды Madeleine Vionnet

Михаэлис начинает свое сотрудничество со знаменитым домом моды Мадлен Вионнет (Madeleine Vionnet), расположенным на ул. Риволи. Для модного дома он создает фирменную эмблему (используется до сих пор) и разрабатывает модели одежды (рис. 3).

Первые работы в сфере создания моделей одежды датируются 1919 г. В 1920 году Михаэлис работает над одним из самых известных своих произведений (универсальный комбинезон тута), которое затем получит развитие в различных версиях (мужская модель и женская модель, битута). Михаэлис назвал туту «самой инновационной, футуристической одеждой, когда-либо созданной в истории итальянской моды». С помощью своего брата художника RAM он запускает новый дизайн в июне 1920 г., а чертёж-выкройка публикуется газетой «La Nazione», чтобы тута стала доступной для всех. Задуманная как практичный предмет одежды для повседневной жизни, она был принята высоким флорентийским обществом как

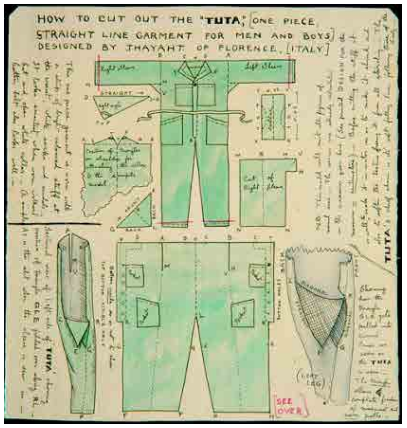


Рис. 4. Тайат. Чертёж-выкройка комбинезона, «туты» (tuta)

причуда. Для туты были разработаны точные технические параметры, а силуэт туты напоминал букву «Т», остроумная ассоциация с первой буквой псевдонима дизайнера. Нацеленность на реализацию проекта в международном масштабе стала главной целью для Эрнесто Михаэлиса (рис.4). Дизайнер оказался среди тех, кто мог предложить новое понятие красоты, не только эстетической, но и функциональной, в поисках золотой середины между качеством и производством.

Вскоре Михаэлис взял себе псевдоним THAYAHT (визуально симметричное слово — «палиндром», читаемое справа налево, слева направо и в зеркале) [7]. Изначально (предположительно до 1920 г.) зеркальная анаграмма выглядела как TAYAT, а уже потом, в процессе работы над логотипом модного дома Мадлен Вионне, она изменилась в THAYAHT. Это изменение фиксируется по подписям на его работах [8]. «Михаэлис решил взять зеркальную анаграмму THAYATH как универсальный псевдоним, может быть, потому что так его можно было принять за «мистического европейца или русского беженца»» — пишет Мауро Пратези в своей статье «Тайат придумывает комбинезон и рождается брэнд MADE IN ITALY» для каталога «Un artista alle origini del Made in Italy».

В 1922 г. Михаэлис еще раз подтверждает свое сотрудничество с домом моды Мадлен Вионнет, которому приписывают значительное влияние на тенденции парижской моды. Художнику был предложен контракт дизайнера, что позволяло получить разрешение на исключительное использование его творений. Эрнесто быстро становится ответственным за графическое представление новых моделей, многие из которых опубликованы в журнале «Gazzette du Bon Ton». Thayaht также разрабатывает множество эскизов рисунков для печати на ткани, которые Vionnet использует для своих платьев. Это сотрудничество продлится до 12 декабря 1924 г. [9]

Вионне создавала модели в процессе драпировки ткани на манекенах. Тайат добавил в ее концепцию динамики и цвета простую и четкую геометрию кроя. Декоративность предлагаемых моделей достигается за счет использования ярких, авторских принтов. Формирование силуэта создаётся с помощью драпировок, которые подчеркивают вертикальную вы-

тянутость, либо создают горизонтальную разбивку на отдельные части в нужных пропорциональных соотношениях. Можно увидеть сходство с античным хитоном (к формам античности обращалась и Вионне как к вечному и идеальному, что было характерно для эпохи). Тайат добавляет энергию за счёт выразительность контрастных цветов.

Рассмотрим детальнее один из эскизов (рис. 5). На нем представлена модель платья прямого силуэта, без рукавов, подол платья лежит на полу. Вертикальные складки вытягивают силуэт. Цвет платья — черный. Акцентом выступает треугольный вырез на спине. Его четкая геометрия контрастирует с мягкостью складок. Контрастным элементом выступает пояс, выполненный из широкого полотна. Он завязан на спине и ниспадает практически до пола. Направление ткани подчеркнуто полосами на полотне пояса. Пояс создает уверенную горизонталь по линии бедер, в то же время его ниспадающие концы продолжают работать на вытягивание силуэта. Цветовое решение основано на контрасте. В целом, можно сказать, что в модели отражен изменчивый дух эпохи — стремление к конструктивной четкости и, при этом, налет утонченного романтизма.



Рис. 5. Тайат. Эскиз для модного дома Мадлен Вионне

Помимо проработки силуэта, для некоторых моделей платьев художник разработал принты и декоративные мотивы для тканей. Тайат опережал свое время, помимо жёсткой геометрии он использовал плавные перетекающие линии, энергию движения, «акварельную» цветовую гамму, не лишенную контрастов. Он совмещает тенденции Ар-Деко, кубизма, футуризма, особенности проектного эскиза.

Для исследования творчества Тайата, важны декоративные мотивы один из которых представлен на рис. 6, как сплошное текучее полотно ткани. Витиеватые линии с одной стороны достаточно спокойны по



Рис. 6. Тайат. «Декоративные мотивы». Тайат



Рис. 7 «La sentinella». Тайат

своему рисунку, с другой — создают ощущение непрерывного движения. Основные элементы напоминают собой плетущиеся, вьющиеся растения. Они контрастны по отношению друг к другу, что обеспечивает четкую геометричность в композиции. Динамику в композицию добавляют круги разного размера. Расположенные в определенном порядке они также уравновешивают всю композицию. Колористическая палитра основана на оттенках синего и зеленого. Светлый контурный рисунок, созданный за счет промежутков между элементами, напоминает классическую витражную технику (по характеру орнамента) и батик (по легкости исполнения, размытости оттенков).

Первые эксперименты в области скульптуры также датируются началом 1920-х гг. Изначально он работал с предметами небольших размеров с золотыми или серебряными поверхностями, такими как «La sentinella», «Bautta» и «Il violinist», впервые выставленными на Первой международной выставке декоративного искусства в Монце в 1923 г. Эрнесто Михаэлис создавал утончённые скульптурные образы: лаконичные, виртуозные по степени стилизации и метафоричности.

Во Флоренции Эрнесто регулярно посещал авангардную культурную среду, которая формировалась вокруг книжного магазина Ferrante Gonnelli и, начиная с начала 1920-х гг., активизировала свое участие в национальных выставках, включая Выставку иллюстраторов и декораторов книг (Florence, 1922), II художественную ярмарку во Флоренции (1924). В 1924 г. Микаэлис выступил как один из основателей первой Гильдии изящных искусств во Флоренции и вместе со своим братом Рамом выиграл конкурс на разработку сценографии для представления во французских колониях (Тунис, Алжир) Аиды; в 1925 г. он был одним из участников I выставки Гильдии изящных искусств, а в 1926 г. — Тосканской выставки XX века.

На протяжении десяти лет художник принимал участие в различных выставках и экспозициях: III выставке Тосканского регионального профсоюза художников-графиков (1927), региональных выставках тосканского искусства (1928, 1929, 1930, 1931), 1936, 1941), выставке тридцати трех художников-футуристов (Милан, Галерея Пезаро, 1929), Международной выставке в Барселоне (1929). В 1927 году на III Международной выставке современного декоративно-промышленного искусства в Монце он представил ретроспективу своих работ.

Эрнесто примкнул к футуристическому движению, которого придерживался после знакомства с харизматичным Филиппо Томмазо Маринетти. «1929, 27 и 28 апреля. Поездка в Лукку, чтобы познакомиться с Ф.Т. Маринетти. Может быть, я присоединюсь к Движению. Я более футуристичен, чем они!» — пишет художник [9]. Маринетти.

Одной из наиболее известных скульптур является портрет Томмазо Маринетти. В работе четко прослеживается эстетика футуризма и кубизма. Она проявилась в схематичности изображения, обобщенности частей лица, максимально выявленной конструкции. Образ достаточно динамичен, за счет чего воспринимается как человек искренне верящий в свой манифест, который он как будто провозглашает (рис. 8).

В 1930 г. Михаэлис принял участие в XVII Венецианском биеннале, где представляет скульптуру и ювелирные работы (медаль с изображением дуче получит признание). Некоторые предметы были изготовлены из металлического сплава собственного изобретения, которое он называет таяттитом.

Художник также участвует в IV международном триенале современного декоративно-прикладного искусства (Монц) и в I национальном конкурсе фотографии, организованном Федерацией ремесленников (Рим), также раскрывая в этом направлении искусства несомненные технические качества. В следующем году Эрнесто увлекается «аэроживописью» и принимает участие в I выставке аэроживописи (Рим, Galleria La Camerata degli Artisti) и выставке Futurist. Кроме того, он создает гобеленовые архитектурные игрушки (Триест, Художественный кружок); в 1931 г. принимает участие в Экспериментальной выставке футуристической фотографии (Турин), Первом квадринале национального искусства (Рим), Toskanische kunstlergruppe l'Arco (Берлин), Футуристической выставке аэрографии и сценографии (Милан, Galleria Pesaro), I Международной выставке современного христианского духовного искусства (Падуя). В 1931 г. Михаэлис вместе с футуристом Антонио Мараско организовал вы-



Рис.8. Тайат. Портрет Филиппо Томмазо Маринетти

ставку футуристической скульптуры и живописи во Флоренции, где он также выставил несколько своих работ. С 1931 по 1932 гг. он участвовал в первых двух изданиях Национальной ярмарки ремесел во Флоренции.

Его эклектичная индивидуальность максимально раскрылась в многочисленных проектах, которым художник посвятил себя в последние годы. Михаэлис никогда не утрачивал интереса к миру моды — регулярно публикует статьи в различных специализированных журналах, таких как «Индустрия моды», совместно с RAMом создает «Манифест о преобразовании мужской одежды».

Интерес представляет концепция спортивных состязаний с парусом-фургоном, уникальным ветроэнергетическим транспортным средством, разработанным, изготовленным и запатентованным совместно с друзьями на пляже Фьюметто. Михаэлис пишет: «1930, 12 июля. Первое испытание «CarroVela». Это движется! 13 июля — Первая гонка CarroVela! Полный успех…».

В 1932 г. художник представил скульптуру Tuffo (рис. 9) на XVIII Венецианском биеннале. Четыре года спустя, в 1936 году, эта работа была снова представлена на I Национальной выставке спортивного искусства (Рим, Palazzo delle Esposizioni) и отобрана для того, чтобы представлять Италию на международной выставке спортивного искусства, организованной по случаю Берлинской олимпиады. В том же году была представлена монография «Thayaht — скульптор — живописец — ювелир», написанная Филиппо Томмазо Маринетти и Антонио Мараини, с которыми художник имел близкие дружеские отношения.



Рис. 9. Тайат. Tuffo

В последние годы Михаэлис часто возвращается к темам, затронутым в его творчестве ранее. В дополнение к вышеупомянутым Tuffo и Dux, которые он представляет на выставке Ausstellung Italienischer Kunst von 1800 bis Zur Gegenwart (Берлин, Академия дер Кунсте), по случаю VII Национальной выставки ремесленного рынка (1937, Флоренция) он создает Фотосцену, подсвечник с двойным пламенем и представляет Игровую площадку. Картина «Великий кормчий» («Il Grande Nocchiere», 1939) экспонируется на III квадринале национального искусства (1939, Рим) (рис. 10). В образе идеального рулевого Италии изображен Муссолини. В работе использован футуристический эстетический код — торжество техники и механизации человеческого тела (идеал человека будущего). Кормчий уверенно смотрит вдаль — в будущее, его тело натянуто как струна и устойчиво как древний менгир, а неразрывную связь с народом демонстрирует железная цепь. Движение подчеркнуто стройным рядом самолетов, которые также довольно часто присутствуют в работах футуристов как олицетворение чудес технического прогресса.



Рис. 10. Тайат. «Il Grande Nocchiere»

В 1942 г. из-за проблем со здоровьем он отменил свое участие в Венецианской биеннале, а позднее, из-за обострения политической и военной ситуации Микаэлис, сокращает свою выставочную деятельность. Все свое внимание он направляет на научные исследования в области астрономии. Об этом свидетельствуют произведения, созданные в этот период (Миграции полюса. Магнитная станция Земли), а также многочисленные заметки, сделанные в дневниках. В них он собирает все новости, связанные с небесными явлениями. В последние годы Михаэлис установил отношения с директором Астрономической обсерватории Арсетри Джорджио Абетти. Для его издания «Наука сегодня» Эрнесто создаст несколько иллюстраций.

В последние годы своей жизни он активно занимается исследованиями в области астрономии и уфологии, что в 1954 г. привело его к созданию Независимого центра сбора космических наблюдений (CIRNOS) для наблюдения за летающими тарелками: архивные фотографии показывают его на крыше Белого дома вместе со своим другом Этторе Тото, который будет жить с ним и помогать ему до самой смерти, рядом с большим телескопом, с помощью которого он продолжил свои наблюдения.

Умер художник в Марина-ди-Пьетрасанта 29 апреля 1959 г. оставив после себя работы, которые стали отражением его жизненных принципов и своеобразной иллюстрированной хроникой своего времени.

