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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

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

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

3/2021
Часть 2

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2021. – № 3. Часть 2 – 316 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

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

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
Аронов В.Р. – член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598 от 26.04.2018

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2021

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA» / Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2021. – № 3. Part 2 – 316 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2021

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

С.В. Курасов, А.А. Киринюк, А.Н. Лаврентьев, В.Ф. Зива, О.А. Ефремова *S.V. Kurasov, A.A. Kirinuik, A.N. Lavrentiev, V.F. Ziva, O.A. Efremova*	Проблемы концептуальной разработки проекта стратегического планирования развития художественно-промышленного вуза *Problems of conceptual development of the strategic planning project for the development of an art and industrial university*	9
С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев *S.V. Kurasov, A.N. Lavrentiev*	Строгановская школа — столетию конструктивизма *The Stroganov School — the Centenary of Constructivism*	19
В.Р. Аронов *V.R. Aronov*	Конструктивизм начала 1920-х годов в зеркале истории *Early 1920s Constructivism in the Mirror of History*	29
Ю.В. Назаров *Y.V. Nazarov*	Хэндмэйд дизайн Vs Диджитал дизайн *Handmade Design Vs Digital Design*	42
Ю.В. Назаров *Y.V. Nazarov*	UX-design — проектирование для людей *UX-design — designing for people*	53
Е.Б. Корягин *E.B. Koryagin*	На крыльях по воде… *On the wings on the water…*	67
Е.Б. Корягин *E.B. Koryagin*	На крыльях над волнами… *On wings above the waves…*	76
Н.В. Брызгов *N.V. Bryzgov*	Образовательная деятельность «Строгановского училища технического рисования» как этап развития московской школы промышленного дизайна конца XIX – нач. XX в.	

	The educational activities of the «Stroganov School of Technical Drawing» as a stage in the development of the Moscow school of industrial design of the late XIX – early XX century	86
Н.В. Брызгов *N.V. Bryzgov*	Формирование научных основ русского дизайна в работе ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа *Formation of the scientific foundations of Russian design in the work of VKhUTEMAS and VKHUTEIN*	95
Н.В. Брызгов *N.V. Bryzgov*	Воссоздание «Московского высшего художественно-промышленного училища» как важный шаг в поддержании преемственности школы московского промышленного дизайна *Reconstruction of the «Moscow Higher School of Industrial Art» as an important step in maintaining the Moscow industrial design school*	104
П.Д. Польшина, Л.В. Желондиевская *P.D. Polshina, L.V. Zhelondievskaya*	Особенности дизайна в популяризации научных знаний *Design features in the popularization of scientific knowledge*	112
В.О. Рыжиков, Д.М. Харитонова *V.O. Ryzhikov, D.M. Kharitonova*	Достоинства и недостатки использования референсов в современных программах обучения дизайну *Advantages and disadvantages of using references in modern design teaching programs*	119
Д.Б. Погорелов *D.B. Pogorelov*	Историко-онтологические основания дизайна. Часть 2. Технэ как основание дизайна *Historical and ontological bases of design. Part 2. Techne as the basis of design*	125

А.В. Алтухов, А.В. Буйневич, Т.Е. Елпанова
A.V. Altoukhov, A. V. Buinevich, T.E. Elpanova
Сити-фермы как элементы платформы «умного» города
City farms as elements of the smart city platform 139

А.В. Сазиков
A.V. Sazikov
Выставочная деятельность Всероссийской Академии художеств (1932–46 гг.)
Exhibition activities of the All-Russian Academy of Arts (1932–46) 147

Т.Ю. Бурова
T.Y. Burova
Элементы дизайна в рекреациях общеобразовательных школ
Design elements in recreation areas of secondary schools 162

В.П. Вешнев, Д. Г. Ткач
V.P. Veshnev, D.G. Tkach
Текстовые композиции современного российского стрит-арта
Text compositions of modern Russian street art 171

Д.Ю. Позднякова
D.Yu. Pozdnyakova
О Японских предметах из зелёного и голубого фарфора (1905–1945 гг.)
About Japanese green and blue porcelain items (1905–1945) 180

А.Н. Лаврентьев, Гэ Сяофан
A.N. Lavrentiev, Ge Syaofan
К анализу технологических параллелей живописи и фотографии
To the analysis of technological parallels between painting and photography 185

М.С. Банков
M.S. Bankov
Концепция Боговоплощения в первом иллюминированном развороте Кодекса аббатисы Уты (1020–1040 гг.). Особенности взаимодействия образов и композиционно-пространственная организация миниатюр в книжном развороте

	Conception of Incarnation in first two illuminated pages of the Uta Codex (1020–1040). Interaction of images and spatial organization of miniatures in a book opening	195
Альшурман Али Салем Хуссейн, И.И. Орлов *Alshurman Ali Salem Hussein, I.I. Orlov*	Некоторые аспекты сложения идейно-художественных программ исламского орнамента применительно к декору омейядских интерьеров Каср Аль-Мушатта и Кусайр Амра в Иордании *Some aspects of the addition of ideological and artistic programs of Islamic ornament in relation to the decor of the Umayyad interiors of Qasr Al-Mushatta and Qusayr Amra in Jordan*	214
Е.В. Кумпан, В.В. Хамматова, А.И. Вильданова *E.V. Kumpan, V.V. Khammatova, A.I. Vildanova*	Актуальность ручного окрашивания текстильных материалов в современном дизайне *The relevance of hand dyeing textile materials in modern design*	229
Е.В. Кумпан, В.В. Хамматова *E.V. Kumpan, V.V. Khammatova*	Преимущества цифровых технологий печати в текстильной промышленности *Benefits of digital printing technologies in the textile industry*	235
Е.Н. Рыжкина, А.Н.Рыжкин *E.N. Ryzhkina, A.N. Ryzhkin*	Иллюстрации В.Н. Горяева к роману Ф.М. Достоевского «Идиот». Концепция философского графического осмысления произведения *Illustrations by V.N. Goryaeva to the novel by F.M. Dostoevsky's «The Idiot». The concept of philosophical graphic understanding of the work*	240
Г.А.Криволапова, А.Н. Криволапов *G.A. Krivolapova, A.N. Krivolapov*	Искусство и наука в современном художественном стекле *Art and Science in Contemporary Art Glass*	252

А.Н. Лаврентьев
A.N. Lavrentiev

Место встречи визуальных искусств. Выставочный зал ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на Мясницкой
A meeting point for visual arts. VKhUTEMAS-VKhUTEIN Exhibition Hall on Myasnitskaya 262

Р.П. Сергин, Д.Г. Ткач
R.P. Sergin, D.G. Tkach

Функции анимационной графики: коммуникативный и проектный аспекты
Functions of motion graphics: communicative and project aspects 271

О.Б. Дружинина
O.B. Druzhinina

Центр технической эстетики Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ): создание, образовательная и выставочная деятельность. 1977–1987
The Center for Industrial Design Aesthetics (CIDA) of the All-Union scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE): Establishment, educational and exhibition activities. 1977–1987 279

Е.П. Алексеев
E.P. Alekseev

«Найти свой путь в искусстве»: судьбы учеников Екатеринбургских СГХМ — Уральского художественного техникума. 1919–1925
«Find your way in art»: the fate of students of the Yekaterinburg SGHM-Ural Art College. 1919–1925 294

С.В. Мкртчян
S.V. Mkrtchyan

Средовой подход в теории дизайна — объект, способ описания, средовое знание
Environmental Approach in Design Theory — Object, Description Method, Environmental Knowledge 306

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

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

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

В.Ф. ЗИВА
Доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова, Председатель федерального УМО
e-mail: ziva@mghpu.ru

О.А. ЕФРЕМОВА
Кандидат педагогических наук, доцент, начальник Управления развития образования МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: o.efremova@mghpu.ru

S.V. KURASOV
Doctor of arts, rector of of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: info@mghpu.ru

A.A. KIRINUIK
Doctor of history, professor, rectorat adviser of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: kirinyuk@mghpu.ru

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of arts, professor of the department «Communication design» of of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

V.F. ZIVA
Doctor of pedagogical sciences, professor, Head of the Department of Additional education of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts Chairman of the Federal Educational and Methodological Union Association
e-mail: ziva@mghpu.ru

O.A. EFREMOVA
Candidate of pedagogy, assistant professor, Head of the Department of the Development of Education of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: o.efremova@mghpu.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-9-18

ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ РАЗРАБОТКИ ПРОЕКТА СТРАТЕГИЧЕСКОГО ПЛАНИРОВАНИЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ВУЗА

PROBLEMS OF CONCEPTUAL DEVELOPMENT OF THE STRATEGIC PLANNING PROJECT FOR THE DEVELOPMENT OF AN ART AND INDUSTRIAL UNIVERSITY

В статье анализируется опыт стратегического позиционирования Строгановской школы на протяжении почти двухвековой истории. Формулируются цели и задачи учебного заведения на каждом из этапов, приводится перечень совместных современных проектов школы с творческими, учебными государственными учреждениями, позволяющими сформировать современное представление о векторе развития художественно-промышленного образования в России.

The article analyzes the experience of strategic positioning of the Stroganov School of Art and Design during the period of almost two centuries. The goals and objectives of the school are formulated at each stage, a list of joint contemporary projects of the school with creative, educational state institutions is represented. All together it allows to define the idea of the modern vector of development of art and industrial education in Russia.

Ключевые слова: Строгановская школа, стратегическое планирование, художественно-промышленное образование, МГХПА им. С.Г. Строганова.
Keywords: Stroganov school, strategic planning, education for art and industries, Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts.

Почти двухвековой опыт истории Строгановской школы (с 1825 г.) подтверждает, что залогом плодотворного развития и важнейшим элементом стратегии является позиционирование учебного заведения.

От «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам» в 1825 году в момент создания первой демократической рисовальной школы для ремесленников — к Центральному Строгановскому училищу технического рисования, центру стилеобразования в конце XIX в., центру изучения национальных традиций русского декоративного искусства. От авангардной модели архитектурно-дизайнерско-художественной школы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (преемников Строгановского училища) 1920-х годов — к возрождению навыков мастерства и художественной целостности воссозданного в 1945 году Строгановского училища. От формирования новой школы художественного конструирования (дизайна) 1960-х годов — к современному видению школы как инновационного комплекса.

На каждом из этих этапов из суммы многих факторов: заявленного названия, структуры вуза, возрастного и сословного состава учащихся, сферы деятельности выпускников — формировался «портрет» школы. Первые полвека существования школы ее аудиторией были индивидуальные мастера-ремесленники, художники-рисовальщики, будущие граверы, учителя черчения и рисования, специалисты рисовальных отделений текстильных фабрик. «Рисование — язык рабочего», так можно охарактеризовать этот этап [1].

Открывая школу, С.Г. Строганов был фактически един в нескольких лицах. Прежде всего, он выступал как как деятель культуры и политик, выстраивал стратегию школы, определяя место открытия (Москва) и потребности страны (развитие ремесла). Как методист и художник подбирал учебные пособия и образцы. Отвечая на вопрос государя о том, как будут обстоять дела с нравственностью в школе, с позиции педагога и наставника, отвечал, что основывается на учении Песталоцци и будет использовать соревновательность студентов. Строганов был против бездумного копирования, пояснял, что «принимаемая к руководству в школе метода Песталлоциева» [2], фактически должна помочь соединить действие и рассудок, моторную память и осознание смысла и цели работы. Как директор, подбирал персонал учителей и инспекторов. Как хозяйственник, выбирал здание. Как экономист он просчитывал во что обойдется содержание школы. Наконец, в роли юриста писал Устав школы, без которого не было бы юридической базы для нового учебного заведения. Как рекламист давал информацию в газетах. И все эти обязанности возложил на себя молодой человек в возрасте 30 лет!

Поворот к изучению национальных традиций, создание Художественно-промышленного музея под руководством В.И.Бутовского (годы директорства в Строгановском училище — 1861-1881), получение статуса Центрального художественно-промышленного училища – формирует имидж профессиональной школы для различных областей декоративно-прикладного и промышленного искусства — «привить художества к русской мануфактурной производительности» [3]. Не только текстильные фабрики, но и производство мебели и церковной утвари, художественной керамики и металла востребуют специалистов-проектировщиков, а в дальнейшем и специалистов интегрирующего профиля в сфере создания интерьеров, театральных декораций, церковных зданий. В годы руководства Н.В.Глобы (1896-1917), живописца, государственного служащего, инспектора по художественно-промышленному образованию, а в дальнейшем — директора школы, директора художественно-промышленного музея, камергера — окрепла связь с различными видами производства.

С 1920-х годов в систему художественно-промышленного образования активно внедряются предметы естественно-научного цикла (физика и химия), элементы высшей математики, философии, социологии. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН позиционируются как высшее учебное заведение по подготовке «инженеров-художников» и «художников-техно-

логов». Наличие не только академических дисциплин, преподаваемых специалистами высочайшего уровня или профилирующих творческих дисциплин, но и математики и естественных наук, знания промышленных технологий давало право считать подобное учебное заведение высшей ступенью образования, создавать аспирантуру. Наконец, воссоздание Строгановской школы в 1945 году трудами З.Н. Быкова дает новый импульс школы как системного вуза в сфере комплексного формирования предметно-пространственной среды в целом, восстановления разрушенных в годы Великой отечественной войны памятников.

С той поры ситуация стратегического планирования усложнилась, требует участия многих специалистов, компетенций, данных, более активного использования информационного пространства. Причем, прежние установки не исчезают, они фактически интегрируются в задачи следующих этапов, что является залогом индентичности, уникальности учебного заведения.

В 2011 году Академия имени Строганова участвовала в конкурсе вузов России на разработку Программы стратегического развития [4]. Миссия вуза была определена в тот момент как «Сохранение и развитие художественной промышленности России как неотъемлемой части культурного фонда страны». Стратегической целью сформировавшегося в начале 2010-х годов комплекса, включающего собственно Академию с подготовкой на уровне бакалавриата, магистратуры, специалитета и аспирантуры, а также присоединенных учебных заведений среднего профессионального образования становилось создание условий для подготовки конкурентоспособных кадров для художественной промышленности и бизнеса.

Программа включала три уровня: модернизацию образовательного процесса, развитие кадрового состава и совершенствование инфраструктуры (организацию лабораторий и мастерских, новых направлений подготовки кадров).

В тот момент Академия вошла в число 55 вузов страны, включенных в проект Министерства образования и науки РФ «Программа стратегического развития 2012-2016 гг». Импульс, данный программой, продолжает влиять на современную жизнь Академии: подготовку учебных пособий, совершенствование программ, научные исследования в области искусствоведения, экспериментальное проектирование в системе научно-образовательного центра исследований и разработок.

На основе этой стратегической задачи сформировалась и тема научных исследований ученых, педагогов, учащихся МГХПА им. С.Г.Строганова на ближайшие годы: «Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн» [5]. Само словосочетание «Строгановкая школа», ассоциировавшееся ранее с школой иконописи конца XVI века, стало привычным обозначением суммы творческого и педагогического опыта многоуровневого и многопрофильного художественно-промышленного учебного заведения.

За прошедшие годы общая ситуация на рынке образовательных услуг, в научно-исследовательской сфере, в культуре и искусстве, в производственно-технологической сфере изменилась. Обострилась конкуренция между вузами в сфере искусства и дизайна как на внутри России, так и на международном уровне. Активнее используются цифровые платформы и сервисы, дистанционные образовательные технологии. Острее ощущается потребность в кадрах, способных легко адаптироваться к меняющейся ситуации, учиться, интегрировать в своей деятельности различные виды и жанры искусства, научные исследования, новые технологии.

В настоящее время МГХПА им. С.Г. Строганова под руководством и при поддержке учредителя — Министерства науки и высшего образования Российской Федерации сформировалась как научно-образовательный, творческо-производственный инновационный комплекс по подготовке художников и дизайнеров, бакалавров, специалистов и магистров, научно-педагогических кадров в области искусствоведения, монументально-декоративного, декоративно-прикладного, промышленного искусства и реставрации. Потенциал МГХПА им. С.Г. Строганова позволяет усилить ее вклад в прогресс российского общества, в развитие экономики и государства.

С учетом исторической 200-летней ретроспективы, текущего места и роли МГХПА им. С.Г. Строганова и её будущих приоритетов, миссия – достижение признания на мировом уровне, распространение позитивного имиджа российской культуры, искусства, науки, образования, культурно-исторических ценностей в глобализованном мире.

Проведенный с 2010-х годов ребрендинг сформировал новую платформу для развития МГХПА им. С.Г. Строганова в условиях новых рынков, включая рынок иностранных абитуриентов и рынок инноваций.

Были сформулированы научно-исследовательские приоритеты, разработаны новые образовательные программы, запущены проекты по обучению иностранных студентов, внедрены современные методики дистанционного образования. Стала традиционной форма открытого университета знаний в области искусства (программа открытых лекций «Строгановские субботы», дни открытых дверей в формате on-line, проведение творческих on-line конкурсов и олимпиад).

Проведенные реформы позволяют перейти к следующему качественному этапу развития МГХПА им. С.Г. Строганова — расширению предложения перспективных продуктов в области культуры, искусства, образования, науки и инноваций на уровне ведущих мировых университетов.

В рамках реализации программы развития на ближайшие десятилетия Академия обладает рядом уникальных характеристик:

1. МГХПА им. С.Г. Строганова — старейшее в России учебное заведение, имеющее славную 200-летнюю историю, нацеленную на сохранение и развитие богатейших национально-культурных традиций в области художественно-промышленного искусства, активно внедряющее инновационные образовательные технологии по целому ряду направлений и специальностей.

2. МГХПА им. С.Г. Строганова, являясь вузом творческой направленности, обеспечивает «полный цикл» подготовки и поддержки специалистов в области культуры и искусства.

За свою историю МГХПА им. С.Г. Строганова постоянно расширяла свое присутствие в области подготовки кадров для развития отечественной экономики. Благодаря этой деятельности расширен круг индустриальных партнеров – будущих работодателей выпускников Академии. Среди них: Росатом, Роснано, Роскосмос, Норильскникель, Магнезит, Абрау-Дюрсо, Автоваз, Вольво, Фиат, Хюндаи, Феррари, BMV, Сименс и многие другие.

3. Педагоги и выпускники Строгановской школы – создатели и исполнители крупных социально значимых проектов в числе которых произведения монументально-декоративного искусства, архитектуры, дизайна и реставрации, например: архитектура павильонов на ВДНХ и московских зданий, интерьеры станций метро, монументально-скульптурные комплексы, включая Памятник воинам-интернационалистам на Поклонной горе, дизайн интерьера пассажирских вагонов «РЖД»

«Гранд Экспресс», реставрация фресок Троицкого собора Макарьевского монастыря в Калязине, разработка концепции BMV Vision и др.

Для разработки программы развития Академии был изучен опыт ведущих университетов и образовательных организаций мира и России, с которыми у Академии накопился опыт сотрудничества. Участие МГХПА им. С.Г.Строганова в организации ФИП (Федеральной инновационной площадки) и проведение совместных обсуждений, обмена методическими материалами с вузами России (например: Казань, НИТУ; Екатеринбург, УрГАХУ) в дистанционном формате вывело на новый уровень принцип формирования постоянных горизонтальных связей

В 2016 году преподаватели университета Аалто (Финляндия) принимали участие в итоговой совместной конференции по проекту «Темпус» в Москве по теме «Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС» [6]. Университет Аалто отличает успешный синтез научно-технологических исследований, бизнеса и искусства.

Сотрудничество с Европейским институтом дизайна (IED, Испания и Италия) убеждает в необходимости учета в художественном творчестве экологической проблематики и сетевых форм образования. Речь идет о совместных лекционных проектах, а также об опыте совместного дистанционного проектирования. Студенты двух вузов IED (Мадрид) и кафедры «Дизайн текстиля» МГХПА им. С.Г.Строганова совместно в режиме он-лайн в 2020-2021 годах проектировали текстильные объекты для реализации в технике Альпака. Это уникальная экологическая технология, сохраненная мастерицами Перу, с которыми институт в Мадриде имеет многолетний опыт сотрудничества.

Ряд докладов преподавателей, связанных с программами «Сколково» и прочитанных на международной научной конференции «Архитектура и дизайн в цифровую эпоху», организованной МГХПА им. С.Г.Строганова совместно с РАХ в 2021 году [7], был посвящен необычной технологии цифровой визуализации ведения комплексных дизайн-проектов. Подобный опыт важно оценить как новый проектный и образовательный инструмент, обладающий большим креативным потенциалом.

Сотрудничество с Российской Академией Художеств — также важный опыт организации и проведения совместных научных, творческих, выставочных и издательских проектов, в том числе и в рамках программ Министерства культуры Российской Федерации.

МГХПА им. С.Г. Строганова является коллективным членом международной организации Международный совет дизайна (ICoD; ранее известный как ico-D, Международный совет коммуникационного дизайна или Icograda), что дает возможность быть в курсе актуальных требований к современному дизайн-образованию в части ответа на глобальные вызовы и проблемы.

Все перечисленные факты сотрудничества позволяют подойти к формированию нового имиджа вуза в начале XXI века. В связи с поддержкой Президентом России мероприятий по празднованию 200-летия МГХПА им. С.Г.Строганова в 2025 году прибавляется и оценка пройденного пути, и утверждение новых ценностей художественно-промышленного образования в XXI веке.

Примечания:

1. *Гартвиг А.* Семидесятипятилетие Строгановского училища. 1825–1860. Школа рисования в отношении к искуствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г.Строгановым. Ея возникновение и развитие до 1860 г. — Москва, 1901. — С. 106.

2. Указ. соч. — С. 117.

3. Из отзыва экспертной комиссии по Мануфактурной выставке 1865 г. — Цит по.: Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825-1918. — Москва: Русское слово, 2002. — С. 63.

4. Постановление Правительства РФ от 7 февраля 2011 г. № 61 «О Федеральной целевой программе развития образования на 2011–2015 годы».

5. Номер государственной регистрации темы: AAAA-A19-119112190084-9.

6. Материалы конференции изданы в виде сборника на двух языках: русском и английском: Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.

7. Архитектура и дизайн в цифровую эпоху. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, МАРХИ, РАХ, 2021. Коллективная монография по материалам Международной научной конференции 23–24 апреля 2021 года.

Список литературы:

1. Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова. — Москва: Индрик, 2012.

2. Архитектура и дизайн в цифровую эпоху. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, МАРХИ, РАХ, 2021. Коллективная монография по материалам Международной научной конференции 23–24 апреля 2021 года.

3. *Гартвиг А.* Семидесятипятилетие Строгановского училища. 1825–1860. Школа рисования в отношении к искуствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым. Ея возникновение и развитие до 1860 г. — Москва, 1901.

4. Мастера Строгановской школы: 1945–2015. 190 лет МГХПА им. С.Г Строганова: 1825–2015. Том первый и том второй. Юбилейное издание. Творческая монография. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

5. Приказ Министерства науки и высшего образования от 25 декабря 2020 г. № 1580 «Об утверждении перечня организаций, отнесенных к федеральным инновационным площадкам, составляющим инновационную инфраструктуру в сфере высшего образования и соответствующего дополнительного профессионального образования»

6. Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.

7. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. — Москва: Русское слово, 2002.

8. Постановление Правительства РФ от 7 февраля 2011 г. № 61 «О Федеральной целевой программе развития образования на 2011 — 2015 годы».

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

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

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

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

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-19-28

СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА — СТОЛЕТИЮ КОНСТРУКТИВИЗМА

THE STROGANOV SCHOOL — THE CENTENARY OF CONSTRUCTIVISM

Публикация реализована в рамках гранта Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства

В статье подводятся итоги прошедшей в 2020 году научной конференции «Век конструктивизма» и раскрывается структура и контекст готовящегося научного издания на основе материалов конференции. Подчеркивается преемственность идей конструктивизма в современном дизайн-образовании и связь с задачами художественно-промышленной школы XIX века в контексте подготовки к 200-летию создания Школы графом С.Г.Строгановым в 1825 г.

The article summarizes the results of the scientific conference «The Age of Constructivism» held in 2020 and reveals the structure and context of the upcoming scientific publication based on the materials of the conference. The continuity of the ideas of constructivism in modern design education and the connection with the tasks of the art and industrial school of the 19th century in the context of preparations for the 200th anniversary of the creation of the School by Count S.G. Stroganov in 1825 are emphasized.

Ключевые слова: русский конструктивизм, ВХУТЕМАС, Строгановская школа дизайна, проектно-художественное ядро конструктивизма.
Keywords: Russian constructivism, VKHUTEMAS, Stroganov school of design, design and artistic core of constructivism.

13 декабря 2020 года по инициативе МГХПА им. С.Г.Строганова и Культурно-просветительского фонда «Магия моды», которым руководит Н.Б.Козлова [1], прошла научно-практическая конференция «Век конструктивизма» с международным участием [2]. Приветствия конференции прислали Президент Национального института дизайна Ю.В.Назаров и профессор Кентского университета, автор первой монографии о русском конструктивизме Кристина Лоддер [3].

Историки искусства и дизайна, кураторы выставок ведут отсчет деятельности русского конструктивизма как творческого объединения, оригинальной русской версии функционального дизайна именно с этой даты [4]. У этого направления была своя предыстория, своя философия, проявившаяся во всех видах проектного и художественного творчества: дизайне и архитектуре, театре, кино и фотографии, литературе и музыке. Архитектурный конструктивизм воплотился в реальных постройках во многих городах России. Все области дизайна откликнулись на переустройство предметного мира на началах конструктивизма: интерьер, мебель и осветительная арматура, моделирование одежды, текстиль и керамика, графический дизайн, проектирование декораций в театре и кино. Концепция конструктивизма определила стержень развития отечественного искусства в 1920-е годы, развитие системы художественного образования, функционально-эстетический подход к творчеству.

Среди творцов конструктивизма значительный вклад внесли мастера, художники, архитекторы, так или иначе связанные со Строгановским училищем и позднее с ВХУТЕМАСом. Можно сказать, что практический уклон в художественно-промышленном образовании XIX века, заданный Сергеем Григорьевичем Строгановым в 1825 году, внимание к грамотно задуманной и качественно исполненной ремесленной продукции — способствовали формированию конструктивизма как универсальной модели проектной деятельности уже в эпоху массового производства. С.Г.Строганов видел задачу школы в том, чтобы обучать ремесленников, подмастерьев, детей бедных родителей «начальным правилам практической Геометрии, Архитектуры и разным родам рисования, относящимся к механическим искусствам, и через то доставить им средства самим собой, не прибегая к посторонней помощи, производить главные их ремесла с большей удобностию и совершенством» [5]. Как видим, не случайно в этой связке с рисунком появляется и «практическая геометрия», то есть необходимые для любого проектировщика сведения о структуре и пространстве, геометрической подоснове построений.

Московский ВХУТЕМАС можно считать центром конструктивизма: здесь преподавали основатели движения: Александр Веснин, Моисей Гинзбург, Густав Клуцис, Любовь Попова, Александр Родченко, Варвара Степанова. Конструктивизм стал влиятельным мировым трендом, на который «равнялись» художники всех стран, причастные к авангардным движениям в искусстве XX века. И более того, инициатором воссоздания Строгановки в 1945 году был не кто иной, как конструктивист Захар Николаевич Быков (1898–1987), член учебной подгруппы Первой рабочей группы конструктивистов ИНХУКа, ученик Александра Родченко и один из первых ректоров Московского художественно-промышленного училища (б. Строгановского) в 1956–1967 гг.

Работы студента металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа З.Быкова, хранящиеся в Музее МГХПА им. С.Г.Строганова, можно смело считать произведениями «золотого фонда» конструктивизма. Здесь есть проекты обложек журналов и книг, в которых использован рубленый шрифт и геометрически выверенная композиционная схема, фирменные эмблемы с применением фотомонтажа, изобретательные проекты многофункциональных трансформирующихся вещей с каркасной структурой: книжные полки, киоски, светильники, широко публиковавшиеся уже в 1920-е годы. Оригинал для сдачи заказ-

чику знаменитого плаката реклам-конструкторов Маяковского-Родченко «Лучших сосок не было и нет» был исполнен Быковым по эскизу Родченко. Дипломным проектом «инженера-художника» Быкова в 1929 году стал модульный санный поезд, о котором писали среди других проектов в журнале «Красное студенчество».

«А т. Захаром Быковым, получившим заграничную командировку за свою дипломную работу, разработан „Стандарт оборудования зимнего поезда по бездорожью". В законченном виде представлены сиденья, и спальные места, и их распределение внутри повозки. Сверх задания, ввиду новизны темы и отсутствия готовых материалов в литературе в общих чертах им представлены повозка и тягач. Поезд из десяти вагонов на лыжах, со 160 пассажирами при средней скорости движения до 500 килом. в сутки движется по бездорожью, преодолевая препятствия из сугробов снега до 5 англ. футов высотой» [6].

Символично, что однофамилец Быкова, студент кафедры «Дизайн средств транспорта» Академии имени Строганова Павел Быков, спустя более 90 лет выполнил дипломный проект «Внедорожное транспортное средство со шнековым движителем» как посвящение наследию ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

Нить творческой и художественной преемственности тянется к современной Строгановке и другим вузам-наследникам ВХУТЕМАСа, что объясняет постоянный интерес педагогов разных художественных специальностей к историческому наследию и учебно-методическому опыту. Что подтвердила проходившая в 2020 году Международная конференция «Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков» [7].

В искусствоведческой литературе, да и в обыденных представлениях конструктивизм ассоциируется с геометрическими модернистскими тенденциями в искусстве. «Конструктивизм без берегов» — так называется книга искусствоведа Е.В.Сидориной [8], в которой она протягивает единую цепь конструктивных событий в художественной критике, философии, искусстве авангарда.

В этом есть свое оправдание, поскольку композиционный процесс во всех подобных произведениях строится на принципе монтажа, комбинаций элементов. Однако, есть один нюанс: конструктивизм предполагает технологический монтажный стык, графически артикулированную связь деталей за счет сопряжения, пересечения, врезки одного элемента в другой. И обязательно — наличие внутреннего пространства

получившейся композиции. Не всякая геометрия может быть отнесена к конструктивизму.

Ядро конструктивизма — это деятельность довольно узкой группы художников, теоретиков, которые относились к искусству, жизни как технологии, конструированию. Именно они и стали «изобретателями» термина, столетие которого отмечается в нынешнем издании.

Влиятельность и долговечность художественного направления, школы зависит от нескольких величин, факторов.

Во-первых, от заразительности художественной идеи, своеобразного «стилевого модуля», формально-композиционной идеи. Того, что можно повторять, варьировать внутри общего композиционного инварианта. Именно это общее стилевое единство создает своеобразное поле притяжения. В конструктивизме есть такие элементы: линии, прозрачные геометрические формы, конструктивные узлы, структура, модульная сетка. Следование определенным принципам гарантировало качественный, завершенный, целостный композиционный результат. Это объясняет и причины распространения идей конструктивизма в тот период 1920-х годов, и причины популярности и плодотворности методик, казалось бы, столетней давности: достижение грамотного результата и четкие критерии оценки как учебной, так и профессиональной работы.

Отсюда проистекает возможность «научить», сформировать школу, систему упражнений, методику образования.

Во-вторых, от широты круга осведомленных, причастных, сочувствующих. То есть тех, кто так или иначе разделял жизнестроительные, мировоззренческие идеи конструктивизма. По сути, конструктивизм стал основой идеологии дизайна, новой зарождавшейся сферы деятельности.

Но была еще одна причина популярности и распространенности конструктивизма.

Все это происходило в период зарождения нового технологического цикла, технологического уклада. Искусство стало трактоваться практиками и теоретиками конструктивизма как «интеллектуальное производство».

Искусство превращалось в разновидность проектной деятельности. И родившийся в этот же период дизайн, как элемент технической культуры и производственный элемент — в свою очередь воспринял много от искусства.

Поэтому, с одной стороны, так трудно отделить искусство от техники в моделях, прототипах промышленных изделий. Все эти проекты, макеты часто рассматриваются последующими поколениями художников как оригинальный концепт искусства. На этом строят свои статьи и искусствоведы, включая конструктивизм в систему художественной культуры. Но, с другой стороны, этот же дизайн и производственное искусство, и конструкции — входят в культуру производственно-технологическую, историю функционализма, то есть становятся феноменом и научно-технической истории.

Воссоздавая в Строгановке один из знаковых проектов русского конструктивизма — «Рабочий клуб» А.Родченко 1925 года — кафедра «Дизайн мебели» под руководством К.Н.Чебурашкина провела смелый эксперимент. Проект почти столетней давности был адаптирован к современным технологиям и материалам с сохранением пропорций, конструкции и функционала. Возможно, это самая точная из выполненных ранее реконструкций этого комплекта мебели, поскольку для определения цветовой гаммы была использована специальная компьютерная программа распознавания цвета по светлоте деталей на черно-белой фотографии.

Ряд экспонатов, относящихся к эпохе конструктивизма при содействии Строгановской академии, будут представлены на готовящейся выставке советского дизайна (куратор Андрей Чернихов) в Китайском музее дизайна при Китайской академии искусств в Ханчжоу. Без этого этапа уже невозможно представить себе мировую историю дизайна.

100 лет конструктивизма. За прошедший век сложились свои шаблоны оценок, мифы и легенды.

Сегодня это воспринимается как смелая инициатива небольшого числа единомышленников, разведка нового поля деятельности, способствовавшая кристаллизации идеи, ее распространению и утверждению в качестве новой профессии — дизайна.

Конструктивизм был ядром, некоей внутренней пружиной, двигавшей этими людьми, их мотивацией.

И одновременно конструктивизм был вовне их, в воздухе культуры, времени, ощущениях, технике и науке, кино и театре, литературе и музыке.

В каждой из этих областей можно увидеть свои элементы, на которые направлена проектная и аналитическая работа.

Подготовленный МГХПА им. С.Г.Строганова совместно с НИИ РАХ сборник статей представляет собой монографию, раскрывающую неизвестные ранее страницы формирования конструктивизма, публикацию новых произведений, новые повороты в изучении, казалось бы, уже хорошо известных работ, использование опыта 1920-х годов в практике современного дизайнерского творчества и образования.

В книге 4 части, каждая посвящена определенному аспекту истории, сложению идей и принципов, практике, влиянию конструктивизма и его современному восприятию в контексте школы, выставочной деятельности, практики дизайна. Каждая часть затрагивает свой круг проблем.

Часть 1. Современники. Культурно-художественный контекст и восприятие идей конструктивизма.