Автор статьи с с большим уважением прикоснулся к реальной творческой судьбе художника во время посещения архивов, упомянутых в статье, и визитов к родственникам Тайата, которые в дружелюбной обстановке всё больше приоткрывали грани личности Эрнесто Михаэлиса. Более



Рис. 11. Тайат. Кристина, сестра Энесто Михаэлиса в платье. Фото публикуется впервые из архива ASSOCIAZIONE THAYAHT-RAM

тщательное изучение архивов, писем, произведений художников, которые через себя пропускали время, даёт возможность изучать прошлое для того чтобы яснее видеть будущее и приблизится к пониманию сущности Человека.

Слияние семейной, личной и профессиональной переписки является отличительным элементом, характеризующим это наследие. В нем, прежде всего, проявляется глубокая связь, которая объединяет Тайата с членами семьи мультикультурного происхождения: с его матерью Мэри Флоренс, внуком скульптора Хирама Пауэрса, с его отцом Карлом Генрихом, банковским менеджером немецкого происхождения, натурализованным швейцарцем; братьями, Руджеро и Марко, сестрой Кристине, для которой он с удовольствием создавал модели (рис. 11), тете Алисе Милдред, о которой он заботился с любовью и преданностью до самой смерти.

Из письма Бетты Сиббер автору статьи о платье, созданном для сестры Кристины: «Я бы сказала, что это было, наверное, синее, весеннее платье в сочетании с белыми перчатками. Тайат играл полосами, пришитыми в разных положениях, и он не разрезал ткань на талии, оставляя платье свободным, а пояс представляет собой металлическую змею, которая просто удерживает его на месте».

Личность Эрнесто Михаэлиса по-своему уникальна. Необычайно разносторонний человеком и творец, в своей работе он охватывал разные сферы искусства и науки. В нем удивительным образом переплетались тяга к высшей эстетике, причем эстетики нового времени, нового человека и четкий технический подход к разработке предметов. Тайат, по воспоминаниям родственников, был утончённым денди, что было созвучны его другим интересам, таким как, эзотерические, теософические культуры, спиритуализм.

В отечественной литературе в большей степени акцент делается на туте как наиболее значимой его работе, а сам Микаэлис рассматривается как типичный представитель итальянского футуризма. Такой подход не совсем корректен, поскольку несмотря на то, что его творчество находится в русле футуризма, оно выделяется своей разноплановостью и авторским виденьем.

Примечания:

1. **Донских Е. Модернизм. Итальянский футуризм и революционная графика русского конструктивизма // Научно-популярный журнал «ИКСТАТИ». — https://spb.hse.ru/ixtati/news/351754108.html; Вяземцева А. «На вершине мира…» // Архи.ру. — 20.02.2009. — https://archi.ru/world/14868/na-vershine-mira**
2. **Информация приведена по Mauro Protesi. 1920. Thayaht inventa la tuta e nasce il made in Italy THAYAHT. Un artista alle origini del Made in Italy. Museo delTessuto. — P. 12–21.**
3. **Беспалова Е. Бакст и Тайат. Русский художник и мода итальянского футуризма // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 2 (44). — https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/44_tm_2_2017/article/12548/**
4. **Цит. по: Беспалова Е. Бакст и Тайат. Русский художник и мода итальянского футуризма.**
5. **Цит. по: Беспалова Е. Бакст и Тайат. Русский художник и мода итальянского футуризма.**
6. **Académie Ranson // One Arty Minute. — https://oneartyminute.com/lexique-artistique/academie-ranson**
7. **Ernesto Michahelles «THAYAHT». Una propuesta de moda democrática, de manos de un futurista // Vestuario Escenico. — https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/02/02/ernesto-michahelles-thayaht-una-propuesta-de-moda-democratica-de-manos-de-un-futurista/**
8. **Mauro Protesi. 1920. Thayaht inventa la tuta e nasce il made in Italy THAYAHT. Un artista alle origini del Made in Italy. Museo delTessuto. — P. 12–21.**
9. **Агнесе Сферрацца. Биография. — http://www.associazionethayaht-ram.com/thayaht/**

Список литературы:

1. **Беспалова Е. «Бакст и Тайат. Русский художник и мода итальянского футуризма» // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 2 (44). — https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/44_tm_2_2017/article/12548/ (дата обращения: 18.10. 2020).**
2. **Выставка работ Тайата, 2013. —https://www.youtube.com/watch?v=LOVzCnSTNSM (дата обращения: 18.10. 2020).**
3. **Вяземцева А. «На вершине мира…» // Архи.ру. – 20.02.2009. — https://archi.ru/world/14868/na-vershine-mira (дата обращения: 18.10. 2020).**
4. **Тайат. Выставка «ТКАНЬ ПРОЦВЕТАНИЯ». 12 сентября 2018 – 27 января 2019. Путеводитель. Музей современного искусства «Гараж», 2018. — С. 23–24.**
5. **Biography THAYAHT & RAM / Алессандра Скаппини в сотрудничестве с архивом THAYAHT & RAM. — http://www.thayaht-ram.com/wp/thayaht/bio-thayaht/ (дата обращения: 12.10. 2020)**

6. Daniela Fonti. Thayaht. — Skira, 2005.
7. Ernesto Michahelles «THAYAHT». Una propuesta de moda democrática, de manos de un futurista // Vestuario Escenico. — https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/02/02/ernesto-michahelles-thayaht-una-propuesta-de-moda-democratica-de-manos-de-un-futurista/ (дата обращения: 01.10. 2020).
8. Mauro Protesi. 1920. Thayaht inventa la tuta e nasce il made in Italy // THAYAHT. Un artista alle origini del Made in Italy. — Museo delTessuto. — P. 12–21.

Описание и анализ произведения скульптуры «Портрет герцогини Доротеи Прусской»

автор А.В. Янчева, магистратура, 1 курс
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент

Корнелис Флорис или Корнелис (II) Флорис де Вриндт (1514–1575 гг.) — крупнейший нидерландский архитектор северного позднего Возрождения, главным сооружением которого была знаменитая Антверпенская ратуша. Однако Флорис был также известен, как рисовальщик-орнаменталист, график скульптор, мастер алтарей и надгробий. Одним из фрагментов выполненных им надгробий является скульптурный портрет герцогини Доротеи Прусской.

Перед нами тип монументальной круглой скульптуры, а именно, погрудный бюст, бывший когда-то частью надгробного памятника в Кенигсбергском кафедральном соборе. Несмотря на то, что данный бюст был предназначен для мемориального памятника и располагался в нише скульптурной композиции, он предполагает возможность обхода и рассмотрения с разных сторон, в том числе и сзади.

Говоря о размере бюста, стоит отметить, что восприятие его «масштабности» меняется, если взглянуть на снимок надгробия с открытки 1920 года. Б.Р.Виппер писал о том, что «фотография часто даёт совершенно неправильное представление о скульптуре», и отмечал необходимость фронтальной съемки. В данном случае выбранный ракурс кадра слегка смещен, но это совсем не мешает нам оценить положение бюста в скульптурной группе.

Сразу заметен контраст образа в надгробии и экспозиции музея — едва ли заметный, практически обезличенный бюст и чувственный, детально проработанный скульптурный портрет.

Скульптура выполнена в алебастре — минерале, который может быть как разновидностью гипса, так и типом кальцита. Алебастр получил свое распространение в Западной Европе, начиная с 14 века. В Англии и Нидерландах его часто использовали для скульптурного оформления гробниц. Свойственная этому камню полупрозрачность здесь проявляется только в отделке кистей рук.

Это связано с тем, что бюст был поврежден, и кисти были выполнены намного позднее — в XIX веке. Возможно, это также объясняется изначальным стремлением автора уменьшить прозрачность алебастра для имитации мрамора. В фактуре, исполненной Флорисом, прослеживается чередование гладких и отполированных поверхностей с шероховатыми, почти не обработанными. В полировке кистей, напротив, заметна особенная гладкость — световые блики добавляют акцент на руки, сложенные в молитве, что усиливает смысловую нагрузку.

Корнелис Флорис создает бюст Доротеи Прусской в 1549 году. Интересно, что годом ранее он возвращается из Рима, где проводит около пятнадцати лет. Конечно, столь длительное пребывание в Италии, знакомство с работами мастеров итальянского Возрождения не могло не сказаться на творчестве Флориса. В частности, рассматриваемый бюст является разновидностью ренессансного типа скульптурного портрета. В качестве примера стоит рассмотреть «Портрет женщины с букетом цветов» 1475 года, выполненный скульптором эпохи кватроченто Андреа дель Верроккьо. Здесь погрудный бюст заменяется полуфигурой, но главным новаторством Верроккьо является включение в композицию рук. Это придает скульптуре большую реалистичность, открытость и завершенность.

Если взглянуть на бюст, выполненный Флорисом, то его можно считать более замкнутым. Силуэт фигуры строго очерчен и тектоничен, фактура текстиля здесь подчинена контурам тела, драпировка одежды линейна, складки будто потоками воды льются вдоль фигуры. Бюст кажется скорее неподвижным, плечи строго симметричными, а голова — застывшей. Движение фигуры практически отсутствует, автор лишь намечает его в изображении «бороздок» и углублениях головного убора, а также в ритме складок воротника.

Можно сказать, что данный бюст больше тяготеет к закону фронтальности, но возможно, такое исполнение было связано с задумкой автора и мемориальным предназначением памятника. Неподвижность фигуры символизирует покой и безмятежность, струящиеся линии одежды будто бы

уходят в бесконечность вместе с героиней портрета, а белоснежность и полупрозрачность алебастра отражает хрупкость самой жизни.

Жанр скульптуры, на мой взгляд, здесь выражен особенно ярко. Портретность бюста, передача индивидуальных черт и особая детализация – все это придает образу некую парадоксальность — «живость» лица сочетается с замкнутостью самой формы.

Складки закрытых век создают ощущение присутствия, Доротея будто бы только сомкнула глаза и губы, читая про себя молитву. Кисти совсем не похожи на изящные и элегантные руки у Вероккьо, а скорее напоминают «Руки молящегося» Дюрера. В них больше чувственного и идиллического.

Важным в передаче портретных черт является роль светового проектирования в пространстве музея. В данном случае направленный свет подчеркивает пластичность форм и моделировку лица. Сомкнутые веки Доротеи отчетливо выделяются на фоне затемненных скул. Кроме того, прямой свет сразу же фокусирует внимание зрителя, создается иллюзия «сияния», бюст Доротеи будто озаряет светом зал экспозиции.

Доротея Прусская была датской принцессой, женой первого прусского герцога Альбрехта. Герцогиня поощряла благотворительность, поддерживала основанный супругом Кёнигсбергский университет и деятельность протестантской церкви. Корнелис Флорис не стремится изобразить герцогиню надменной, исполненной королевского пафоса. Скорее наоборот, автор показывает датскую принцессу в «человеческом» облике, подчеркивая ее добродетель и простоту, часто не свойственную представителям царского двора. О знатном происхождении Доротеи напоминает лишь богато декорированный воротник и гордо поднятая голова.

После разрушения Кёнигсбергского собора в ходе Второй мировой войны, с 1944 года скульптура считалась утраченной. Упакованный в деревянный ящик бюст был случайно найден в советское время во время поисков Янтарной комнаты. Это единственная уцелевшая скульптура из Кёнигсбергского собора. В настоящее время бюст хранится в ГМИИ имени А.С. Пушкина.

бакалавриат (МГХПА им. С.Г.Строганова)

Описание и анализ картины К.А.Коровина «Мальвы в Саратовской губернии»

автор Е.Н. Бабьева, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент

Работы Константина Коровина созданы чуть позже, чем картины первых и «основных» импрессионистов конца XIX века. Но если называть импрессионизмом не локальное направление в европейской живописи, а концепцию, которую подхватили многие другие художники и понесли дальше, то Коровин как никто другой из русских живописцев является импрессионистом. В его картинах есть и характерная для импрессионистов легкость, пастозность, пленэрная небрежность и мимолетность момента, словно схваченная быстрым движением кисти.

Пейзаж «Мальвы в Саратовской губернии», который хранится в историко-художественном музее-заповеднике имени В.Д. Поленова, выбран мною не случайно. Как однажды написал сам Константин Коровин, «Пейзаж не писать без цели, если он, только красив, — в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам». И еще: «Нужны картины, которые близки сердцу, на которые отзывается душа». Так вот, именно эта картина как-то особенно сейчас близка и понятна не только моему сердцу, но и моим глазам.

Мы видим простой и незамысловатый пейзаж… высокие заросли некошеной травы, цветы и простая изба на заднем плане. Горизонт скрывает густая чаща леса, а летнее облачное небо цвета чайной розы, охватывает всё пространство, словно пронизывая траву и отражаясь в лепестках цветов. Картина написана непринужденно, свободно и легко, «нерукотворно», как любила говорить Н.В. Поленова, которой Коровин подарил этот пейзаж. Не смотря на кажущуюся декоративность сюжета, Коровин передает этот пейзаж настолько осязаемо, что невозможно не почувствовать атмосферу того летнего дня и не попасть под обаяние картины.

Теплые оттенки зеленого, коричневого и желто-белого в своей пестроте удивительно точно передают мягкий воздух облачного дня.