От панорамы исторических событий того самого 1920 года - мы переходим к расшифровке идей и восприятию современниками провозглашенных принципов, первым опытам творческой практики пионеров дизайна. Статьи В.Р.Аронова, Е.В.Сидориной, А.Н.Лаврентьева, Г.В.Вершинина в этой части подтверждают закономерность рождения конструктивизма (и причины его взрывного распространения и современного влияния), показывают, насколько декларация принципов нового направления оказывалась созвучной ожиданиям, тенденциям зарождающихся новых форм искусства.

Часть 2. Эксперимент. Области художественного и концептуального поиска.

Важной составной частью движения было освоение художниками территории, ранее считавшейся за пределами искусства: утилитаризм, техническое конструирование, исследование логики геометрических структур, сочетание промышленных материалов и технологий, графические модели изображения пространства, эксперименты с движением и новыми технологиями в искусстве: фотография и кино. Все это вошло позднее в арсенал художественно-выразительных средств дизайна. Каждый из авторов нашел неожиданный, ранее неисследованный материал или аспект экспериментального художественного творчества: А.Г.Пушкарев — аксонометрию в изображении пространства, А.В.Колейчук — абстрактные конструкции как предтечу современного конструктивного искусства и дизайна, О.Муромцева — новые графические материалы Л.С.Поповой, роль экспериментов в области экранной

культуры в развитии визуальной культуры конструктивизма подчеркнула Е.А.Лаврентьева.

Часть 3. Практика. Место и роль конструктивизма в проектной культуре.

От архитектуры и градостроительства — до упаковки и рекламы — таков диапазон, сфера деятельности пионеров отечественного дизайна и архитектуры XX века. На конкретных примерах авторы раскрывают социальные, эстетические, функциональные задачи и влияние русского конструктивизма на мировую архитектуру и дизайн. Лидирующим областям конструктивизма в формировании среды — архитектуре и городскому оформлению, выставочному и графическому дизайну, дизайну текстиля и конструктивистской фотографии посвящены отдельные обзорные и проблемные статьи Н.К.Соловьева и А.В.Сазикова, М.Т.Майстровской и С.И.Серова и Т.И.Сафаева, Н.П.Бесчастнова и И.Ю.Чмыревой, О.Г.Розет. Два региона — Казань и Харьков — представлены материалами С.М.Михайлова и А.В.Бойчука.

Часть 4. Наследие. Актуальный потенциал конструктивизма.

В этой части помещены статьи кураторов и музейных работников Н.Б.Козловой и А.С.Саньковой, дизайнеров и педагогов МГХПА им. С.Г.Строганова: Е.А.Завевой-Бурдонской и А.В.Вильчес-Ногерола, В.О.Рыжикова и Д.С.Харитоновой; РГУ им. А.Н.Косыгина: И.В.Рыбаулиной; Международной академии бизнеса и управления: А.С.Матевосян; Поволжского государственного университета сервиса: Т.В.Белько и М.А. Курбатова. Авторы иллюстрируют современное значение конструктивизма для проектной культуры XXI века и системы дизайн-образования, делятся опытом разработки издательских программ: Д.В.Мордвинцев и З.В.Мордвинцева

Архив конструктивизма. В эту часть включены несколько принципиальных для 1920-х годов текстов.

Один из первых манифестов Группы конструктивистов «Кто мы» (1921), написанный Александром Родченко. Этот текст, относящийся к моменту зарождения концепции конструктивизма и первых шагов ее популяризации, можно воспринимать как профессиональную декларацию дизайна.

Теме эксперимента в искусстве и субъективности критериев эстетического посвящен небольшой фрагмент текста Любови Поповой, опубликованный в журнале «Зрелища» в 1922 году: «О точном критерии,

балетных номерах, о палубном оборудовании военных судов, о последних портретах Пикассо и о наблюдательной вышке школы военной маскировки в Кунцево».

Фрагмент из книги Бориса Арватова «Искусство и классы» 1923 трактует значение конструктивизма для формирования предметно-пространственной среды погружает читателя в канву рассуждений теоретика культуры и производственного искусства о социальной роли проектного творчества и его художественных истоках.

Примечания:

1. К 100-летию конструктивизма Культурно-просветительский фонд Магия моды под руководством Н.Б.Козловой была организована выставка «Даешь конструктивизм!». Выставка поочередно проходила на двух площадках: в Гостинном дворе и в выставочном комплексе «Дома коммуны» НИТУ МИСиС, построенном в 1929-1930 гг. по проекту архитектора-конструктивиста Ивана Николаева. В создании выставки принимали участие и педагоги и студенты МГХПА им.и С.Г.Строганова (эксподизайн А.В.Вильчес-Ногерол; видеопрограммы под руководством Е.А.Заевой-Бурдонской и Е.А.Кузнецовой). Издан каталог: Даешь конструктивизм. Каталог выставки. — Москва: Северный паломник, 2020.

2. Всего в конференции приняли участие более 30 авторов, представлявших Москву, Эдинбург, Харьков, Казань, Тольятти, различные вузы, помимо МГХПА им. С.Г.Строганова: РГУ им. А.Н.Косыгина, Международной академии бизнеса и управления, Казанского национального исследовательского технического университета им. А.Н.Туполева, Поволжского государственного университета сервиса, Харьковского художественно-промышленного института. Выступали: В.Р.Аронов, А.В.Бойчук, Т.В.Белько, Н.П.Бесчастнов, Г.В.Вершинин, А.В.Вильчес-Ногерол, Е.В.Жердев, Е.А.Заева-Бурдонская, Н.Б.Козлова, А.В.Колейчук, С.В.Курасов, М.А.Курбатова, А.Н.Лаврентьев, Е.А.Лаврентьева, Кристина Лоддер, М.Т.Майстровская, А.С.Матевосян, С.М.Михайлов, Д.В.Мордвинцев, З.В.Мордвинцева, Ю.В.Назаров, А.Г.Пушкарев, О.Г.Розет, И.В.Рыбаулина, В.О.Рыжиков, А.В.Сазиков, А.Н.Санькова, Т.И.Сафаев, С.И.Серов, Е.В.Сидорина, Н.К.Соловьев, Д.М.Харитонова, И.Ю.Чмырева.

3. *Lodder Christina.* Russian Constructivism. New Heaven and London. Yale University. 1983.

4. См: *С.О.Хан-Магомедов.* Конструктивизм. Концепция формообразования. — Москва: Стройиздат, 2003

5. А.Гарвиг. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 году С.Г.Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. — Москва, 1901, с.106

6. *Брюханенко Н.* От ризы к автомобилю // Красное студенчество, №15, 1929, с. 31.

7. Столетие ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа было также отмечено международной научной конференцией и конкурсом учебно-методических материалов. На основе выступлений участников подготовлена и издана коллективная монография: Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX-XXI веков.

Материалы Международной научной конференции, 09–15 ноября 2020 г. — Москва: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. – 608 с.

8. *Сидорина Е.* Русский конструктивизм (истоки, идеи, практика). — Москва: ВИНИТИ, 1995.

Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. — Москва: Прогресс-Традиция, 2012.

В.Р. АРОНОВ
Доктор искусствоведения, профессор, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
e-mail: aronov@list.ru

V.R. ARONOV
Doctor of arts, professor, Russian Academy of Arts
e-mail: aronov@list.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-29-41

КОНСТРУКТИВИЗМ НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ

EARLY 1920s CONSTRUCTIVISM IN THE MIRROR OF HISTORY

Публикация реализована в рамках гранта Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства

В статье рассмотрено возникновение Первой группы конструктивистов и ее развитие на фоне многосложной художественной культуры и повседневной жизни Советской России в начале 1920-х годов. Отмечается, что ее программа формировалась в окружении многих творчески активных направлений в изобразительном искусстве, архитектуре, организации массовых действ, театре, литературе. Не только подчеркнуто авангардных, но и тех, которые, как казалось, уже должны были остаться в прошлом.

The article examines the emergence of the First Group of Constructivists and its development against the background of the complex artistic culture and everyday life of Soviet Russia in the early 1920s. It is noted that her program was formed surrounded by many creatively active trends in the visual arts, architecture, the organization of mass actions, theater, literature. Not only emphatically avant-garde, but also those that, as it seemed, should have been in the past.

Ключевые слова: Первая группа конструктивистов, Институт художественной культуры, Политехнический музей, Наум Габо, Алексей Ган, Владимир Маяковский, Александр Родченко, Владимир Татлин.
Keywords: The first group of constructivists, the Institute of Artistic Culture, the Polytechnic Museum, Naum Gabo, Alexey Gan, Vladimir Mayakovsky, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin.

Вспоминая возникновение Первой группы конструктивистов как веху истории спустя столетие, становится все актуальнее рассматривать ее на фоне многосложной художественной культуры и повседневной жизни начала 1920-х годов. Многое оставалось еще от старого мира. Гражданская война продолжалась в разных местах страны до конца 1922 года. Но постепенно вокруг все налаживалось, преодолевая трудности революции и «военного коммунизма». Для большинства современников это было сложное время. Мариэтта Шагинян в книге «Новый быт и искусство» (1926) вспоминала: «Революция, прежде всего, сдвинула вещи. Потом перемешала их. Потом наплодила множество новых. Отсюда необозримая новизна материала не только "поштучного", но и "оптового": изменились вещи, изменились и взаимоотношения их» [1].

Что осталось памятным от 1920 года перед тем, как в середине декабря была создана группа конструктивистов?

В Петрограде Владимир Татлин продолжал проектировать вращающуюся 400-метровую башню по поручению ИЗО Наркомпроса после состоявшегося в марте 1919 года в Москве Первого (учредительного) конгресса Коммунистического интернационала с участием делегатов из 21 страны мира.

Зимой 1919–1920-х годов Наум Габо, вернувшись на несколько лет в Россию из эмиграции, экспериментировал в мастерской московского Политехнического музея над созданием небольшой по размерам (61 х 24 х 19 см) «кинетической» конструкции «Стоячая волна». На первый взгляд, это был ничем не примечательный стальной стержень, вертикально укрепленный в толще черного деревянного основания. Внутри него был миниатюрный электромоторчик. Однако достаточно было включить его, и стержень начинал извилисто колебаться, все быстрее и быстрее, добиваясь иллюзии динамичной просвечивающей объемной формы. Название «Стоячая волна» Габо позаимствовал из физики, поскольку интересовался проблемами механики и инженерии [2].





Рис. 1. Мариэтта Шагинян. Новый быт и искусство. Вариант обложки книги выполнен А. Родченко. 1924

Рис. 2. Наум Габо, Натан Певзнер и Густав Клуцис. Реалистический манифест. 1920

Еще одним памятным событием было открытие летом 1920 года в Москве, на Большой Дмитровке, дом 11, девятнадцатой по счету художественной выставки, организованной Всероссийским центральным выставочным бюро отдела ИЗО Наркомпроса. Среди двадцати двух ее участников были Василий Кандинский, Владимир Кринский, Николай Ладовский, Александр Родченко, Варвара Степанова (Варст) [3]. А позднее, 15 августа, на Тверском бульваре в открытом музыкальном павильоне прошла однодневная выставка авангардных работ Габо, Натана Певзнера, Густава Клуциса и нескольких их учеников. К ней был приурочен текстовой плакат «Реалистический манифест», напечатанный тиражом пять тысяч экземпляров [4].

Хотя в тексте не встречались понятия «конструкция» и «конструировать», но в резкой форме было заявлено: «...мы не меряем своих произведений на аршин красоты, не взвешиваем их на пуды нежности и настроений. С отвесом в руке, с глазами, точными, как линейка, с духом, напряженным, как циркуль, мы строим их так, как строит мир свои творения, как инженер — мосты, как математик — формулы орбит. Мы знаем, что каждая вещь обладает ей одной положенной сущностью. Стул. Стол. Лампа. Телефон. Книга. Дом. Человек. Все это — целые вселенные со своими особенными ритмами своих особенных орбит» [5].