Рассеянный свет будто бы притушил яркие расцветки мальв и интенсивную зелень травы. Всё словно окутано туманной дымкой цвета чайной розы… и словно спит… но в то же время дышит! Здесь нет открытого движения, но чувствуется легкий созерцательный трепет трав и цветов…

Горизонтальный формат, придающий картине повествовательный характер, на первый взгляд молчит… но, если прислушаться и открыть душу этому тихому созерцанию, можно услышать долгий рассказ. Который, словно старинная песня, уносит куда-то в даль, в сонное марево прошлого. Здесь и про русскую деревню, пока ещё живую и веселую, но вскоре сияющую черной пустотой заброшенных окон… и про жизнь, такую простую и прекрасную в своем традиционном наряде, и про мир, спокойствие которого так зыбко и туманно…

В «Мальвах в Саратовской губернии» есть своё особое настроение, которое, однако, близко многим художникам конца XIX века. Здесь и тоска о потерянном родном и романтизация старины. Здесь нет напускной яркости и залихватской праздничности, но нет и опустошающего душу уныния. Этому пейзажу более ста лет, а он жив и так же прекрасен, как и раньше, в современной жизни деревни.

И можно ощутить внутреннюю гармонию и умиротворение, глядя в эту картину, как в зеркальную гладь вечерней реки, неспешно несущей свои воды между заливных лугов, молочных туманов и зарослей цветов…

Описание и анализ картины Н.Н. Ге «Что есть истина?»

автор М.А. Бронов, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент

Жизненный путь Н.Н.Ге был наполнен долгими творческими исканиями. В одном из своих последних поисков, художник обратился к священному писанию и посвятил множество работ страстям Христовым. Именно к данному художественному циклу и относится картина «Что есть истина? Христос и Пилат», написанная осенью 1889 года. Она была куплена П.М.Третьяко-

вым для своей галереи в 1890 году, где и хранится по сей день под инвентарным номером 2639. Данное полотно не снискало одобрения среди современников и художественных критиков ни на родине, ни за рубежом.

Картину критиковали за излишнее упрощение и не одухотворенность в образе Христа. Одобрительно о работе живописца отзывался Л.Н.Толстой, приписывающий картине глубокие художественные заслуги.

Данное полотно написано маслом на холсте и относится к станковой живописи. Размеры: 233 х 171 сантиметр. Известно, что под картиной находится другой сюжет, напоминающий о себе темным пятном между героями, и который Н.Н.Ге написал ранее, назвав «Милосердие».

Сюжет картины является иллюстрацией 18-й главы Евангелия от Иоанна и повествует о встрече Иисуса с Понтием Пилатом, что дает возможность определить жанр полотна как исторический. В своей работе Н.Н.Ге стремился отойти от академизма и найти особую стилистическую манеру, которая бы отразила идейную сущность сюжета. Пред зрителем предстаёт диалог между префектом и Мессией. Фигура Пилата застыла в торжественной, победоносной позе. Его подбородок вздернут, а во взгляде читается непоколебимая уверенность. В противовес ему художник изображает Христа, поза которого по своим образным свойства кардинально отличается от пилатовской. Сын бога спокойно и сдержано взирает на римлянина, в его позе не чувствуются божественного начала, она проста и скупа на детали, но именно в подобной аскезе видел художник значение истины.

Композиция стремится к простоте и определенности, обращая наше внимание на идейное содержание произведения. Перед зрителем предстают две фигуры, занимающие полярные стороны полотна. Их объединяет рука Пилата, вопросительно вытянутая в сторону Христа. Вертикальный прямоугольный формат картины подчеркивает напряженность в возникшем столкновении. Силуэту префекта тесно в пространстве, складки его одежды выпадают за границы сюжета, делая очертания громоздкими и преувеличенными. Напротив, абсолютно свободной в помещении ощущается фигура Христа, что придает ей впечатление аскетичности, визуально уменьшает и отдаляет её от зрителя.

Колорит произведения выдержан в ограниченной цветовой палитре, подчеркивающей идейное содержание картины. Фигура Христа написана в красно-коричневых тонах, нюансирующих с палитрой стены, что вторит аскезе образа, в то время как Понтий Пилат сияет золотистыми переливами подобно помпезной статуе. Многочисленные драпировки обволакивают его силуэт, скрывая телесные очертания.

За прошедшее время красочный слой в верхней части полотна претерпел несильный кракелюр. Фактура местами гладкая или шероховатая.

Светотень в картине как художественный инструмент играет ключевую идейную роль. Выступая в роли абстрактного судьи, свет разделяет сюжет на две половины как в композиционном, так и в смысловом значении. Выделяет силуэт префекта, так же как тень укрывает фигуру Христа. Художник переворачивает классические представления о верном и неверном, заменяя тень светом и наоборот. Данный приём подчеркивает тихую смиренность Мессии и мнимую уверенность Пилата.

При первом взгляде на картину, зритель невольно остановится на яркой и броской фигуре префекта, его блистающем облике, тем самым олицетворяя ошибочные убеждения. Но после наше внимание перенесется на украдкой притаившийся силуэт Христа, аллегорически представляющий собой тихую истину, поиск которой и является духовным исканием автора.

Данная работа является уникальным художественным памятником, в полноте своей раскрывающая особенный и чувствующий взгляд живописца, результат его творческих исканий и видения.

Пейзаж в творчестве Клода Моне

автор А.Г. Глабец, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент

Импрессионизм — это направление в живописи второй трети XIX – начала XX веков, для которого характерно отображение мимолётного впечатления, позволяющего передать в картине самое характерное и неповторимое в увиденном. Оно сложилось во Франции конца 1860-х – начала 1870-х годов. В основе импрессионизма лежит особая живописная система, отличающаяся отсутствием чёткого рисунка, разложением сложных тонов на чистые цвета и взаимопроникновением раздельных мазков чистого цвета, которые как бы смешиваются в глазах зрителя и складываются в единую картинку, светлой и яркой цветовой гаммой, цветными тенями. Произведения этого направления не несли в себе какой-либо критики и не поднимали ни философских, ни социально-политических проблем.

Одним из основателей импрессионизма принято считать французского художника Клода Моне (1840–1926). Любовь к рисованию у Моне появилась ещё в школе, где он во время занятий создавал смешные карикатуры на своих преподавателей. Затем учился рисованию в колледже у Эжена

Будена и в мастерских Сюиса и Глейра. Пейзаж занимал важное место в творчестве живописца. Он много времени проводил на пленэре, создавая этюды и завершённые картины. В работах прослеживается стремление точно передать переходные состояния природы, её метаморфозы, изменения цветов и света.

Наиболее известным пейзажем Клода Моне является картина «Впечатление. Восход солнца», написанная в 1872 году и экспонированная на выставке 1874 года в мастерской фотографа Надара. Именно в честь неё направление импрессионизм получило такое название. На данный момент работа хранится в Музее Мармоттан-Моне, расположенном в Париже.

Произведение написано маслом в жанре марины. В нём Клоду Моне удалось отобразить свои чувства и переживания от увиденного туманного рассвета в старом порту города Гавра.

Данная работа имеет горизонтальный формат, что позволяет художнику создать иллюзию глубины. На холсте изображены лодки, уходящие вдаль из порта ранним утром. Высокий горизонт открывает большие водные просторы, подчеркивая бескрайность моря. Лодка, расположенная на переднем плане, является композиционным центром, который почти совпадает с оптическим. Это позволяет смотрящему охватить всю поверхность картины на большом расстоянии, на что, как правило, и был рассчитан импрессионистический пейзаж. На заднем плане, как бы в дымке, проглядываются очертания мачт пришвартованных кораблей. Ритм в композиции строится по диагонали.

Интерес вызывает фактура красочного слоя. Динамично и свободно накладываются отдельные густые мазки, которые при рассмотрении на расстоянии сливаются в одно целое и создают удивительную композицию с завораживающей игрой цвета. Эмоционально сильный и выразительный колорит воссоздан при помощи доминирования холодных красок над тёплыми: лишь солнце и его отсветы на водной глади и небе выполнены в красновато-оранжевых оттенках. Преобладание серо-голубого и применение тональной перспективы позволяют передать пасмурную погоду, которая навевает на зрителя настроение грусти и печали.

«Поле маков у Аржантёя» — ещё одна работа Клода Моне, которая занимает немаловажное место в его творчестве. Пейзаж написан маслом на холсте размером 50х65 см и является собственностью музея Орсе в Париже. Работа над ним велась в 1872–1873 годах на пленэре, когда семья Моне жила в северо-западном предместье Парижа Аржантёе.

На переднем плане изображены две человеческие фигуры — маленького мальчика и дамы с зонтиком в руке, утопающие в зарослях зелёной травы и красных маков. Для их создания Клоду Моне позировали его первая жена Камилла Донсье и старший сын Жан. Чтобы уравновесить картину, автор помещает в левый верхний угол похожие фигуры женщины и ребёнка, которые вместе с первыми составляют диагональ, разделяющую картину, с точки зрения колорита, на две части: одну с преобладанием тёплых красных оттенков, а другую — холодных сине-зелёных. На заднем плане проглядывается дом в гуще деревьев и бесконечное голубое небо с белыми пушистыми облаками. Линия горизонта расположена немного выше середины холста с целью показать обширные дали поля.

Пейзаж производит светлое, оптимистическое впечатление. Яркое солнце и лёгкий ветерок, который колышет растения и одежду, — первое, на что обращает внимание человек, посмотрев на эту картину. Этого эффекта художнику удается добиться за счёт использования светлых тонов и нанесения краски мелкими мазками.

На протяжении последних тридцати лет жизни Клода Моне тема изображения водяных лилий становится основной. Это связано с созданием любимого места художника — садика с прудом в японском стиле в Живерни. Моне лично занимался его организацией: создал мостик и украсил поверхность пруда кувшинками и лилиями. Так, был создан цикл картин «Кувшинки», который включал в себя около 250 работ с пейзажем этого сада. Произведение «Водяные лилии. Гармония в зелёном», написанное в 1899 году, одно из них.

Композиционный центр занимает японский мостик, раскинувшийся через фантастический пруд с водяными лилиями. Его окружают заросли деревьев и кустарников, которые отражаются в воде. Пейзаж выглядит спокойным и уравновешенным, в нём присутствует гармония и умиротворённость тёплого летнего дня. Глубина передаётся посредством линейной перспективы.

Не случайно в названии картины есть словосочетание «гармония в зелёном». Для всей работы характерно варьирование различных оттенков зелёного цвета. Лишь в изображении лилий проглядываются оттенки розового. При внимательном рассмотрении произведения можно заметить, что живописец отказывается от чёрных теней. Все они выполнены цветными красками.

В заключение хотелось бы отметить, что Клод Моне был великим живописцем-пейзажистом своего времени. Ему удалось создать огромное количество потрясающих работ, в которых отразились его яркие впечатления, переживания, чувства и эмоции от любования природой.

Описание и анализ произведения архитектуры. Храм Симеона Столпника на Поварской улице в Москве

автор И.А. Иванова, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент

XVII век в России — эпоха перемен, затронувших в том числе и искусство. Ко двору приходит династия Романовых. Растет население городов, у людей возникают новые потребности и вкусы. В обществе отмечается тяга к просвещению, церковь перестает оказывать на человека столь сильное воздействие, как это было раньше. Светское и духовное вступают друг с другом в борьбу.

Начало века было непростым и для столицы государства: Москва лежала в развалинах и лишь в 1620-х годах началось ее восстановление. К середине столетия город вновь обрел былую мощь и красоту. На его территории возводились великолепные светские постройки, выполненные уже из камня, а не из дерева. Светское начало проникло и в культовые сооружения, которые активно строились в слободах и посадах. Одной из таких церквей стал храм Симеона Столпника, построенной в слободе царских поваров (ныне Поварская улица).

Церковь Симеона Столпника на Поварской была построена в 1676–1679 гг. по указу царя Федора Алексеевича. До этого на ее месте стоял деревянный храм, заложенный в честь восхождения на царство Бориса Годунова. До сих пор неизвестно, кто же руководил строительством этой постройки.

За свою многовековую историю храм пережил немало трагических событий. Он пострадал во время московского пожара, произошедшего в сентябре 1812 года. Только спустя несколько лет, в 1818 году, церковь Симеона Столпника была восстановлена на средства и силами прихожан. Так храм простоял до 1917 года, пока к власти не пришли большевики. Здание было отдано «обновленцам», а с 1934 года и вовсе было закрыто. Постепенно церковь начала ветшать и разрушаться. В 1960-х годах около храма было принято решение проложить Калининский проспект — новую правительственную трассу; по мнению разработчиков этой дороги, здание почти разрушенной к тому моменту церкви мешало ее прокладке, поэтому власти постановили снести его. Ковш экскаватора уже был занесен над некогда великолепной постройкой, но благодаря мужеству реставратора Л.И.Антропова, который

героически препятствовал сносу великолепного здания, церковь решили сохранить. И для того, чтобы она не портила вид нового проспекта, ее отреставрировали. Проходившими в 1965–1966 гг., работами руководила О.Д.Савицкая. К этому моменту в церкви отсутствовали купола и барабаны, ярус звона в шатре, были уничтожены полы и интерьер, к первоначальному объему примыкали советские пристройки, которые портили художественный облик здания. В итоге, поздние дополнения были разобраны, храм был восстановлен внутри и снаружи практически в своем первоначальном виде. Но вплоть до 1990 года это здание использовалось не по назначению: в нем проходили выставки Всероссийского общества охраны природы.

Сейчас эта культовая постройка, стоящая на небольшом пригорке, находится на пересечении двух улиц: тихой Поварской, сохранившей в себе дух старины, и современного Нового Арбата. В окружении высотных зданий она одновременно кажется лишней и служит тихим уголком среди окружающих ее шумных дорог. Церковь выделяется в общей серой застройке еще и своим белоснежным цветом.

Церковь Симеона Столпника была возведена в стиле русского узорочья, популярного в Москве в XVII веке. Здание, поставленное на цоколь, сложено из кирпича с добавлением белокаменных деталей. Красный кирпич скрыт от зрителя оштукатуренной поверхностью стены белого цвета. Храм представляет собой небольшую приходскую церковь, состоящую из нескольких соединенных вместе объемов. Единое пространство составляют колокольня, трапезная, четверик (основное помещение, где находится алтарь) и приделы. Несмотря на то, что они образуют асимметричный план, здание выглядит цельным и статичным. Его архитектура не подавляет человека и сомасштабна ему.

Сегодня вход в храм находится на западе, прямо под шатровой колокольней, которая имеет трехъярусное деление. Первый ярус с трех сторон имеет широкие арочные проходы, ведущие к входному перспективному порталу с тонкими сноповидными колоннами. К тому же, мощные столбы этого уровня служат опорой для шатрового завершения, что позволяет говорить об использовании традиционной для шатрового зодчества схеме — «восьмерик на четверике». Второй ярус колокольни, в котором находится лестница, предельно прост и не забирает на себя лишнего внимания. По его углам поставлены пилястры, а с двух сторон располагаются небольшие световые окошки, будто обрамленные в прямоугольные рамы. Третий ярус меньше других по объему, что производит впечатление облегчения композиции к верху. Его нижнюю часть составляет декоративная полоса — ширинка, представляющая ряд углублений, приближенных к квадрату, с уступчатым обрамлением. Выше идет ярус звона, в нем прорезаны восемь

стройных арок, напоминающих своими очертаниями подковообразную форму. Между ними встроено подобие колонн, которые кажутся сдвоенными. На ярус звона поставлено шатровое завершение. Оно делится жесткими рельефными ребрами на восемь частей, и внутри каждого из них имеется два ряда сквозных проемов окон, называемых слухами. Оба яруса слухов храма Симеона Столпника были оформлены наподобие наличников. Первый из них более массивен, каждое из окон в нем оканчивается графичным треугольным фронтончиком, который будто бы поставлен на колонки. Верхний ряд немного скрывается за предыдущим, он кажется более легкими из-за менее крупного и более плавного оформления в виде полукруга. Вверху грани шатра не имеют декоративных деталей. На него поставлен небольшой тоненький барабан с куполом.

В целом, в пирамидальной структуре шатровой колокольни храма наблюдается визуальное облегчение к верху. Она ориентирована по вертикали и является самой высокой частью церкви, но при этом не доминирует и не выделяется из общей композиции.

Колокольня соединяется с трапезной церкви, она будто врезана в ее объем. В отличие от шатра трапезная ориентирована по горизонтали, ее пропорции весьма приземистые. В плане она представляет прямоугольник и имеет один этаж. Ее крыша является двухскатной и покрыта зеленой кровлей. Внешний декор трапезной довольно аскетичен. По углам, как и в колокольне, поставлены практически не выступающие за плоскость стены пилястры. На ее северном фасаде находится два одинаковых по размеру окна с треугольными уступчатыми фронтонами. Ближе к востоку располагается зеленая дверь (ныне не рабочая), обрамленная декоративной аркой с килевидным завершениями. На южном фасаде в один ряд поставлены уже три окна, но их размеры и оформление идентичны северным. В их расположении не наблюдается определенного ритма: они находятся на одной высоте, но при этом нет закономерности в расстоянии между ними.

С севера и с юга из объема трапезной «вырастают» приделы. Они больше нее по высоте, но не выступают за ее пределы по ширине. Трапезная и приделы имеют общую стену и разделяются только пилястрой. Для обоих приделов характерна компактность, вытянутость по вертикали и четырехскатная крыша. Северный придел освящен в честь Дмитрия Ростовского. На его фасаде имеется одно окно, смещенное к востоку. Оно имеет треугольный фронтончик с уступами, как и на трапезной, что еще больше объединяет их и не дает с первого взгляда понять, что это разные помещения. По всей длине антаблемент придела украшен рельефным орнаментом из уступчатых кокошников, что придает ему нарядность. На востоке он завершается пониженной апсидой, которая выступает из толщи боковой стены лишь на половину своего объема.

Южный придел посвящен Симеону Столпнику, в честь которого и был назван храм. На его фасаде также имеется лишь одно окно, но оно располагается по середине стены, что делает ее более гармоничной и уравновешенной. Декор антаблемента в точности повторяет северный придел. Пространство завершается одной апсидой, равной по размеру апсиде северного придела. Но здесь она выступает из стены сильнее, практически во весь свой объем. На ней имеется одно световое окно, обрамленное в раму и завершающееся треугольным фронтоном. На оба придела поставлено по одной главке на барабане, подножие которого скрыто небольшими кокошниками. Оба барабана декорированы арочно-колончатым пояском.

Данные о наличии двух освященных приделов позволяют сделать вывод о том, что храм Симеона Столпника является многопрестольным.

Приделы и трапезная на востоке соединяются с главным объемом храма — четвериком. Он имеет бесстолпную структуру, перекрытую сомкнутым сводом. Внутри четверика находится главный престол храма — Введения во храм Пресвятой Богородицы. К его северному фасаду примыкает крыльцо с двухскатной крышей, опирающейся на массивные круглые полуколонны. Выше него, на стене четверика, располагаются два окна, поставленные в один горизонтальный ряд недалеко друг от друга. По размеру они совпадают с остальными окнами храма. Но из-за пышного украшения в виде килевидных, несколько волнообразных, перспективных завершений, покоящихся на тонких колоннах, они кажутся более крупными и нарядными. Точно такие же окна представлены на южном фасаде, но они незначительно отличаются друг от друга по размеру. Небольшой полоской на антаблементе проходит тонкий резной геометрический орнамент, придающий храму изящество и легкость. Выше, по всем четырем сторонам четверика, проходит горка из двух рядов кокошников, придающих зданию пышность, нарядность и пирамидальность. Такая структура говорит о принадлежности церкви к «огненным» храмам, в которых ряды кокошников несли глубокий символизм и обозначали огненные небесные силы. Четверик увенчан пятью куполами, поставленными на глухие барабаны. Их украшение идентично декору барабанов приделов. Они не несут конструктивной функции, а имеют чисто декоративное значение. Центральная глава высится над остальными и имеет более мощный барабан. На востоке объем завершается трехчастной пониженной апсидой, части которой разделяются пилястрами. Она покрыта скатной крышей, что придает ей некую пирамидальность. На стене северной апсиды расположено окно, традиционно украшенное треугольным фронтоном. А на центральной апсиде помещено прямоугольное мозаичное изображение Богоматери на золотом фоне, что придает стене большую декоративность и яркость.

Внутреннее пространство, как и внешнее, остается соразмерным человеку. Оно ориентировано по продольной оси. Низкие потолки словно давят на зрителя. А тяжелые своды придают интерьеру ощущение массивности. Помещение резко поднимается вверх в зоне центрального алтаря, высокий Щигровский иконостас подчеркивает вертикализм пространства. Стены и своды украшаются масляной живописью с использование ярких цветов, что несомненно придает внутреннему убранству красочность и нарядность. Немного рассеянное освещение исходит из окон сбоку, в яркий солнечный день помещение наполняется великолепными переливами золотых окладов. Главный иконостас освещается сверху двумя окнами с каждой сторону, это делает его еще более ярким и светлым.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что церковь Симеона Столпника на Поварской улице является замечательным памятником архитектуры, чудом сохранившимся до наших дней. Это сооружение представляет собой составной объем, формирующийся по одной оси и асимметричный в плане. Главенствует над этой структурой пространство четверика. Особенностью фасада является отсутствие тектонических закономерностей, декоративность ставится превыше выявления конструктивных особенностей. Внешний декор каждого отдельного объема имеет индивидуальные черты. Для него характерна плоскостность решений. В церкви присутствуют плавные и графичные линии, вертикальные и горизонтальные членения; в ней объединяются аскетичность и пышность. Но несмотря на такое разнообразие, церковь имеет законченный и целостный облик.

Эссе по выставке «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина»

автор Е.Г. Миронова, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент

Удивительно, но выдающийся ученый, изобретатель и деятель искусства Леонардо да Винчи не разделял науку и искусство. Он считал, что если человек не интересуется точными науками, то ему нет смысла изучать труды и работы великого живописца: «Пусть тот, кто не математик, не читает меня».

Сейчас синтез науки и искусства не является чем-то очевидным. Но только лишь для людей, что посвящает свою жизнь науке. Деятели искусства и искусствоведы же, наоборот, в своей работе ежедневно сталкиваются с необходимостью изучать какие-либо науки, и речь не только об истории. Химия помогает художнику понять, как создать краски, в чем свойство того или иного пигмента, как добиться нужного эффекта, работая с тем или иным материалом или поверхностью. Знания биологии, а в частности зоологии и анатомии необходимы художникам для анализа флоры, фауны и тела человека для дальнейшего изображения на холсте. А физика и математика не только дают представления о преломлении света, движении тела, понимание перспективы, но и играют важную роль в создании инсталляций, перформансов и художественных выставок.

Вклад науки в искусство очевиден и неоспорим. Но что дает искусство ученому и специалисту в технических отраслях? Конечно же способность анализировать, проявлять фантазию, креативность и возможность на короткое время сменить фокус своих мыслей, что помогает прийти к правильному решению.

Если ты студент технического вуза и сложная задача по аналитической геометрии не поддается уже который день, то я советую посетить выставку «От Дюрера до Матисса», которая проходит в Государственном музее изобразительных искусств имени Александра Сергеевича Пушкина.

Работы, выставленные в ГМИИ — это обширная экспозиция западноевропейского рисунка XV–XX веков, которая предоставляет посетителям музея образы искусства разных школ и эпох. Если человек ничего не знает об искусстве или никогда по-настоящему им не интересовался, то это отличный способ проследить эволюцию создания образов и понять, что скрывается за великими полотнами.

Одним из первых экспонатов данной выставки является работа Альбрехта Дюрера «Танцующие и музицирующие путти с античным трофеем», выполненная в 1495 году. Этот рисунок дает зрителю понять, что художник внимательно изучал физику движения, изображая мальчиков в разных позах и за разным делом.

Не менее интересным экспонатом является рисунок Таддео Цуккаро «Триумф Александра и Таис» (1559–1560 гг.). Художник не просто изображает интересный зрителю сюжет, но и передает перспективу пространства, технически точно изображает архитектуру и колесницу.

В середине выставки для зрителя открывается интересный вид на второй этаж музея. Мы видим, как отлично подобрано место для выставки, что позволяет зрителю плавно переходить от примеров самого раннего искусства к более современному. Изучая выставку, зритель понимает, что

это работа не только любителей и работников сферы искусства, но и их совместный труд с техническими специалистами. Свет расставлен таким образом, что каждый экспонат привлекает наше внимание и позволяет полностью насладиться выставленными работами.

Двигаясь дальше, во вторую часть выставки, зритель не обходит стороной работу Оноре Домье «Камиль Демулен в Пале-Рояле» (1850 г.). Посетителя музея завораживает динамика, живость и яркость работы художника. Его несомненно заинтересует контекст создания картины и то событие, которое изображено на ней.

Экспозиция богата и работами отечественных живописцев. Так, эскиз «Демон поверженный» (1901 г.) авторства Михаила Врубеля удивляет зрителя своей непохожестью на остальные работы и побуждает сходить в Государственную Третьяковскую галерею, чтобы увидеть законченную картину.

После осмотра большей часть выставки, посетителям музея открывается второй зал-продолжение, который является демонстрацией контраста искусства XV–XIX веков и искусства XX века. Это проявляется не только тем, что перед нашими глазами работы художников-революционеров: Александр Дейнека, Василий Кондинский, Анри Матисс, Пабло Пикассо. Но и контрастом залов, где выставлены работы известных художников. Перед нами просторный светлый зал и работы, продолжающие тему эволюции искусства.

Наука и искусство — два взаимосвязанных понятия. Наука помогает художникам ежедневно. Так позволим же и искусству помочь ученым, ведь как говорил Леонардо да Винчи «Юношам, которые хотят совершенствоваться в науках и искусствах, прежде всего надо научиться рисовать».

Анализ скульптуры Джованни Баттиста Фоджини «Портрет Леопольдо Медичи» из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина»

автор Е.Д. Ульянова, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: Н.Н. Бертяева, к. иск., доцент

…В каждом из залов ГМИИ им. Пушкина есть своя атмосфера, история и энергетика. Например, в семнадцатом зале, где стены бордового цвета, зрителя окружает аура стиля барокко: картины с драматическим сюжетом, написанные интенсивной, насыщенной цветовой палитрой. И на фоне огромных живописных полотен выделяются две скульптуры эпохи барокко. Автором этих скульптурных портретов, созданных около 1685 года, является итальянский скульптор Джованни Баттиста Фоджини. Обращаясь к биографии Фоджини, стоит упомянуть, что он был не только скульптором, но и архитектором. Например, он является автором Нагорной церкви, собора Сан-Паолино-капеллы Альбицци, надгробия Галилео Галилея (с последним, кстати, Фоджини был очень дружен) и скульптурных портретов семейства Медичи, а именно кардинала Леопольдо Медичи и герцогини Виттории делла Ровере. Необходимо отметить, что вплоть до своей смерти в 1725 году, он работал под покровительством семейства Медичи и в 1687 году он сначала был назначен придворным скульптором, а затем и придворным архитектором. С этого времени Фоджини начинает изготавливать бюсты не только членов фамилии своих покровителей, но и других выдающихся людей своего времени. Одним из них является и Леопольдо Медичи. Про него известно, что он был правителем Сиены, членом Академии делла Круска, обладал незаурядными способностями, например, был талантливым художником. Кроме того кардинал был лично знаком с Галилео Галилеем и именно он сыграл важную роль в сохранении научного наследия ученого; Также Леопольдо Медичи писал стихи, покровительствовал живописцам.