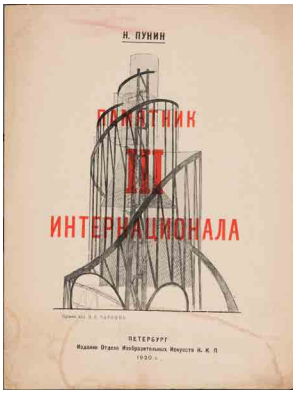


Рис. 3. Владимир Татлин с помощниками строят модель Памятника III Интернационалу. Слева направо: Иосиф Меерзон, Тевель Шапиро, Владимир Татлин. 1920 (За — Выставка В. Татлина. Первая демонстрация памятника III Интернационалу. 1920)

Рис. 4. Николай Пунин. Памятник III Интернационала. Брошюра отдела ИЗО НКП. Петербург, 1920

Начиная с 8 ноября, до 1 декабря в Петрограде широкой публике продемонстрировали уже законченный к юбилейной революционной дате макет Памятника III Интернационалу. Он был установлен в бывшей мозаичной мастерской Академии художеств — там, где его и создавали Татлин с помощниками. Почти пятиметровая конструкция возвышалась на круглом подиуме, покрытом бумагой. При помощи ручки внизу можно было приводить в движение ее части, которые поворачивались с задуманной разной скоростью.

А в это время в Москве готовились к открытию ВХУТЕМАСа. Цель нового учебного центра определялась так: «1. Московские Высшие Государственные Художественно-Технические Мастерские есть специально художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования» [6].

В декабре в московском Политехническом музее продолжали проходить встречи зрителей с представителями технической и художественной интеллигенции самых разных направлений. Например, Валерий Брюсов 12 декабря организовал одну из таких встреч с молодыми поэтессами. Они были по-светски наряжены и подчеркнуто самовлю-

бленны. Неожиданно среди них вдруг появилась 28-летняя Марина Цветаева, одетая, по ее воспоминаниям, «в зеленом, вроде подрясника, — платьем не назовешь (перефразировка лучших времен пальто), честно (то есть — тесно) стянутом не офицерским даже, а юнкерским, 1-ой Петергофской школы прапорщиков, ремнем. Через плечо, офицерская уже, сумка (коричневая, кожаная, для полевого бинокля или папирос), снять которую сочла бы изменой» [7].

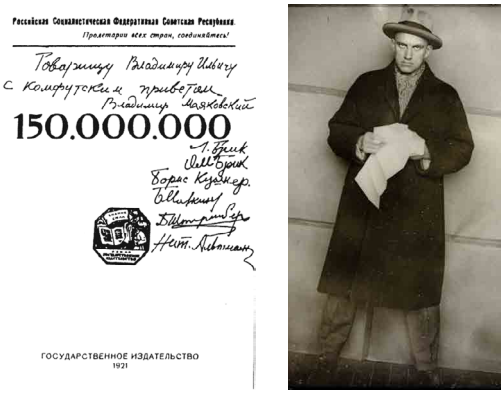


Рис. 5. Владимир Маяковский. 150.000.000. Книга с автографом Маяковского: «Владимиру Ильичу с комфутским приветом. Владимир Маяковский». Ниже подписи: Осип Брик, Лиля Брик, Борис Кушнер, Борис Малкин, Давид Штеренберг, Натан Альтман. 1921

Поначалу столь необычную по внешнему виду Цветаеву встретили настороженно, но по окончании ее чтения стихов раздались бурные аплодисменты.

13 декабря, в том же Политехническом музее при полном аншлаге Владимир Маяковский читал свою новую поэму. На афише его выступления было написано: «150 000 000. I. Митинг людей, зверей, паровозов, фонарей и пр. II. Город на одном винте, весь электро-динамо-механический. III. Вильсон и Иван. IV. Вторая Троя. V. Может быть, Октябрьской революции сотая годовщина. Может быть, просто изумительное настроение».

14 декабря Маяковский выступал на митинге в клубе имени Сезанна при ВХУТЕМАСе, расположенном на втором этаже дома 21 на Мясницкой улице. Этот митинг был посвящен спроектированному Татлиным памятнику III Интернационалу, с которым можно было познакомиться на развешанных фотографиях и в посвященной ему книге Николая Пунина, где было подчеркнуто: «Основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной» [8].



Рис. 6. Александр Родченко. ВХУТЕМАС. Проект вывески. 1924

И в тот же день, 13 декабря, во вторник, была создана Первая рабочая группа конструктивистов, инициаторами которой, как отмечали позднее в журнале «Эрмитаж», стали «живописец-беспредметник Александр Родченко, живописец Варвара Степанова (Варст) и конструктор “Массового Действа” Алексей Ган» [9]. Родченко тогда исполнилось 29 лет, а Степановой — 26 лет, а Гану (при рождении его фамилия была Имберх) — 35 лет [10].

1921 год в России в области культуры начался 2 января знаменательным открытием для посетителей залов Картинной галереи Эрмитажа. Больше трех лет экспонаты Эрмитажа находились в эвакуации в Москве и были возвращены в Петроград в декабре 1920 года. На первый взгляд, это событие не было напрямую связано с рассматриваемой нами вехой в истории конструктивизма, но все это расширяло восприятие общемировых художественных ценностей.

Другим ярким событием было проведение в Москве 1-й Всероссийской конференции по научной организации труда. Она продлилась с 20 по 27 января при участии видных экономистов, философов и организаторов производства. Среди выступавших выделялся Алексей Гастев, активный участник революции 1905 года, видный теоретик культуры труда и, кроме того, поэт, публицист и один из организаторов Пролеткульта. На конференции Гастев обосновал необходимость выработки общих правил организации труда. Подготовленную им статью «Как надо работать» сразу напечатали в центральных газетах «Известия», «Труд» и многих периферийных изданиях, а также и на отдельных плакатах и листовках, которые вывешивали в производственных цехах. Вслед за этим Гастев опубликовал другую брошюру «Наши задачи» с описаниями организации труда в Советской России и за рубежом, а также структуры и методологии возглавляемого им нового Центрального института труда при ВЦСПС [12].

В марте 1921 года в Институте художественной культуры (основан в марте 1920 года) Рабочая группа конструктивистов пополнилась новыми участниками. Это были Борис Иогансон, Константин Медунецкий, братья Владимир и Георгий Стенберги, уже проявившие себя в Обществе молодых художников (ОБМОХУ). А уже в мае они демонстрировали свои произведения на «Второй весенней выставке ОБМОХУ» в отдельном зале на Большой Дмитровке, дом 11. Фотографии их экспозиции стали широко известны по публикациям в печати. Впоследствии одна из них была включена в программную книгу «Кунстизмы» Эль Лисицкого и Ганса Арпа, вышедшую в Швейцарии и Германии на трех языках (немецком, английском и французском), где конструктивизм был представлен как одно из ведущих мировых художественных направлений: «КОНСТРУКТИВИЗМ. Эти художники видят мир только через призму технологий. Они не хотят создавать иллюзии красками на холсте, а работают непосредственно с железом, деревом, стеклом и т. д. Близорукие люди видят только машину. Конструктивизм доказывает, что невозможно определить границы между математикой и искусством, между произведением искусства и техническим изобретением» [13].

Конструктивисты жили в непрерывно менявшемся вокруг них мире и работали в окружении многих направлений в искусстве, причем не только авангардных, но и тех, которые должны были уже, как казалось, уйти в прошлое. Художественная жизнь в России не была отделена от других стран. Мастера разных видов искусства неоднократно выезжали в







Рис. 7. Алексей Гастев

Рис. 8. Алексей Гастев. Поэзия рабочего удара. Сборник стихотворений. Издание Пролеткульта. Петербург, 1919

Рис. 9. Плакат Центрального института труда «Как надо работать»

творческие поездки и на гастроли, участвовали и организовывали художественные выставки, хотя часть из них оставалась в эмиграции.

Одной из первых зарубежных выставок русского искусства была выставка в Париже членов и экспонентов общества «Мир искусства» (июнь-июль 1921 года), в которой, наряду с художниками, жившими за рубежом, участвовали находившиеся в Петрограде Александр Бенуа, Борис Кустодиев, Константин Сомов [14].

В августе вышел первый номер зарубежного русскоязычного журнала «Жар-Птица», посвященный творчеству Ивана Бунина, Николая Рериха, Сергея Судейкина, Сергея Чехонина, балетам Михаила Фокина. В статье о картинах Судейкина Алексей Толстой писал: «Об русском современном искусстве, во всем его объеме, говорить сейчас трудно: оно раскидано по свету и только теперь начинает собираться в ячейки. Но по отдельным частям его, преимущественно живописи и музыке, уже можно провидеть в нем новую кровь, свежую силу: преображение. Не осталось и следа разочарования и упадка. И уже ясно проступают его резкие грани: строгость, сила, простота, утверждение жизни, жажда овладения хаосом. Я повторяю, — еще рано определять качество русского искусства. Никто не знает, какими дорогами пойдет Россия, каков путь ее искусства, но по его окраске, по его взлету уже чувствуется в тумане грядущего весенний расцвет, а не безнадежное угасание осени» [15].

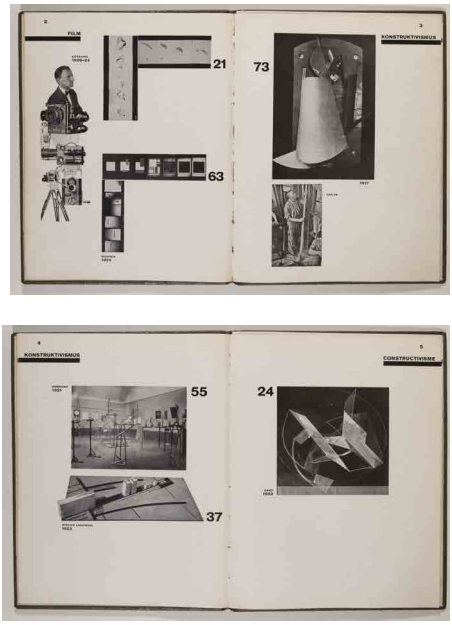


Рис. 10. «Измы искусства» («Kunstism», Munchen, 1925). Составители: Эль Лисицкий и Ханс Арп. Развороты из книги, посвященные конструктивизму. Работы Владимира Татлина. Фото весенней выставки ОБМОХУ и упражнение по дисциплине Пространство Николая Ладовского. Пространственная конструкция Наума Габо

В августе 1921 года происходили резко полярные события. С одной стороны — трагические. В Петрограде 7 августа умер Александр Блок,

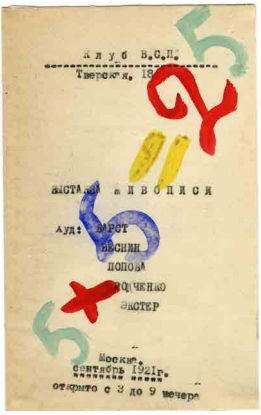




Рис. 11. Варвара Степанова. «5 х 5 = 25». Титульный лист машинописного каталога выставки. 1921

Рис. 12. Алексей Ган. Конструктивизм. Тверь, 1922. Обложка книги

а 26 августа возле Ржевского полигона по приговору ЧК расстреляли Николая Гумилева и вместе с ним еще 56 человек. С другой стороны — открывались новые возможности для улучшения повседневной жизни. 11 августа в газетах «Известия» и «Правда» было опубликовано правительственное сообщение о введении новой экономической политики, сокращенно — НЭП), продлившейся до 1929 года [16]. Государство оставило в своем подчинении наиболее важные отрасли производства, но и разрешило самостоятельную работу отдельных частных предприятий при условии, что они самостоятельно обеспечивать себя материальными, продовольственными и денежными ресурсами. В области культуры государство проводило компромиссную политику, допуская относительную свободу в изобразительном искусстве, архитектуре, прикладной и рекламной графике, литературе, театре, кино и организации широко распространенных массовых действ. После завершения 1920-х годов сразу же пытались обобщить и, по возможности, оценить происходившее в области культуры. Основным направлениям в изобразительном искусстве были посвящены книга Виктора Лобанова «Художественные группировки за последние 25 лет» и сборник материалов и документов «Советское искусство за 15 лет» под редакцией Яноша (Ивана) Ма́ца [17].