Возвращаясь к анализу скульптуры, стоит отметить, что данный памятник изобразительного искусства относится к типу круглой скульптуры, что позволяет увидеть его со всех сторон и отметить, как меняется зрительское восприятие, игра света и тени в зависимости от просмотра скульптуры с определенного ракурса. Далее стоит добавить, что анализируемое произведение относится к виду станковой скульптуры, который характеризуется небольшими размерами, возможностью созерцанием с близкого расстояния и перемещения из одного зала в другой. Наконец, эту скульптуру следует отнести к жанру скульптурного портрета, особенностью которого является стремление к наиболее точному воспроизведению внешности портретируемого.

Анализируемый скульптурный портрет выполнен из белого мрамора, особенностью которого является легкость обработки, высокий уровень пластичности, способность к детализации трактовки образа, игра света и тени. На примере данного памятника искусства можно отметить невероятную реалистичность изображения за счет высокого мастерства шлифовки скульпту-

ры. Гладкая, обработанная поверхность мрамора позволяет передать блеск, красоту, объем, фактуру изображения и достоверность трактовки образа.

Стоит отметить, что скульптор мастерски передал портретное сходство и даже по определенным внешним чертам можно определить характер личности кардинала. Особенно четко портретные черты можно уловить, если посмотреть на скульптуру справа.

Глядя на этот профиль с орлиным носом, высокими, четко очерченными скулами, пронзительно прямо смотрящими глазами и выпяченной нижней губой, создается впечатление, что это незаурядный, сильный человек, обладающий властью и принадлежащий к аристократическому роду. Например, нос с горбинкой говорит о решительности и силе воле его владельца, а вздернутая к верху губа словно говорит о детской сиюминутной «капризности», властности.

Обращаясь к композиционным особенностям, стоит отметить такую характерную черту барокко как театральность образа. Если присмотреться, то можно заметить, что линия силуэта образует одну общую прямую вместе с линиями лба и кардинальской шапочки. Однако около носа и линии подбородка появляются сплошные неровности, угловатости, изломы, таким образом, создается форма ромба. Такая неоднозначность и неровность как нельзя лучше соответствует стилю барокко и помогает зрителю остановиться и акцентировать свое внимание на этом изображении.

Но наиболее полное восприятие скульптуры создается с фронтальной точки зрения. Если воспринимать скульптурное изображение с данного ракурса, то представление о нем полностью меняется: Леопольдо Медичи предстает перед зрителями во всем своем кардинальском облачении и его образ раскрывается более полно и подробно. Кардинал смотрит вперед, что говорит о его уверенности и целеустремленности, а выступающий вперед подбородок словно подчеркивает решительность и силу волю Медичи. Однако при внимательном обзоре становятся заметны морщины в уголках глаз, которые добавляют ощущения умиротворенности, мягкости и спокойствия и немного смягчают несколько суровый образ портретируемого. Одной из характерных черт барокко является подобное внимание к деталям и предметам. Например, одной из таких ярких деталей в данной скульптуре является шапочка, сбитая набок. Можно подумать, что это ошибка Фоджини и что данной деталью он выражает свою неприязнь кардиналу. Однако, все не так просто: своим таким несколько «вольным» жестом скульптор хотел подчеркнуть неоднозначность, незаурядность, глубину характера Леопольдо Медичи и самое главное — иронию, чувство юмора своего покровителя. С помощью сдвинутой набок шапочки образ воспринимается целиком, и сама скульптура выглядит более естественной, живой и реалистичной. В качестве композиционных особенностей стоит отметить и линию силуэта. В отличие от правого ракурса, где она образует собой ромб, с фронтальной точки зрения линия представляет собой овал, что говорит о наиболее целом и гармоничном восприятии изображения с данного ракурса. Возвращаясь к головному убору, добавлю, что помимо декоративной, он выполняет и техническую функцию. Если внимательно посмотреть, то можно заметить, что от края шапочки до конца складок кардинальской мантии исходит вертикальная линия, образующая собой центр композиции. Таким образом, шапочка задает начало центральной оси симметрии, фронтальный обзор скульптуры.

Прямо противоположной по восприятию скульптура остается, если воспринимать ее с левого ракурса. Кажется, будто кардинал смотрит вдаль, его взгляд устремлен прямо, на его лице нет ни капли напряженности, он спокоен и уравновешен. Создается впечатление, будто именно с этого ракурса его образ воспринимается наиболее полно.

Немаловажной является и роль света при анализе данной скульптуры. За счет того, что он падает сверху создается равномерное освещение и, как следствие, наиболее детальный целостный скульптурный образ. В связи с этим нельзя не затронуть и свойства мрамора, который, как известно, играя на солнце, создает абсолютно новую палитру цветовых оттенков и в зависимости от источника света воспринимается абсолютно по-разному.

В качестве технических особенностей моделировки фигуры, стоит отметить неравномерность трактовки распределения складок на одежде Леопольдо Медичи, в результате чего подчеркивается реалистичность изображения. Таким образом, создается полное восприятие образа кардинала. Отмечу также высокий уровень мастерства Фоджини, который в результате мастерски переданной светотени, обработке мрамора отобразил натуралистичность складок атласной ткани.

Считаю важным отметить и взаимосвязь между скульптурой и ее окружением. Анализируемый скульптурный портрет идеально вписывается в пространство, потому что за счет темно-красного цвета зала, в котором находится данный бюст, мрамор проявляет все свои богатства: игру светотени, пластические свойства.

В завершение хочется сказать, что наравне с такими культовыми мастерами как Бернини и Борромини, Фоджини является признанным мастером стиля барокко. Его работы дают наиболее точный и достаточно подробный характер, анализ эпохи. И хотя на протяжении своей жизни он в большей степени создавал скульптурные портреты своих покровителей, его произведения позволяют проследить не только историю развития искусства, но и характер, историческую значимость династии Медичи.

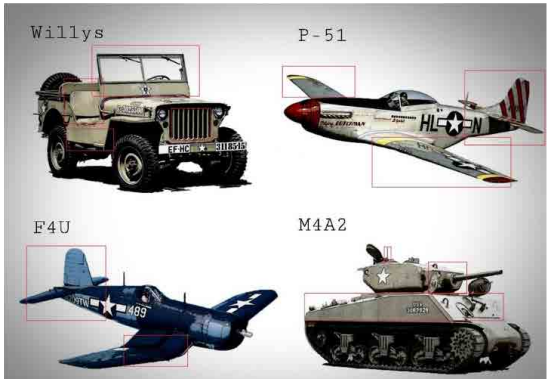
«Американская мечта» военного времени или формообразование P-51 Mustang

автор А.А. Тюрин, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к.иск., профессор, зав. кафедрой

Американская мечта... Как много надежд было в этой строчке в середине XX века... В начале 1941 года фраза «мир во всем мире» казалась утопией... Вторая Мировая давала знать о себе от Европы, до вод Тихого Океана. Но декабрь 1941 подарил помощь от президента США, а компания «North American» — наработку ещё никому неизвестного самолета — P-51.

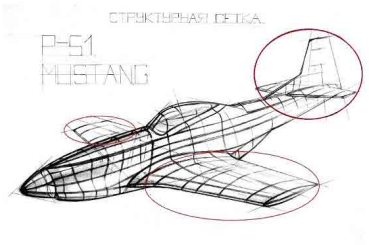
Руку помощи протягивал сам Франклин Делано Рузвельт, человек поднявший экономику США с колен. Не секрет, что до налета японцев на Перл-Харбор, военный бюджет США был урезан Рузвельтом на 80–85%. Это была ошибка, стоявшей жизни многим солдатам. Нужно было вернуть доверие народа, дать им надежду, показать, что США — это страна, готовая идти на защиту граждан, их прав и свобод. Поэтому военная техника была пропитана не только инженерными мыслями, но и «стилем», имела характерный образ, чтобы каждый американец вдохновлялся на подвиги.

Так формообразование в 1942 сделало скачок в развитии. Вся техника имела один общий стиль, состоящий из легко запоминающихся деталей — «острая» или граненая основа и обтекаемые модули, детали. Вся линейка различных видов военной техники и транспорта строго подчинялась правилам стилеобразования того времени: M4A2 Sherman, P-51 Mustang, F4U Corsair, Willys. (Рис. 1).



Рассмотрим один из таких примеров формообразования — P-51 Mustang. (Рис. 2).

Данный самолёт, как упомянуто выше, имеет граненую основу и обтекаемые детали. Их не так просто заметить. Проанализировав индивидуальность форм аппарата, можно выявить простые геометрические фигуры, которые замаскированы, хотя находятся у всех на виду. Всё, чем ведёт управление пилот, выполнено из простых прямоугольных деталей, а именно — крылья, все хвостовое управление, стабилизатор ветрового потока.



К дизайну летательного аппарата приложила руку и аэродинамика. Самолету было необходимо пересечь Атлантический океан. Чтобы пилот выдержал столь длительную нагрузку, нужно помочь пилоту. Для этого был спроектирован стабилизатор ветрового потока, который «играет» на руку пилоту и аэродинамично-подходящее для этой задачи крыло. Все это — неотъемлемая помощь солдату для достижения поставленных целей.

Так проанализировав всего один самолёт, можно выявить и составить автопортрет стиля целой эпохи. Получается, что для одних людей, скажем, инженеров — это не транспорт, а очень сложное техническое задание, несущее в себе множество задач и решений. Другие же видят в этом — красивый самолет, манящий к себе романтикой неба, удивляющий своими обтекаемыми и индивидуальными формами. И лишь стилеобразование может показать и доказать, как разные мнения могут оказаться «стороной одной и той же монеты».

Дизайн пользовательского опыта в мотоциклетном дизайне

автор Е.Е. Макарова, бакалавриат
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководители: О.В. Левин, профессор и А.В. Якименко, доцент

Автомобильная индустрия стремительно развивалась на протяжении прошлого века. Автомобиль пережил состояние кареты с шумящим мотором без лошади, гоночного болида, массового средства передвижения и инструмента в быту, оружия, предмета роскоши и самовыражения. Теперь автомобиль постепенно становится средством передвижения из точки А в точку Б.

По большому счёту, нам все равно, на каком автомобиле мы передвигаемся, когда едем на такси при приемлемом для пассажира уровне комфорта. И это привело к сходству формообразования у автомобилей разных производителей. Набирает популярность каршеринг, что свидетельствует об смене приоритетов современного общества с расточительного самовыражения к разумному потреблению и более экономному использованию общих ресурсов, что только подталкивает процесс конвергенции внешнего облика автомобилей.

Электромобили не явление и новшество сегодняшнего дня. Ведь ещё в 19 веке с электрическим двигателем экспериментировали наряду с паровыми и бензиновыми установками. Но электродвигатель не получил должного распространения по причине слабых технологических показателей, будь то ёмкость батарей или состояние инфраструктуры.

Сейчас человечество вновь задумалось об альтернативах бензиновым двигателям под влиянием тренда на экологичность и стремлению минимизировать ущерб окружающей среде. Распространение получил электродвигатель, благодаря технологичному развитию и увеличению ёмкости батареи при одинаковом объёме. Сама по себе электрификация не является ключевым фактором ни в обезличивании, ни в сохранении многообразия, но может стимулировать эти процессы.

Похожие стадии развития проходил и мотоцикл по мере развития индустрии и рынка. Но если автомобиль корнями своими уходит к образу кареты (общественному транспорту), то мотоцикл можно сравнить с конём (транспортом индивидуальным). Можно полагать, что мотоцикл — более индивидуализированное ТС.

Возможно ли, что мотоцикл ждёт то же обезличивание и участь безликого средства мобильности, что и автомобиль?

Подозреваю, что нет. Мотоцикл сейчас в первую очередь инструмент самовыражения. Мотоцикл не выполняет функцию только транспортировки пассажира из точки А в точку Б.

Он уходит от функции простого передвижения, отвечая на человеческий запрос на скорость и эмоцию, радость, адреналин, дух свободы и смелость.

Но если мы посмотрим шире, обратим внимание на рынок Индии, например, то увидим, что в условиях высокой плотности населения функцию простого перемещения на себя берёт тоже двухколёсный, маломощный транспорт: мопеды и скутеры. Это огромная доля рынка, и именно она, по моему мнению, будет наиболее подвержена тренду на экологичность и обезличивание, потому что утилитарность и массовость будут этому способствовать.

Если мы говорим о микро-мобильности в городе, минимизации выхлопа и повышении уровня безопасности в городе, то скутер может ожидать та же участь, что и автомобиль — скутер может быть гаджетом, встроенным в городскую инфраструктуру как единица передвижения в городе, обеспечивающая безопасность своему пассажиру за счёт ассистирующих систем.

Дизайн таких средств микромобильности должен быть простым, интуитивно понятным, как дизайн приложений, операционных систем — интерфейсов. И из этого следует, что чем больше транспортное средство должно отвечать функции простой мобильности, тем проще и понятнее оно должно быть.

Широта использования подразумевает упрощение процесса взаимодействия.

Требованиям простоты подчиняется не только пользовательский опыт, но и внешний облик, через который и происходит общение.

Больше всего под это требование попадает минимализм и концепция «less is more». А это значит, что в дизайне внешнего облика скутеров увидим сдержанные формы, подчинённые эргономике, простоту поверхностей и нюансный дизайн.

Разумеется, что при общем тренде на экологичность более широкое распространение получит использование переработанных и вторично использованных материалов.

Есть два полюса в решении двухколесного ТС: комфортный, безопасный, безликий скутер и скоростной и характерный мотоцикл. Для управления скутером не требуется большого объёма специальных навыков, мотоцикл же сложен в управлении, требует длительных тренировок и понимания механизмов. Если использование интеллектуальных технологий в системе скутера ведёт к упрощению управления, то введение таких же технологий в систему мотоцикла облегчает обучение и ускоряет процесс привычки к мотоциклу. Сценарий использования мотоцикла может строиться по парадигме «ученик — учитель», где мотоцикл — это не только машина, а проводник и «наставник» во время езды.