18 сентября в Москве открылась художественная выставка «5 х 5 = 25» в старом доме № 18 на тогда еще узкой Тверской ули-

це, примерно напротив построенного позже, в 1925–1927 годы, здания Центрального телеграфа. После закрытия известного «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке на первом этаже этого дома разместилось кафе «Домино», где проходили знаменитые поэтические вечера литературного объединения «СОПО» (Союз поэтов).



В наши дни эта выставка и ее восприятие современниками детально изучены. Но важно отметить, что, наряду с Родченко и Степановой, в ней приняли участие трое новых для группы конструктивистов — Александр Веснин, Любовь Попова и Александра Экстер. Кроме показа своих работ, все подготовили и оформили в пяти экземплярах свои варианты ее манифеста (поэтому и название «5 х 5 = 25»). Но для развития идей конструктивизма существенно то, что на ней побывал Всеволод Мейерхольд, который, как всякий раз отмечают, способствовал расширению его границ, пригласив Попову создавать сценические конструкции в Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ).



Рис. 13. Алексей Ган на мотоцикле. 1924. Фото А. Родченко

В конце 1921 года продолжалось теоретическое обоснование принципов конструктивизма. Ган принялся за подготовку отдельной книги «Конструктивизм», в которой на обороте ее титульного листа решил поместить специальное обращения к читателям. В нем говорилось:

«Конструктивная явление наших дней. Возник он в 1920 году в среде левых живописцев и идеологов “массового действа”. Данный выпуск является агитационной книгой, которой конструктивисты открывают борьбу со сторонниками традиционного искусства. Москва, 1921 год».

Издание книги затягивалось, и она была напечатана в Твери к лету 1922 года тиражом две тысячи экземпляров. Теперь она оцифрована и доступна в интернете, в том числе на английском языке [18]. Ее ана-

лизируют и цитируют. Но если рассматривать ее в контексте времени, когда она была издана, не будет излишним напомнить о том, что в ней помещался еще и портрет Льва Троцкого. Вот как упоминал об этом мой давний знакомый книжный дизайнер Александр Коноплев (по матери внук кинорежиссера Эсфирь Шуб, жены Гана): «… в конце 50-х, запомнилась реакция мамы, когда, роясь в старых книгах, появившихся после смерти Э.И. Шуб, я наткнулся на тоненькую брошюрку “КОНСТРУКТИВИЗМ” и принес ей посмотреть ее, открыв на развороте с портретом Л. Троцкого. Тоненькая книжечка, почти тетрадка, была вырвана у меня из рук и не успел я что-либо произнести, как, подбежав к моему рабочему столу, мама быстро тушью и большой кистью замазала злосчастный портрет. После чего взяла с меня слово никому не показывать это издание, пригрозив выбросить его. Признаюсь, спустя пятнадцать минут после ее ухода, я со всей осторожностью смыл, как мог, черное пятно, спрятал книжку и понемногу стал выспрашивать маму об этом неизвестном для меня человеке» [19].

Военизированная одежда, ораторские способности Троцкого импонировали Гану, который называл себя в начале 1920-х годов «режиссером массового действа» и составлял сценарии революционных праздников, похожих на военизированные шествия. В статье «Борьба за массовое действо», вышедшей незадолго до книги-манифеста «Конструктивизм» в том же Тверском издательстве, Ган писал: «Нам нужно вовлечение масс в “организованное действо”» [20].

По воспоминаниям современников, Ган и сам нередко появлялся в военном френче, кожаной кепке с мотоциклетными очками и кожаных перчатках, напоминая авиатора или водителя броневика. Конструктивизм представлялся ему в тот момент чуть ли не партийной программой, такой же революционной и нацеленной на мировое влияние.

Можно было бы еще продолжить хронологию деятельности первых конструктивистов на фоне других авангардных художественных исканий, а вместе с ними и сохранявшихся еще традиций в русском искусстве. Для примера напомним, что Михаил Нестеров в 1925 году написал «Портрет художника В.М. Васнецова», когда-то создавшего «Трех богатырей», но еще продолжавшего работать в своей мастерской в Москве (теперь дом-музей В.М. Васнецова в переулке Васнецова). Но это уже следующая веха в истории конструктивизма, которая ждет своего изучения.

Примечания:

1. *Шагинян М.* Новый быт и искусство / оформление обложки А. Родченко. — Тифлис: Заккнига, 1926. — С. 5.

2. Точную реплику «Стоячей волны» Наума Габо (1985) можно увидеть в наши дни в лондонской Тейт галерее. Она может быть включена, но покрыта стеклянным колпаком.

3. XIX выставка ВЦВБ (Всероссийского центрального выставочного бюро). Отдел ИЗО Наркомпроса. — М., 1920.

4. Плакат был размером 62,2 х 78,8 см и подписан: Н. Габо, Натан Певзнер. Москва, 5 августа 1920 г.

5. Там же.

6. Декрет Совета Народных Комиссаров № 522 «О Московских Высших Государственных Художественно-Технических Мастерских» от 29.11.1920 г.

7. *Цветаева М.* Воспоминания о современниках // Цветаева М. Сочинения в 7 томах. Том 4. — М.: Эллис Лак, 1994. — С. 40.

8. *Пунин Н.* Памятник III Интернационала: Проект худож. Е. Татлина. — Петербург: Отд. изобразительных искусств Н.К.П., 1920. — С. 2. Сам макет башни Татлина затем торжественно продемонстрировали в Москве в Доме Союзов во время работы съезда Совета народных депутатов, проходившем 22–29 декабря 1920 г.

9. Журнал «Эрмитаж». — 1922. — № 13, август. — С. 3.

10. Свою ставшую известной фамилию Ган взял в 1905 году, когда, опасаясь ареста после поражения первой русской революции, в которой он принимал активное участие, на несколько лет уехал из Москвы.

11. 3 сентября — 24 ноября 2019 года в галерее «На Шаболовке» Объединения «Выставочные залы Москвы» прошла выставка «Гастев. Как надо работать» (устроители: А. Селиванова, А. Ткаченко-Гастев, А. Кулаева), приуроченная к 80-летию со дня его гибели. В публикации о выставке отмечалось: «Несмотря на широкую известность экспериментов и теории Гастева во всем мире, на русском языке нет посвященных ему книг, а в биографии до сих пор остается много белых пятен… Выставка впервые представила Гастева в разных ипостасях – как теоретика, литератора, журналиста, политического деятеля и основателя ЦИТ». Цит. по: URL: https://www.nashabolovke-gallery.com/gastev-kak-nado-rabotat.

12. *El Lissitzky [und = et = and] Hans Arp.* Die Kunstismen = Les Ismes de L'Art = The Isms of Art: 1924.1914. — Erlenbach-Zürich; München; Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925. — S. VIII.

13. Catalogue «Exposition des artistes russes à Paris en 1921: organisée par les membres et exposants de la sociéte Mir isskousstva (Monde artiste) à la galerie La

Boëtie». — Édition L'Art russe, A. Kogan, 1921. Осенью 1921 года она была вновь показана на «Осеннем салоне» в Париже.

14. *Толстой А.* Перед картинами Судейкина // Жар-птица. Ежемесячный литературно-художественный иллюстрированный журнал. — Берлин: Издательство А.Э. Когана «Русское искусство», 1921. — № 1. — С. 27–28. В оформлении журнала участвовал Чехонин, находившийся в Петрограде.

15. Декрет Совета Народных Комиссаров «Наказ Совета Народных Комиссаров о проведении в жизнь начал новой экономической политики» (подписан 9 августа 1921 г.) // Декреты Советской власти Т. XVIII. Август 1921 г. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009, с. 36.

16. *Лобанов В.М.* Художественные группировки за последние 25 лет. — М.: Худ. издательское акц. общество АХР, 1930, 148 с ? Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация / под редакцией, с вводными статьями и примечаниями И. Маца; составители: И. Маца, Л. Рейнгардт, Л. Ремпель; Секция пространственных искусств Ин-та ЛиИ Комакадемии. — М.; Л.: Изогиз, 1933. — 663 с.

17. *Gan Aleksei.* Constructivism / translation and introduction by Christina Lodder. — Barcelona: Tenov, 2013, XCIII. — 77 p.

18. Цит. по рукописи из архива А. Коноплева. Данный текст под названием«Алексей Михайлович Ган (Публикация А.Б. Коноплева) был опубликован в свое время в «Киноведческих записках», 2000, № 49.

19. *Ган Алексей.* Борьба за массовое действо // Сборник «О театре». — Тверь: 2-я гостипография, 1922. — С. 67.

20. *Ган Алексей.* Борьба за массовое действо // Сборник «О театре». — Тверь: 2-я гостипография, 1922. — С. 67.

Ю.В. НАЗАРОВ
Доктор искусствоведения, профессор Российского Государственного Университета им. А.Н. Косыгина
E-mail: nazaret48@yandex.ru

Y.V. NAZAROV
Doctor of Art, professor of Russian State University of A.N. Kosygin
E-mail: nazaret48@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-42-52

ХЭНДМЭЙД ДИЗАЙН VS ДИДЖИТАЛ ДИЗАЙН

HANDMADE DESIGN VS DIGITAL DESIGN

«Создание цифровых продуктов излишне сосредоточено на количественных показателях – и недостаточно на их качестве».

Стивен Хубер [1].

Сегодня мы живем в эпоху цифровых технологий, когда рождение почти любого нового продукта связано исключительно с его безграничными возможностями. Продвигаясь все дальше в цифровую эпоху, мы видим, что дизайн ручной работы не исчезает полностью, а продолжает оставаться актуальным. Некоторые профессионалы сегодня возвращаются к истокам дизайна через конструирование новых продуктов своими руками, другие проектировщики сочетают цифровые разработки с традиционным «ручным» дизайном. Такие специалисты становятся все более ценными по мере превращения в подлинных мастеров «ручного» дизайна, благодаря этому они приобретают больший спрос, а их произведения становятся популярными. Техники ручной работы, которые используют эти дизайнеры, невероятно ценны, поскольку они вызывают у потребителя эмоциональный отклик, несравнимый ни с каким цифровым проектированием. Продукты ручной работы по-прежнему ценны в мире дизайна по нескольким ключевым причинам. Дизайн ручной работы добавляет в продукт элемент незавершенности, непредсказуемости и

привлекательного человеческого несовершенства. Эти качества могут быть полезным инструментом при создании дизайн-продукта, способного вызвать у зрителя положительную эмоциональную реакцию, поскольку они сродни гуманистическим ценностям и естественным человеческим недостаткам.

Today we live in the era of digital technologies, when the birth of almost any new product is associated with their capabilities. Moving further and further into the digital age, we see that handmade design does not completely disappear, but continues to remain relevant. Some designers today are returning to the origins of design through the construction of new products with their own hands, and some designers combine digital development with handmade design. Such specialists become more and more valuable as they become handicraftsmen, they are in high demand, but with low stocks. The handcrafted techniques these designers use are incredibly valuable because they evoke an emotional response from the consumer that cannot be matched by any digital design. Handcrafted products are still valuable in the design world for several key reasons. Handmade design adds an element of incompleteness, unpredictability and human imperfection to the product. This imperfection can be a useful design tool that should elicit a positive emotional response from the viewer as it addresses humanistic values and natural human flaws.