То есть как только человек получает права управления мотоциклом на дорогах общего пользования, мотоцикл предоставляет ему базовый, то есть ограниченный набор возможностей (ограниченный крутящий момент и максимальную скорость) и по мере обучения мотоциклиста, система мотоцикла отслеживает манеру поведения и постепенно снимает ограничения. Чем выше навык, тем больше ответственности человек может взять на себя. Тем самым это может быть переходная история от ограниченной и бездушной машины к мотоциклу, дарящему эмоции, и в то же время гаран-

тирующему безопасность. Выходит, что мотоцикл проходит путь от скутера, гаджета, который берёт большинство возможных задач на себя, к точно и тонко управляемой машине, в которой, разумеется, не могут быть отключены базовые вспомогательные системы. Здесь главная задача дизайнеров и инженеров будет заключаться в поиске баланса между ответственностью мотоцикла и человека.

Мотоцикл будущего уж точно не должен запрещать тебе совершать ошибки и падать, но он исключает летальность и купирует ошибки, ведущие к летальному исходу.

Будущий байк всегда в диалоге со своим ездоком, в постоянном взаимодействии. И разумеется, если мы говорим о новичке, который только сел за руль, то мотоцикл адаптируется под манеру вождения мотоциклиста, корректирует ошибки, и с ростом уровня вождения позволяет ему всё больше.

Мотоцикл — это не просто машина для эмоционального передвижения из точки А в точку Б, а тренер и учитель, который ведёт неопытного мотоциклиста к мастерству.

Мотоцикл — это путь к мастерству.

Возвращаясь к пластике, стоит сказать, что формообразование мотоцикла начиналось с велосипедной рамы, на которую крепились бак и двигатель. Далее уже под новые моторы начали разрабатывать рамы, появилась дуплексная рама, представляющая собой пространственную несущую структуру, которая позволяет мотору взять на себя часть веса подрамника.

Птичья клетка — это не только смена эстетики, но и принципиальная смена ролей в элементах конструкции, и речь идёт только о мотоциклах с ДВС.

Если же проанализировать то, что происходит с конструкцией мотоцикла с электродвигателем и батареей, то мы увидим, что попытка заменить двигатель внутреннего сгорания на батарею, не меняя общих пластических принципов, влечёт за собой не самые удачные эстетические решения.

Но есть принципиально другой подход. Батарейный блок может быть несущей частью и доминирующим элементом конструкции, что позволяет использовать раму как вспомогательный элемент конструкции и «рисующую» силуэт мотоцикла структуру.

Например, в пресс релизе BMW на выход концепта BMW Motorrad Vision DC Roadster говорится, что рама — это ключевой элемент в формировании динамичного силуэта. Здесь появляется некая свобода в использовании материалов: пластик, алюминий и карбон, в том числе и переработанные.

Также мне, как дизайнеру, любопытно посмотреть на то, как получающий всё более широкое распространение в UI/UX «glassmorphism» (использование приёмов, имитирующих глянцевое и матовое стекло) сможет повлиять на промышленный дизайн в мотоиндустрии.

Если говорить о пластике, то тренд на скульптурность и сексуальность форм, их сложность и экспрессию уходит на второй план. Сейчас мы наблюдаем тенденцию к упрощению формы, компенсируемую нюансами в форме, сложностью материалов, фактур, текстур и графики. В пример можно привести концепты BMW и Husqvarna, на даже в серийной линейке консервативных Harley Davidson наблюдается упрощение силуэта и поверхностей. Крайней степенью минимализма и упрощения является low-poly design, который скорее всего, продержится гораздо меньше, чем вышеперечисленные тренды или останется у любителей кастомайзинга как малопопулярные течение, ностальгирующее о Tesla Cybertruck.

Не любое двухколёсное ТС следует считать мотоциклом. Сфокусированные на решении задачи простой мобильности скутеры стоит относить к той же группе, что и автомобили. Собственно мотоциклы надо рассматривать в контексте сложившейся мотокультуры как средство самовыражения владельца и индикатор его принадлежности к социальной группе.

Если смотреть на мотоцикл таким образом, мотоцикл не будет обезличен вне зависимости от силовой установки, потому что мотоцикл перестал быть утилитарным, отвечая на потребность человека к самовыражению. В отличие от двухколёсных средств микро-мобильности, которые будут подвержены унификации и упрощению пользовательского опыта и более жёстким требованиям безопасности.

Из этого следует, что в мотоциклетном дизайне останется то богатство и вариативность, что есть и сейчас, если мы говорим о ДВС. В сфере дизайна электрических мотоциклов мы в ближайшем будущем будем наблюдать смену ролей конструктивных элементов, что повлечёт за собой множество интересных и неординарных стилистических и конструктивных решений.

Что касается пользовательского опыта, то вектор развития направлен на развитие каналов взаимодействия мотоцикла и человека. Это повысит уровень безопасности благодаря новым инструментам оповещения райдера о дорожной ситуации и развитию светотехники, используемой не только на самом мотоцикле, но и на экипировке.

Список литературы

1. Кудряшев Николай Константинович. Особенности формирования морфологических характеристик автомобиля. Эволюция образа.

Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. М, 2016.
http://www.dslib.net/tech-estetika/osobennosti-formirovanija-morfologicheskih-harakteristik-legkovogo-avtomobilja.html
2. Harry Snijdes. Technology and experience: the R100GSPD. Philosophical Anthropology and Human-Technology Relations, 2014. University of Twente
https://www.academia.edu/11355343/Technology_as_Experience_the_R100GSPD
3.Barry Watson, Deborah Tunnicliff, Katy White, Cynthia Schonfeld, Darren Wishart. Psychological and social factors influencing motorcycle rider intentions and behavior. Queensland University of Technology, Brisbane, 2007.
https://eprints.qut.edu.au/9103/
4. Пресс-релиз BMW Motorrad Vision DC Roadster.
https://www.press.bmwgroup.com/global/article/detail/T0297309EN/bmw-motorrad-vision-dc-roadster?language=en

исследовательские проекты педагогов российских вузов и художественных школ

Дизайн сувенирной продукции как способ отражения городской среды на примере проекта, посвященного 500-летию Тульского кремля

автор: А.Ю. Зварич
магистр кафедры «Городское строительство, архитектура и дизайн», Тульский государственный университет

В статье рассматривается тема дизайн-проектирования сувенирной продукции с точки зрения отражения городской среды на примере проекта, посвященного 500-летию Тульского кремля. Выявлены недостатки распространенных сувенирных наборов и предложен один из вариантов их решения. Дано описание созданного проекта и обоснован выбор внешнего вида. Указаны эстетические особенности, которые отличают данный сувенирный набор от других на рынке.

Сувениры — это памятные вещи, которые, чаще всего, отражают особенности и характер города, в котором они были произведены. Данная продукция направлена на то, чтобы сохранить воспоминания о какой-либо поездке даже дома. Обычно сувениры представляют собой предметы, производством которых славится город (самовары, посуда и т.д.), либо что-то небольшое с изображением архитектуры или пейзажей (магниты, кружки, статуэтки и т.п.).

Но сувенирная продукция города может, по моему мнению, представлять собой не только магниты с изображением достопримечательностей, но и какие-то дизайнерские решения предметов, внешний вид которых будет отражать дух города. Так город Тула в 2020 году празднует 500-летие кремля, я решила разработать дизайн-проект подарочной сувенирной продукции к этой знаменательной дате.

В первую очередь были рассмотрены варианты того, из чего может состоять подарочный набор. По моему мнению, сувенирная продукция должна нести не только декоративную функцию, но и практическую, поэтому для работы были выбраны флешки, внешний аккумулятор и концентратор для флешек (рис. 1). Это стандартный набор современного человека,

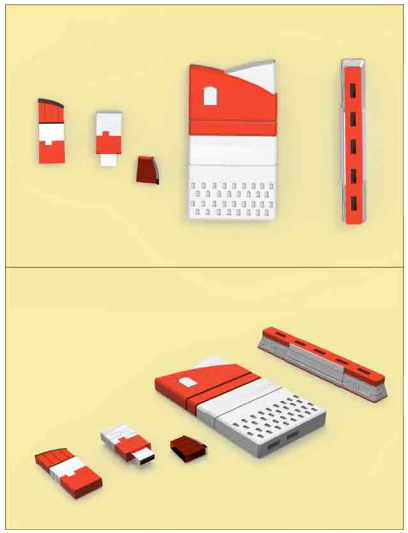


Рис. 1. 3д-модель набора сувенирной продукции

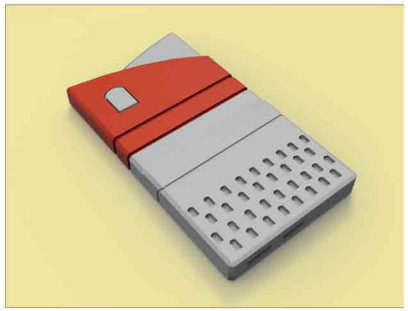


Рис. 2. 3д-модель внешнего аккумулятора



Рис. 3. 3д-модель флешек

который взаимодействует с компьютером и телефоном — работает или учится за ними.

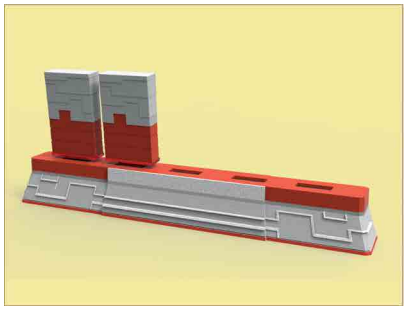
Внешний вид спроектированного сувенирного набора был вдохновлен стенами Тульского кремля, так как это одна из главных достопримечательностей города. Колорит был выбран, исходя из цветовых сочетаний самого кремля: белой и красной кирпичной кладки.

Внешний аккумулятор для телефонов и ноутбуков (рис. 2) напоминает форму хвоста ласточки, которыми оформлена верхняя часть стен Тульского кремля. Очертания отверстий и кнопок на аккумуляторе повторяют линии бойниц.

Кладка стен кремля отличается по своему рельефу и рисунку, в зависимости от цвета кирпича. Данную особенность я взяла за основу для проработки флешек (рис. 3).

Формообразование флешек пошло от очертаний зубцов стен кремля. Крышка имеет скошенное строение в виде дуги, которая по-вторяет линию половины «ласточкиного хвоста». Основание флешки представляет собой негладкую поверхность и содержит углубления и выступы, напоминающие кирпичные стены. Подобные детали созданы, исходя не только из эстетических соображений, но и эргономических: небольшой рельеф помогает флешке не выскользнуть из рук при использовании.

Внешний вид концентратора для флешек (рис. 4) был вдохновлен



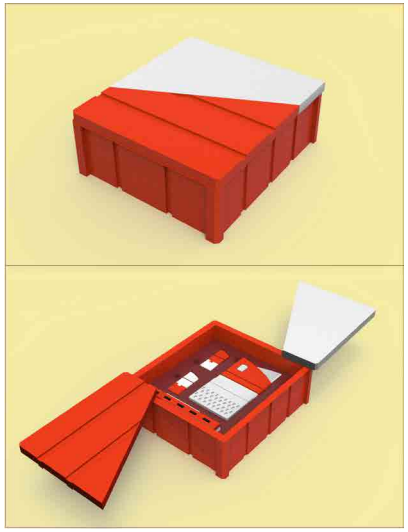


Рис. 4. 3д-модель концентратора для флешек

Рис. 5 3д-модель сувенирной продукции в упаковке

башней Ивановских ворот: можно заметить схожую форму трапеции в основании. Концентратор оборудован пятью USB-разъемами для удобного пользования. При работе, когда флешки подключены к разветвителю, они создают образ стены Тульского кремля.

Также набор сувениров дополняется упаковкой в стилистике Тульского кремля (рис. 5). Она представляет собой коробку с необычным механизмом открывания: крышка разделена по диагонали и обе части раздвигаются на 90 градусов, открывая содержимое.

Подводя итог, можно сделать вывод, что сувенирная продук-ция может быть не только в виде красивых украшений для дома, но и представлять собой практичные вещи для работы и жизни в целом. Цель дизайнера при проектировании подобных объектов — создать что-то, что отражало бы городскую среду, в которой были созданы сувениры. В то же время это не должно быть слишком навязчивым и прямолинейным. По моему мнению, подарочная сувенирная продукция города, которой пользуются в дальнейшем каждый день, должна быть мягким напоминанием о путешествии. Для этого достаточно использовать силуэты архитектурных достопримечательностей или выдерживать характерную цветовую гамму. Именно этим принципом я и руководствовалась при проектировании подарочной сувенирной продукции к 500-летию Тульского кремля. Предметы, входящие в нее, вызывают ассоциативный ряд у человека, который ими пользуется. Это обусловлено тем, что они не полностью повторяют форму архи-тектурных строений, а лишь косвенно напоминают своими линиями, очертаниями, цветом.

Список литературы:

1. Васин С.А. Эргономические основы проектирования: учебно-методическое пособие / С.А.Васин, А.А.Кошелева. — Тула: Издательство ТулГУ, 2010. — 96 с.

2. Кузьмишин Е.Л. Эргодизайн промышленных изделий и пред-метно-пространственной среды: учебное пособие / Е.А.Кузьмишин. — Москва: ВЛАДОС, 2009. — 410 с.

3. Проектирование и моделирование промышленных изделий: Учебник для вузов / С.А.Васин, А.Ю.Талащук, В.Г.Бандорин и др. — Тула: Издательство ТулГУ, 2004. — 692 с.