Ключевые слова: цифровые технологии, ручная работа, оцифровка, компьютерное проектирование, эмоциональная реакция, гуманистические ценности, диджитал-дизайн.
Keywords: digital technology, manual work, digitization, computer design, emotional reaction, humanistic values, digital design.

Введение

Интересная получается картина… Может это связано с возрастом или с повсеместным засилием компьютеров, но эта тема: противостояние цифрового и рукотворного проектирования — тревожит меня все чаще. Уверен, большинство моих молодых коллег сочтет этот пассаж неактуальным, но меня беспокоит постепенное погружение творческого воображения проектировщика в пучину программного обеспечения, зависимость

от его новых версий и, как следствие, пассивное отношение дизайнера к самому процессу зарождения и вынашивания новых, креативных идей.

В конце 1960-х – начале 1970-х, в годы, когда специалисты моего поколения учились в профильных вузах, среди студентов наиболее почитаемыми были коллеги, умеющие «врукопашную» отмывать учебные и дипломные проекты, за ночь покрывая лихими изображениями огромные подрамники. Я со своими однокурсниками не раз заглядывал в мастерские интерьерщиков и дизайнеров-мебельщиков, поражаясь их графическим навыкам и любуясь мастерству передачи пространства, фактур, колористики, освещения и материалов. Тогдашняя экспозиция лучших студенческих работ, демонстрировавшаяся в коридорах и холлах Строгановки, заставляла тянуться за лучшими, перенимать их опыт, осваивать новые техники и материалы.

Определенным рубежом в графической подаче проектов стал аэрограф, постепенно вытеснивший флейцы, губки и кисти. Потом пришло увлечение коллажами, фотомонтажами и комбинированными техниками, и вслед за этим в нашу дизайнерскую проектную жизнь стремительно ворвался компьютер. Я хорошо помню свой первый аппарат – INTEL-486, являвшийся заветной мечтой многих моих коллег в начале 1990-х. На нем учился работать я сам, его же осваивала моя старшая дочь, готовясь к самостоятельной профессиональной жизни. Больше не требовалось выклеивать кассетные шрифты, а при наличии принтера отпала необходимость в фотопечати и других рутинных процедурах. Всех захлестнула волна увлечения новыми программами, среди них незабвенные Corel Draw, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe PageMaker и т.д. и т.п. Многие и не заметили, как с наших рабочих столов исчезли карандаши и фломастеры, акварельные краски и колонковые кисточки, а взамен на их освобожденных от лишнего поверхностях взгромоздились прямоугольные параллелепипеды и громоздкие мониторы различного объема и мощности.

На одном из первых компьютерных фестивалей под брендом «АНИГРАФ» я познакомился с энтузиастами новой цифровой эры, включая руководителя и сотрудников студии BS Graphics Сергея Баженова. В то время эта компания одна из немногих была оснащена процессорами Silicon Graphics, способными осуществлять различные операции в постпродакшн, включая нелинейный монтаж. Студия BS Graphics одной из первых стала лауреатом Фестиваля «АНИГРАФ-1993» за создание клипа к песне группы «ЛЮБЭ» «Не валяй дурака, Америка!» (1992). С той

далекой романтической поры вплоть до 2001 года Фестиваль регулярно собирал широкую профессиональную и любительскую аудиторию, рекламируя новые технологии, программное обеспечение, аппаратуру и сами произведения цифрового искусства. Там же, на Фестивале, я познакомился с Евгением Черняковым – одним из руководителей молодой и бурно развивавшейся компании «Joy Company», являвшейся соучредителем Фестиваля, наряду с ВГИК им. С.А. Герасимова.

Что же изменилось с той далекой поры? Бесспорно, качество компьютерной визуализации достигло фантастического уровня. Теперь соревнование между дизайнерами и архитекторами происходит не на площадке графической подачи проектов, а на ринге выбора актуальных стилистических предпочтений и творческих направлений. Впрочем, итоговые преференции — всегда за заказчиками, а в случаях профессиональных конкурсов — за вердиктами компетентного жюри.

Сегодня, очевидно, есть области визуального искусства и виды творческой деятельности, где компьютер незаменим. Без него не появились бы такие ленты, как «Аватар» (2009) и «Безумный Макс: Дорога ярости» (2015), отечественный «Ночной дозор» (2004) и обладатель премии «Оскар» 2021 года американо-британская научно-фантастическая лента «Довод» (2020).

Но послушаем мнения экспертов, поскольку соотношение рукодельного и цифрового в дизайнерском проектировании волнует многих специалистов. Большинство авторитетных коллег отмечает, что в мире дизайна актуальный подход, движимый любовью к ремеслу и пристрастием к натуральным материалам, переживает воодушевляющее возрождение.

Ручное качество неподвластно времени

Многие зарубежные дизайнеры озабочены засилием цифровых технологий и самостоятельно пытаются найти компромисс, примиряющий диджитал-дизайн с традиционными приемами творческой работы. Так, британский специалист по визуальному проектированию из лондонской Школы Искусства, Архитектуры и Дизайна Ангарад Льюис, рассуждает: «С доисторических времен люди занимались механизацией рутинных операций, снижая физические нагрузки, используя силы природы и совершая подвиги, выходящие за рамки человеческих возможностей. Сегодня, спустя 100 лет после возникновения модернизма, передовые технологии доминируют почти во всех сферах жизни, и, хотя этот процесс

может показаться противоречащим традиционным ремеслам, развитие данных противоположных направлений имеет общую траекторию. Ручные процессы и классическая эстетика возвратились в дизайн примерно десять лет назад. Изделия массового, машинного производства, прошедшие цифровой этап разработки, вновь уступили место несовершенным, тактильным и субъективным объектам, появившимся на свет благодаря качественной ручной работе, и мы нашли способы ручного вмешательства в цифровые аспекты технологии. В творческом плане мы достигли определенного водораздела: это возвращение к гуманистической, тактильной чувственности, явившееся результатом бесплодия модернизма и радикальной эстетики, созданной машинными технологиями. Это движение идет параллельно с новым накатом технологий, и способствует возвращению контроля над изобретательностью в человеческие руки. В графике визуальные стилистики, основанные на трафаретной печати, высокой печати, ксилографии, вышивке и каллиграфии, стали теперь обычным явлением в брендинге и рекламе. Когда-то отброшенная к границе искусства — эстетика ручной работы — теперь стала мейнстримом, а занятия «ремеслом» стали крупным бизнесом, поскольку рецессия диджитал технологий породила тренд, призывающий «делать и чинить». Несомненно, что данный промысел во многом является видом домашнего времяпрепровождения. Вспомните о квилтинге (лоскутном шитье), о выпечке и вязании, это движение связано с изменением практики дизайна в ответ на изменения потребительского спроса. Происхождение, наследие и экологичность в настоящее время являются практически обязательными аспектами развития бренда: сегодня не обойтись без качества продукта, изобилующего мастерством и связанного с дизайном ручной работы» [2].

Работы австрийского графического дизайнера и типографа, живущего в Нью-Йорке, Стефана Загмайстера находятся в авангарде гуманистического дизайна более 15 лет. Его культовый плакат 1999 года к лекции AGIA, для которого он вырезал шрифт на собственном теле, стал интуитивным отказом от механистичных процессов проектирования. Создание, изготовление и формирование компонентов конечного графического продукта вручную — это то, что Загмайстер культивировал на протяжении всей своей карьеры. Почему дизайнеры выбирают такой необычный маршрут? «С приходом модернизма все стало машинным, будь то архитектура, продукты или графика», — отмечает Загмайстер. «Это имело смысл в 1920-е годы, когда нужно было избавиться от украшательства, чтобы установить

новый культурный климат. Поскольку это "объективное" направление, созданное машинами, уже почти 100 лет обладает незыблемым "статус-кво", более человечный, ручной, субъективный, естественный подход является более эффективным способом общения» [3].

Вырезание текста на собственном теле — это радикальный пример, но типографика и визуализация слов все чаще предпочитают ручные приемы. Оцифровка дизайна произвела революцию в графике в 1990-х годах, что привело к бескрайнему распространению новых шрифтов, некоторые из которых пытаются имитировать человеческий почерк. Между тем, практика рукописного письма в повседневной жизни стала редкостью, и цифровая печать практически полностью заменила привычные карандаш и бумагу.

Цифровое вырождение

Голландский писатель и художник Джоб Воутерс (Летман) является поклонником и пропагандистом утраченного искусства безумной, психоделической типографики, его отточенная графическая техника представляет собой мир необузданных экспериментов со шрифтом. Воутерс сетует на упадок традиционных практик самовыражения. «В мире, где ручное ремесло все больше и больше вытесняется цифровой техникой, — говорит Воутерс, — меня завораживает универсальная, физическая природа человеческого почерка. Большинство людей приобретают почерк в ранней юности, но не используют этот навык в дальнейшем; рука деградирует…». Оцифровка дизайн-процесса также повлияла на его эстетическое развитие — возможности расширились, но характер изображения деградировал [4].

Британский художник-график Энтони Буррилл стремится возродить саму природу творческого процесса. «Больше не доставляет удовольствия просто делать что-то на мониторе», — размышляет он. «Мне нравится продолжительный процесс физической работы». Буррилл тесно сотрудничает со своим давним коллегой Адамсом, печатником из Сассекса, специализирующимся на ксилографии. Это техника, стала доминирующей в творчестве Буррилла, и, хотя он все еще использует компьютер для разработки эскизов типографских отпечатков, все они основаны на знании коллекции деревянных наборных шрифтов Адамса. При ручной компоновке шрифта появляются возможности для вариации. Дизайн должен быть адаптивным, а макет, размер букв и распределе-

ние принтерных чернил на бумаге частично определяются самим процессом. Хотя финальный отпечаток полон недостатков, он является наглядным повествованием о создании принта. «Мне нравится этот аспект — то, что я не полностью контролирую ситуацию», — говорит Буррилл. Потеря управления над процессом позволяет материалам демонстрировать некоторые неожиданные решения, оставляя все на волю случая и позволяя импровизировать на заключительных этапах производства. Эти аспекты ручной работы часто доставляют неудобства дизайнерам, но могут привести к самым интересным решениям. «На экране легче добиться идеального результата, поэтому, когда вещи выглядят сделанными от руки, это интригует людей», — заключает Буррилл [5].

Аслак Гурхольт Рёнсен из норвежской дизайн-студии Йоколэнд (Yokoland) разделяет эти настроения. Любая форма ручной работы связана с уникальным пониманием процесса проектирования, отмечает он: «Сегодня я провожу большую часть своего рабочего дня перед экраном. Когда я делаю что-то вручную: рисую, раскрашиваю, леплю скульптуру или даже конструирую мебель — всё это дает мне понимание формы, габаритов, конструкции и цвета, и это очень важно для дизайна. В конце концов, как можно что-то спроектировать, не зная, как это делается?» [6].

Восстановление определенного контроля над конечным продуктом является частью того, что позволяет ручным процессам полностью раскрыть свой потенциал. Как отмечает немецкий иллюстратор и сценограф Сара Илленбергер, эти отношения между создателем и материалами также могут предоставить свободу, недоступную при использовании цифровых инструментов. «Работа вручную привлекает меня тем, что я чувствую, что имею больший контроль над произведением, которое создаю», — подчеркивает Сара. «Особенно когда я работаю в 3D — у меня есть возможность рассмотреть объект со всех сторон. Хотя есть программы, позволяющие спроектировать объект на экране, я предпочитаю делать это вживую. Просто это выглядит более естественным и приятным» [7].