4. Библиофонд — электронная библиотека студента. — URL: https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=554485 (дата обращения: 20.04.2020).

5. Яндекс Дзен. — URL: https://zen.yandex.ru/media/prekryad/tulskii-kreml-progulka-po-istoricheskomu-centru-tuly-5e0e12ece6cb9b00ad1e0bf3 (дата обращения: 20.04.2020).

Коммунальные транспортные средства как элемент предметно-пространственной среды города на примере дизайн-проекта дорожно-уборочной техники для Казанской набережной города Тулы

автор: А.Ю. Зварич

магистр кафедры «Городское строительство, архитектура и дизайн», Тульский государственный университет

В статье рассмотрен вариант внедрения коммунально-транспортных средств в предметно-пространственную среду города на примере дизайн-проекта дорожно-уборочной техники для Казанской набережной города Тулы. Изучены недостатки существующих аналогов и предложен вариант их решения. В статье представлено описание разработанного дизайн-проекта: его внешнего вида и функциональных возможностей. Также указаны особенности, отличающие данную дорожно-уборочную технику от существующих на рынке.

Многие города в настоящее время обращаются к восстановлению и облагораживанию своих исторических центров. Создаются красивые набережные, новые городские пространства. Например, в Туле недавно отстроили Казанскую набережную, которая теперь является яркой достопримечательностью города.

Чтобы она оставалась такой же красивой, ее необходимо содер-жать в чистоте. Для этого нужно, в первую очередь, воспитывать общество. Это возможно осуществить, например, через создание новой уборочной техники.

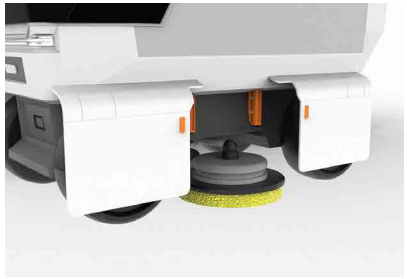
Данный метод поможет не только содержать дорожки и тротуары набережной в чистоте, но и заставит человека уважать свой город. Облагораживая исторический центр, сохраняют историю и традиции города, а также воспитывают правильное отношение к нему.



Именно поэтому было решено разработать дорожно-уборочную технику для Казанской набережной города Тулы, которая бы грамотно вписывалась в окружающую среду.

Были проанализированы существующие модели коммунальных транспортных средств и современные технологии, изучены пространство набережной и проходимость людей в день, и сделан вывод, что лучшим решением будет бесплотная мини-уборочная машина (рис. 1). Она мобильна и универсальна, а также гармонично впишется в окружающую ее предметно-пространственную среду.

Форма разработанного проекта была вдохновлена элементами Казанской набережной, а также линиями и силуэтами стен Тульского кремля. Машина имеет грубоватую форму, но обтекаемые углы, смягчающие общий внешний вид.



Разработанная уборочная техника для набережной города имеет щетки дисковой формы и вакуумное устройство для всасывания мусора (рис. 2). Этого достаточно для уборки мелкого мусора, песка, веточек и листвы. Также внутри имеется бак с водой, соединенный с щетками, что позволяет производить влажную уборку тротуаров.

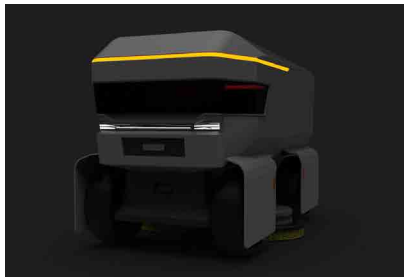
При желании можно повесить снегоотвал спереди машины (рис. 3) и использовать беспилотник в зимнее время для расчистки пешеходных дорожек.



Возможен вариант вместо снегоотвала использовать навесную газонокосилку, тогда беспилотник сможет в весенне-летний период ухаживать за газоном на набережной.

Беспилотник оборудован камерами, лидарами и датчиками движения для перемещения в пространстве.

Чистота дорог и тротуаров — один из показателей, по которому можно судить об уровне благоустройства города. Но обычно уборочная техника не отличается красотой и выбивается из общего вида города.



Чтобы разрешить данную проблему, было решено разработать вариант коммунального транспортного средства (рис. 4), которое бы вписалось в окружающую его предметно-пространственную среду. В первую очередь, захотелось благоустроить недавно построенную Казанскую набережную. Так как это часть исторического центра города, которая пользуется большой популярностью у туристов, было необходимо разработать дизайн-проект, который по внешнему виду и функциональным возможностям наилучшим образом вписывался бы в окружающую среду. Таким образом, была создана миниатюрная беспилотная машина, позволяющая производить уборку небольшого мусора, мойку тротуаров, очистку от снега в зимний период и уход за газо-ном в летний. Это обеспечивается сменой подвесного и навесного оборудования (щеток, снегоотвала и газонокосилки). Внешний вид разработанного проекта вдохновлен деталями набережной и линиями кремля, что позволит запустить данную технику в эксплуатацию без нарушения эстетической целостности исторического центра города.

Список литературы:

1. Васин С.А. Эргономические основы проектирования: учебно- методическое пособие / С.А.Васин, А.А.Кошелева. — Тула: Изд-во ТулГУ, 2010. — 96 с.

2. Кузьмишин Е.Л. Эргодизайн промышленных изделий и пред-метно-пространственной среды: учебное пособие / Е.А. Кузьмишин. — Москва: Изд-во ВЛАДОС, 2009. — 410 с.

3. Проектирование и моделирование промышленных изделий: Учебник для вузов / С.А. Васин, А.Ю. Талащук, В.Г. Бандорин и др. — Тула: Изд-во ТулГУ, 2004. — 692 с.

4. Официальный сайт производителя «Tennant». — URL: https://tennantco.ru/katalog-cats/uborochnye_mashiny/uborochnaya-tehnika-ulicy/ (дата обращения: 20.10.2020).

5. Техно-Гид. — URL: https://tehno-gid.net/dacha/clean/podmetalno-uborochnaya-mashina-naznachenie-raznovidnosti-luchshie-modeli.html#i-3 (дата обращения: 20.10.2020).

Видеоигра APE OUT как проявление живописи действия

автор: И.И. Шедько

автор и педагог онлайн курса «Видеоигры в рамках истории искусств», магистр искусствоведения

Красочная, выполненная в минималистичном стиле видеоигра Ape Out опирается в своих художественных решениях на два направления развития живописи и графики XX века:

1. Графика XX века: киноплакаты, обложки джазовых альбомов;
2. Абстрактный экспрессионизм.

Первое направление проявляется в оформлении надписей и визуального стиля, второе — при активных действиях игрока в игре.

При формировании визуального стиля игры создатель Ape Out Гейб Куццилло опирался на постеры известного графического дизайнера и киноплакатиста Сола Басса и современного художника — графика Олли Мосса. Также прослеживается связь и с оформлением джазовых обложек, что не случайно, так как для саундрека и всего звукового сопровождения игры был выбран именно джаз, а каждое активное действие игрока в игре откликается звуком барабанов, тарелок, создавая музыкальную импровизацию.

Главным персонажем игры, которым управляет игрок, является горилла, выполненная в чистом оранжевом цвете и максимально упро-

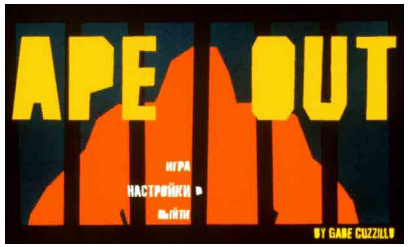


Рис. 1. Скриншот из видеоигры APE OUT

щенном и минималистичном стиле (рисунок 1). Оранжевый цвет ассоциируется и совпадает по тону с художественным оформлением винтажных постеров к фильмам и обложкам к музыкальным альбомам, например, с киноплакатам С. Басса к фильму «Головокружение» 1958 года, с постером О. Мосса к фильму «Рокки», а также с обложкой джазового альбома исполнительницы Пилар Моралес. Минималистичный стиль изображения самой гориллы — намечен только контур, отсутствует прорисовка деталей персонажа, нет глаз, рта, носа и т.д., а пространство, очерченное контуром, заполнено чистым цветом без свето — теневых и цветовых переходов —также соответствует постерному искусству, что можно видеть на примере изображения человека на плакате С. Басса к фильму «Девять часов (Nine Hours to Rama)» 1963 году. Таким образом, при формирование визуального стиля главного персонажа игры художник опирался на искусство графики XX века с целью создать ретро — атмосферу в игре с отсылкой на старые винтажные джазовые пластинки и киноплакаты 50–60-х годов. И данный факт подтверждает не только дизайн персонажа, но и шрифтовое оформление в игре. Буквы написаны ярко желтым цветом, немного небрежно, что можно наблюдать на многих обложках альбомов джазовых исполнителей, например, на альбоме Songs for my father Андрея Кондакова и бразильских звезд джаза используется, во-первых, небрежное расположение слов, во-вторых, сочетание желтой надписи с оранжевым фоном также, как и на заглавном изображении из игры. Таким образом, художник в игре использует яркий по цвету и броский шрифт, что сочетается с образом, во-первых, главного героя, во-вторых, с очень активным действием в игре, в-третьих, с музыкальным сопровождение, так как буквы такие же яркие и небрежно расположенные, как и ноты в джазовых импровизациях.



Рис. 2. Скриншот из видеоигры APE OUT

Играя в Ape Out игрок своими действиями буквально создает абстрактные полотна (рисунок 2). Каждый удар главного героя превращает врагов в энергичные брызги красок разных цветов, в результате на арене битвы возникает абстракт-

ный рисунок, отражающий экспрессивный результат битвы. Картины в стиле абстрактного экспрессионизма являются отражением свободного, спонтанного и личного эмоционального переживания и отличаются свободой в технике исполнения. В какой-то степени, когда главный герой игры — огромная горилла, вырвавшаяся из клетки и стремящаяся выбраться на свободу, сражаясь с вооруженными охранниками, встающими на ее пути — сталкивается с врагом и побеждает его, он испытывает эмоциональное переживание, а игрок в этот же момент испытывает опыт от сражения и спонтанных действий, и вся палитра эмоций и действий и главного героя, и игрока, выражена в краске и остается как след испытанного опыта. В связи с этим можно сопоставить не только стилистическое визуальное решение игры с абстрактным экспрессионизмом, но и идеологическое, поэтому Ape Out является полным проявлением абстрактного экспрессионизма в формате видеоигры. Энергичная стилистика живописи действия являлась главным признаком живого процесса творения, главным становился не результат, а скорее сам процесс создания произведения, что соответствует и игровому процессу, выполняющему главную роль в видеоигре. Если для художников 1950-х годов холст стал своеобразной ареной действия, о чем писал искусствовед Гарольд Розенберг, то игроки в Ape Out в прямом смысле находятся на арене, которая просматривается видом с верху так же, как и расстеленный по полу холст Джексона Поллока.

Неудивительным является и тот факт, что для музыкального сопровождения игры был выбран энергичный и спонтанный джаз, что уже упоминалось выше. Джаз является импровизационным и максимально энергичным, и абстрактные экспрессионисты, включая Джексона Поллока, признавались, что слушают джаз во время работы. С начала 60-х годов в джазе начинаются активные эксперименты со спонтанной импровизацией, не ограниченной даже конкретной музыкальной темой — Freejazz, как раз на этом принципе строится и музыкальное сопровождение игры.

Игра Ape Out является в формате видеоигры отражением и развитием абстрактного экспрессионизма в его стилистической и идеологической форме, она создает абстрактные полотна как реакцию на действия игрока и как отражение полученного им опыта, а импровизированный джаз, также зависящий от действий игрока, и художественное оформление в стиле винтажных обложек джазовых альбомов и киноплакатов, создают уникальную атмосферу игры и переносят игрока в 60-е годы XX века.

Список использованной литературы:

1. Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм. М.: Арт-Родник, 2008.

2. Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: Ад Маргинем Пресс. 2017.

3. Сидельникова Е. Абстрактный экспрессионизм. Голый нерв живописи // Артхив [электронный ресурс]: https://artchive.ru/encyclopedia/2634~Abstraktnyj_ekspressionizm (дата обращения 03.12.020).

4. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ. 1993.

5. Хорошилова О.А. Ревизия абстрактного экспрессионизма // Искусство. 2010. № 2–3.

Биография и творчество Ивана и Алексея Зубовых

автор: М.Г. Степанова, учащаяся ДХШ, дипломная работа детская художественная школа им. Е.А. Кольченко, Московская область, г. Мытищи

руководитель: Н.В. Аверьянова

Среди граверов XVIII века в России особенно выделялись Иван и Алексей Зубовы. Иван и Алексей приобщились к творчеству именно благодаря своему отцу, Федору Евтихиевичу Зубову, русскому иконописцу XVII века. Он был главным в росписи Архангельского собора, ему присуждался титул лучшего в своем деле. Этим объясняется большая схожесть гравюр Ивана и Алексея с иконами. Но для того, чтобы разобраться в творчестве этих мастеров XVIII века, нам нужно понять, что же такое гравюра. Само слово гравюра образовано от французского graveur — вырезать, создавать. Гравюра — вид графического искусства, произведения которого в завершенном виде представляют собой печатные оттиски (для их создания используется техника высокой и глубокой печати), создающие силуэт кого-либо, определенный пейзаж или что-то другое, что захотел оставить в памяти будущих поколений автор.

Старшим из братьев был Иван Зубов. Зубов Иван Фёдорович — мастер московской школы гравюры петровского времени. Вместе с братом с 1698 г. был иконописным учеником Оружейной палаты, в 1703 г. отдан на обучение в гравировальную мастерскую Оружейной палаты к Шхонебеку. В октябре 1708 г. направлен вместе с мастером-гравером П.Пикартом в Московский Печатный двор, где после перевода (1714) Пикарта с учениками и печатниками в С.-Петербургскую типографию остался единственным мастером-гравером. С 1721 года служил в Синодальной типографии, откуда уволен в связи с упразднением гравировальной мастерской (октябрь 1728).

Впоследствии исполнял гравюры на продажу, состоял на службе в Мануфактур-коллегии, где гравировал клейма для гербовой бумаги. Иван Фёдорович Зубов создавал аллегорические композиции (конклюзии), портреты, архитектурные виды; темами работ этого мастера резцовой гравюры были события общественно-политической жизни петровского времени, религиозные сюжеты. Среди произведений Ивана Фёдоровича на светские темы наиболее известны: «Ботик Петра I» (20-е гг. XVIII в.), «Врата Синодальные» (1721), парные портреты императора Петра I и императрицы Екатерины I (1721, с оригинала Ж.М. Натье), портрет императора Петра II (1728, с оригинала И.П. Люддена), «Вид Измайлова» (конец 20-х гг. XVIII века). Образцами произведений Ивана Зубова на религигиозные темы служат «Воскресение Христово» (1703, с гравюры Ж. Лепотра), «Тезис Луки Мультанского, посвященный Рафаилу Краснопольскому» (1709), вид Соловецкого монастыря (1744, совместно с братом), «Преподобный Феофилакт (Лопатинский)» (30-е гг. XVIII века), «Преподобный Лев Катанский» и «Святитель Варсонофий» (обе после 1721).

Первое, что на мой взгляд, заинтересует зрителя больше всего — это портреты. Начнем с парного портрета императора Петра I и императрицы Екатерины I. Это, пожалуй, были одни из самых выдающихся правителей Российской империи, да и Российского государства в целом. Император укреплял и присоединял земли с севера, а императрица проводила активную внутреннюю политику. Во-первых, мы видим, что оформление портретов явно книжное, так как оформлено резной каемочкой. Давайте присмотримся к правой части гравюры: мы видим приоткрытую штору. Таким образом автор показывает нам, что приоткрыл дорогу к великим русским государям, дал нам взглянуть на их жизнь и их самих. У Петра штора не имеет всяческих украшений, когда в свою очередь у Екатерины шторы с подхватом, что придает особое изящество, показывая женственность императрицы, но при этом стоит заметить, что украшение сдержанное, что напоминает нам о серьезном отношении Екатерины к государственным вопросам. Различие в оформлении столов в левой части картины здесь тоже не случайно: у Петра он выглядит более грубым, а у императрицы стол резной — для императрицы. Я думаю, это объясняется тем, что, во-первых Екатерина — женщина, а во-вторых, во время ее правления практически не велись войны. Другой одной интересной деталью считаю наличие окна за Петром и его отсутствие за императрицей. Я объясню это крылатой фразой про то, что Петр I «прорубил окно в Европу», а Екатерина I проводила по большей части именно внутреннюю политику. Судя по всему, Иван Зубов решил изобразить достижение Петра в буквальном смысле.

Перейдем непосредственно к главным героям гравюр: Екатерине и Петру. Первое, что хочется отметить — блеск одежд правителей. Они сам

были, как бриллианты для Российского государства: они сделали большое количество перемен в политике государства в лучшую сторону. Оба правителя изображены с улыбкой, что придает гравюре особую эмоциональную ценность. Екатерина держит в руках и скипетр, и державу, а Петр I только скипетр. Возможно это объясняется тем, что, вернувшись к происхождению слова «держава» из старославянского языка, мы узнаем что держава олицетворяет женское начало. В итоге отметим, что Иван Зубов изобразил Екатерину I и Петра I великими государями, прославившими свое государство и выведшими его на новый уровень.

Иван Зубов также создавал и конклюзии (как было сказано ранее) — небольшие аллегорические зарисовки. Самая известная — «Конклюзия Гвидона Вишневского», посвященная коронации императрицы Екатерины 16 мая 1724 года, созданная во второй половине 18 века и поднесенная Екатерине после церемонии в Грановитой палате. Иван Зубов хотел изобразить своеобразное подобие Олимпа. Во-первых, сам пьедестал уже создает некое ощущение подъема, горы. Во-вторых, вокруг летают античные Боги и герои (Нептун, Геркулес, Минерва). Екатерина, стоящая у самого подножия пьедестала, уверенно устремляется к Петру, держащему скипетр и Земной шар, который в данной композиции играет роль державы, указывая на то, что поднявшись на престол, Екатерина сможет изменить Россию, а значит — изменить мир. Будущую императрицу сопровождают добродетели (Слава, Истина, Вера, Любовь, Мудрость), как бы наставляя ее на плодотворное, милосердное по отношению к населению правление. Стоит отметить, что композиционным центром гравюры является Минерва-воительница, которая здесь тоже не случайно: Петр I за счет своих войн прославился сам и укрепил Российскую державу. Теперь он передает свое место Екатерине. Коронуют ее ангелы — отсылка к божественной теме, к церковным иконам. Из короны и груди Богини, находящейся в верхнем правом углу, тонкой полоской на голову Екатерины льется свет. Можно считать это своеобразным посвящением императрицы.

Во время работы в Московском Печатном дворе Иван Фёдорович исполнил большое количество иллюстраций, фронтисписов (рисунок, размещаемый на одном развороте с титулом на чётной полосе. Обычно рисунок фронтисписа не имеет подписи, но иногда вместо подписи ставили автограф автора), и титульных листов к книгам, набранных церковнославянским шрифтом. Среди них — «Святитель Иоанн Златоуст. Беседы на 14 посланий апостола Павла» (1709, с фронтисписом с изображением святителя Иоанна Златоуста, «Камень веры» митрополита Стефана (Яворского) (1728, с портретом автора), Евангелие (1717, 1722, 1724), Апостол (1713, 1719, 1726, 1733), Псалтирь (1716, 1718, 1723, 1725, 1726, 1727). Д.А.Ровинский указыва-

ет, что Иваном Зубовым исполнен 30-листовой цельногравированный Синодик (книжка с записями имен умерших для поминания во время богослужения). Особенностью всех этих гравюр является большая схожесть с иконами. Однако, на гравюрах персонажи изображены в закрытом помещении, а на иконах — на открытом воздухе.

О брате Ивана Зубова, Алексее, сохранилось намного больше информации. Отметим, что со своим братом с 1698 года он был учеником (иконописцем) при Оружейной палате. Именно Федор Зубов помог сыновьям попасть туда, так как сам был выдающимся иконописцем при Оружейной палате. Родился Алексей в 1682 году в Москве. В 1699 г. он был определен в ученики к голландскому граверу А. Шхонебеку, который приехал в Россию годом ранее по личному приглашению Петра I. Шхонебек научил Зубова работе в технике офорта, резцовой гравюры и так называемой «черной манеры» — меццо-тинто. Учеба заключалась в копировании западноевропейских образцов. Но дать Зубову столь же прочную подготовку в рисовании с натуры, анатомии, пространственных построениях Шхонебек не мог.

Гравюра в это время была не столько определенным видом искусства, сколько своего рода средством массовой информации, так как давала возможность получить большое количество отпечатков одного и того же изображения. Практичный Петр I широко использовал гравюру для пропаганды проводимых им преобразований и запечатления важнейших событий своего царствования. Зубов более других русских граверов отвечал требованиям великой эпохи.

В 1710–11 гг. появляется первое крупное произведение Зубова — гравюра «Торжественное вступление русских войск в Москву после Полтавской победы» (одна из самых популярных его работ), второй вариант которой он заканчивает уже в Петербурге. В юном «граде Петровом» он работает необычайно продуктивно и разнообразно, здесь рождаются его лучшие произведения. Это и «Свадьба Петра I и Екатерины в Зимнем дворце...» (1712), и замечательные, полные жизни и динамики, сцены морских сражений: «Баталия близ Гангута» (1715), «Баталия при Гренгаме» (1721). Это и знаменитые виды Петербурга, принесшие Зубову славу первого человека, воспевающего город: «Вид Васильевского острова» (1714), «Панорама Петербурга» (1716), «Вид Санкт-Петербурга» (1727).

Я упомянула гравюру «Торжественное вступление русских войск в Москву после Полтавской битвы». Говоря про Алексея, эта гравюра чаще всего вспоминается первой, так как запечатлела победу русских войск в одном из важнейших для нашей страны сражений.

Полтавская победа отмечалась в России с великим торжеством. В декабре 1709 г. в Москве восемь дней били в колокола, палили из пушек, гремели салюты и фейерверки. Для народа прямо на улицах было выставлено угощение. К встрече русских войск, победителей под Полтавой, в Москве готовились долго и старательно. Этот триумф должен был затмить всё, что до этого было в древней столице. Сам Петр I приехал в Москву заранее, остановился в Коломенском и непосредственно участвовал в приготовлении торжеств. В Москве, в разных концах города, построили семь триумфальных ворот от учреждений, сословий и частных лиц (Сенатские, от учителей Славяно-греко-латинской академии, Меншикова, Строганова, и других). Эти ворота были украшены в барочном стиле живописными аллегорическими картинами, скульптурами, эмблемами и гирляндами. На одной из них была изображена колесница бога солнца, который олицетворял самого Петра, а над колесницей изображались летние знаки зодиака Рак (символ Полтавского сражения) и Лев, намекавший на короля Карла, который пятился под победоносными ударами русских.

Если внимательно рассмотреть гравюру, можно увидеть над солдатами, стоящими отдельно, и над некоторыми войсками, цифры, обозначающие звания некоторых воинов. Например, «29» — генерал-майор князь Василий Владимирович Долгоруков (1667–1746). В нижней части композиции мы видим те самые значения цифр, этих обозначений! Рядом лежат убитые или сильно раненые воины шведской армии. Очень символично, что они лежат под перечнем имен и званий тех, кто их победил (русские воины). Рядом, в тени, стоят живые воины армии Швеции. хочу отметить — В ТЕНИ! Они проиграли, они не смогли сломить наше войско.

Нужно отметить, что Алексей Зубов перенял идею гравюры у Питера Пикарта, только у Пикарта вместо перечисления воинов (хотя цифры тоже стояли), был портрет Петра I. Зубов решил обозначитьх, что это не только победа императора, а победа всего народа.

Гравюры Зубова просты по композиции — это панорамы. Со «школьной» точки зрения, в них немало ошибок — в рисунке, перспективных построениях и т.д. Но в самих ошибках художника — обаяние юности, когда все ново, все впервые. Энергия молодости, ощущение начала, утра, которое пронизывает всю петровскую эпоху, живет в гравюрах Зубова. Теснятся корабли на Неве, теснятся облака на небе, бегут волны, стреляют пушки, из труб дворцов и домов идет дым, по набережным прогуливаются дамы и кавалеры, едут экипажи, резвятся собаки. Все в движении. Это не просто вид города.

Для наглядности рассмотрим гравюру «Вид Санкт- Петербурга». Мы видим на этом произведении величественную Неву, именно величественную, так как она является смысловым центром композиции. Корабли, стоящие на ней, напоминают нам о главном достижении Петра I — установле-

нии торгового сообщения России и Европы. На тот момент, открытие порта в Санкт-Петербурге было событием огромной важности. Узкой полосой тянется панорама только развивающегося, растущего города, но уже явно с большим будущим, где видно дома членов царской армии. О значении горожанам указывает и полотно с надписью в верхней части гравюры, которую держат ангелы. На ней написано «Санкт -Петербург», на русском языке и на латыни. Это означает развитие и значимость города не только в самой стране, но и за ее пределами.

После смерти Петра I, в царствование Екатерины I, Зубов делает портрет императрицы (1726, с оригинала И. Адольского), гравирует, вместе с П. Пикартом, конный портрет Петра (1726), исполняет по заказу А.Д. Меншикова портреты жены и дочери «светлейшего» князя — Д.М. и М.А. Меншиковых (1726). Осенью 1727 г. закрывается Санкт-Петербургская типография, при которой Зубов состоял с момента приезда в северную столицу. Он пытается устроиться в Гравировальную палату Академии наук, но постоянную работу там так и не получает. К 1730 г. его уже нет в Петербурге, он возвращается в Москву.

В старой столице Зубов по-прежнему трудится очень интенсивно. В 1734 г. он создает портреты Петра I, Петра II и Анны Иоанновны. Много работает по заказам церквей и богатых горожан. Но вещи Зубова этого времени показывают, сколь тонок еще был слой новой культуры, сколь сильно зависели русские художники от окружения, сколь сильны еще были традиции допетровской эпохи. Тому свидетельство — известный «Вид Соловецкого монастыря» — огромная гравюра, выполненная Зубовым совместно с братом Иваном в 1744 г. Словно и не было видов Петербурга, баталий, портретов. Словно не было самой петровской эпохи. Словно никогда не покидал Зубов Москвы и Оружейной палаты. Последние известные нам работы гравера датированы 1745 г., а последнее упоминание о нем — 1749-м. Умер мастер в бедности и безвестности.

Изучив творчество Ивана и Алексея Зубовых, необходимо сравнить их. Оба они были граверами, поэтому техника совпадает. Однако Иван больше любил создавать портреты, а Алексей изображать пейзажи, в особенности морские («Баталия близ Гангута», например). Многие гравюры Ивана сопоставимы с иконами, чего не скажешь о работах Алексея. Алексей и Иван Зубовы отразили эпоху барочного стиля (XVIII век) в своих произведениях, что особенно заметно по проработке деталей, резных вставках в портретах. Их творчество запечатлело многие важные моменты жизни Российской империи, поэтому им можно смело присудить звание самых выдающихся граверов XVIII века.