Практика показала, каким образом дизайнеры выискивают новые способы интеграции ручных и цифровых методов создания своих произведений, используя их на разных этапах процесса проектирования, при этом оба подхода взаимно дополняют друг друга. Такие специалисты, как Сэм Уинстон, тратящие сотни часов на ручную работу над своими замысловатыми бумажными скульптурами и иллюстрациями, делают это, чтобы обойти гомогенизирующее влияние компьютера. «Я считаю более

полезным работать руками над графическим листом», — объясняет он. «Речь идет о том, чтобы по-прежнему физически использовать свое тело для непосредственного создания чего-либо. Несмотря на то, что компьютер способен разрабатывать множество различных объектов, точка ввода всегда одна и та же, например, клавиатура и мышь — так что, судя по опыту, возможности цифрового проектирования весьма ограничены» [8].

Сначала займитесь практическими делами

Британская ткачиха и художник-иллюстратор Ханна Увалдрон признает важность цифрового дизайна, но с осторожностью относится к его использованию в своей работе: «Когда вы находитесь на этапе изучения нового ремесла, важно накапливать знания непосредственно в ваших руках, прежде чем вы сможете перейти к автоматизированным средствам», — говорит Ханна. «Руки — это самый фундаментальный инструмент, который у нас есть, и я действительно верю в важность физических навыков, развивающих наше тело. После трех лет изучения ручного ткачества я только сейчас начинаю учиться пользоваться компьютером, помогающем мне в творческом процессе, и это может привести к созданию новых интересных проектов» [9].

По мере того как наша жизнь становится все более оцифрованной и мы используем все больше экранных изображений, присутствие элементов ручной работы в компьютерном проекте возвращает данный контент в наш «реальный» мир и активизирует наши тактильные и гравитационные ощущения. Представление о реальности в фотографии было размыто цифровой графикой, что побудило многих фотографов пойти ва-банк, чтобы вернуть ощущение подлинности своим снимкам. Для конверта альбома The Blueprint 2009 года британский фэшн-фотограф Дэн Тобин Смит и его команда создали скульптуру размером с целую комнату из музыкальных инструментов и звукового оборудования. Инсталляция была раскрашена тремя оттенками красной краски, которые, когда камера находилась точно в нужном месте, отображались в виде полос по центру изображения.

Создание цифрового изображения «в камере» является центральным элементом работы Дэна. «Съемка натюрморта означает, что итоговое изображение зависит от физических параметров постановки, от угла наклона камеры по отношению к объекту, ее расположения и характера освещения», — говорит он. «Создание снимков непосредственно

“в камере” — лишь часть этого творческого процесса или художественной истории. Для меня естественно делать все это вручную» [10].

То, что требует месяцев планирования и сборки «вручную», может быть выполнено на компьютере за считанные минуты, но окончательное изображение может оказаться недостаточно целостным. Креативный подход к съемке Дэна Тобина Смита — это процесс создания произведения, способного захватить воображение зрителей: покадровое видео для обложки The Blueprint 3 было просмотрено в Интернете более миллиона раз.

Заключение

В кратком обзоре невозможно рассмотреть все аспекты взаимодействия диджитал дизайна и традиционного ручного проектного творчества. Но даже на данном этапе уже можно отметить, что, по мнению большинства экспертов, процесс ручной работы привносит в произведение ощущение достоверности, порой отсутствующее в дизайне, созданном цифровым способом. Элементы, созданные вручную, притягивают зрителя, и это чувство основано на доверии и совместном практическом опыте. Несовершенства конечного продукта выглядят естественными, абсолютно человеческими и раскрывают потребителю секреты создания объекта. «Я думаю, что работа вручную способствует сближению дизайнерского произведения со зрительской аудиторией», — резюмирует Сара Илленбергер. «Люди иногда думают, что мои работы вполне могли быть созданы на их кухне или за их столом. Эта близость к реальности приводит к тому, что зрители могут быстро выработать собственное отношение к моим произведениям. В компьютерном изображении всегда есть что-то мистическое и абстрактное» [7].

Итак, что означает усиление интеграции ручной работы с творческим процессом проектирования и производства новых продуктов? И какое будущее ожидает ручной труд и тактильную эстетики в сфере бизнеса и потребления? Независимый британский модный бренд Tatty Devine пользуется мировым успехом благодаря 14-летнему опыту ручной работы. В 2012 году оборот компании преодолел барьер в 1,0 миллион фунтов стерлингов, ее основатели Рози Вулфенден и Харриет Вайн были награждены дипломами MBE за заслуги в сфере моды, а бренд Tatty Devine победил гиганта по производству аксессуаров Claire’s в судебной тяжбе за нарушение авторских прав. Tatty Devine разрабатывает и производит всю свою продукцию в лондонских мастерских и в граф-

стве Кент, где каждая деталь вырезается лазером Perspex, а затем собирается и обрабатывается вручную; их товары поставляются 300 розничным партнерам по всему миру [11].

Управляющий директор Tatty Devine Рози Вулфенден является страстным поклонником ценностей ручного производства, содержащихся в ювелирных изделиях ее компании и подчеркивает важность их наличия в построении взаимоотношений между брендом Tatty Devine и потребителями: «Из-за особых характеристик ручного исполнения наших изделий возникает взаимное уважение со стороны публики. Покупатели часто называют украшения Tatty Devine искусством, они чувствуют, что в них воплощено что-то особенное и искреннее» [12].

Между тем, если в серийных продуктах отсутствует неуловимое человеческое отражение, потребители сами вмешиваются в их облик, чтобы изменить и переделать товары массового производства, превратив их во что-то более личное, что действительно отвечает их индивидуальным потребностям. Веб-сайт ikeahackers.net иллюстрирует примеры адаптации серийной мебели ikea потребителями с 2006 года, при этом респонденты сами присылают изображения индивидуализированной мебели, среди них: табуреты, переделанные в стеллажи, или книжные шкафы, превращенные в столы. Такой «взлом дизайна» происходит, когда продукты или проектные инструменты не отвечают потребностям пользователя.

Изготовление вручную — это не только использование устаревших методов, инструментов и материалов: это понятие применимо и к технологиям. Но высокотехнологичные компании, такие как Samsung и Apple, опасаются чувства отчуждения, порожденного модными продуктами, типа смартфонов, ежедневно используемых потребителями. Эти компании скорее будут навязывать пользователям новую модель, чем пассивно наблюдать за тем, как люди сами исправляют или модифицируют испорченное или устаревшее изделие. Базирующаяся в Лондоне организация под названием Technology Will Save Us стремится ликвидировать образовавшийся недавно разрыв между технологиями и ручным трудом. TWSU проводит семинары и занимается разработкой и продажей комплектующих для продуктов, которые потребители могут сделать самостоятельно, включая динамики, электронные синтезаторы или «поилки для растений» на солнечной энергии.

Все это делает работу вручную весьма актуальной, поскольку дизайнеры и имиджмейкеры все чаще занимают дальновидную пози-

цию, и при этом всецело разделяют страсть к подлинным инновациям, совместимым с процессом ручной работы. При обзоре высказываний ведущих мировых дизайнеров легко обнаружить возникшую у них общую цель: несмотря на использование проверенных временем цифровых методов, инструментов или оборудования, сохраняется желание создавать конечные продукты, которые в значительной степени были бы ориентированы на сегодняшнего потребителя. Дело не в том, чтобы торговать ностальгией или намеренно стилизовать изделия под ручную обработку. «Это то, что я очень хорошо осознаю, — настаивает Беррилл. «Просто, когда я что-то делаю, используя старые технологии, я всегда хочу, чтобы это выглядело современным» [5].

Примечания:

1. URL: https://www.creativebloq.com/future-handmade-design-5132895 (дата обращения: 04.08.2021).

2. URL: https://www.cliffordchance.com/people_and_places/people/lawyers/gb/angharad_lewis.html (дата обращения: 06.08.2021).

3. URL: https://www.resite.org/stories/stefan-sagmeister-on-beauty-as-function (дата обращения: 06.08.2021).

4. URL: https://walkerart.org/magazine/job-wouters-letman-amsterdam (дата обращения: 06.08.2021).

5. URL: http://somethinggoodbristol.com/creative/anthony-burrill/ (дата обращения: 06.08.2021).

6. URL: https://www.norwegianamerican.com/10073/ (дата обращения: 06.08.2021).

7. URL: https://nomos-glashuette.com/es/magazine/sarah-illenberger (дата обращения: 07.08.2021).

8. URL: https://www.itsnicethat.com/articles/sam-winston-dictionary-story-graphic-design-020221 (дата обращения: 07.08.2021).

9. URL: https://www.salt-watersandals.com/asia-en/blog/post/saltie-crafts-with-hannah-waldron (дата обращения: 07.08.2021).

10. URL: https://www.foldmagazine.com/dan-tobin-smith-experimental-practice (дата обращения: 08.08.2021).

11. URL: https://visitmima.com/news/tatty-devine-have-gifted-their-15th-birthday-collection-to-our-new-jewellery-gallery/ (дата обращения: 08.08.2021).

12. URL: https://www.tattydevine.com/blogs/news/craft-power-coming-to-a-screen-near-you (дата обращения: 08.08.2021).

Ю.В. НАЗАРОВ
Доктор искусствоведения, профессор Российского Государственного Университета им. А.Н. Косыгина
E-mail: nazaret48@yandex.ru

Y.V. NAZAROV
doctor of Art, professor of Russian State University of A.N. Kosygin
E-mail: nazaret48@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-53-66

UX-DESIGN — ПРОЕКТИРОВАНИЕ ДЛЯ ЛЮДЕЙ

UX-DESIGN — DESIGNING FOR PEOPLE

Когда мы касаемся клавиш клавиатуры, вращаем рукоятку точильного станка или проводим пальцем по экрану смартфона — все это можно назвать взаимодействием с разного рода интерфейсами, помогающим нам управлять аппаратами и приборами. Следовательно, сам интерфейс может быть аналоговым или цифровым, что не меняет суть нашего взаимодействия. Термин «интерфейс» является лингвистической калькой (от англ. Interface — буквально: барьер, сопряжение между системами или набор средств для их взаимодействия) и стал широко употребимым в период всемирной компьютеризации. Цель UI/UX дизайнера — помочь пользователю успешно завершить работу с интерфейсом, сделать так, чтобы оператор достиг своей цели. Прямая обязанность UX/UI дизайнера — содействовать производителю продукта или услуги в быстрой и бесконфликтной реализации товара через интернет. Именно на основе работы UX/UI дизайнера пользователь принимает решение: «купить, или не покупать?», нравится или не нравится предлагаемый продукт. Задачи UX/UI дизайнера разнятся в зависимости от контекста. Не всегда это содействие реализации чего-либо. Функциональные обязанности UX/UI-дизайнеров не ограничиваются исключительно разработкой цифровых интерфейсов. Более того, одна из научных гипотез свидетельствует, что профессия, сходная

по кругу обязанностей с работой UX/UI дизайнеров, зародилась достаточно давно и знакома специалистам с незапамятных времен. Свое нынешнее наименование область деятельности UX/UI получила благодаря распространённому тренду «все превращать в аббревиатуры». В данной публикации предпринята попытка распутать этот терминологический клубок и представить новые профессии в их реальном виде, понятном широкому кругу профессиональной аудитории.

When we touch the keys of the keyboard, rotate the handle of a grinder or swipe across the screen of a smartphone - all this can be called interaction with various kinds of interfaces that help us to control devices and devices. Therefore, the interface itself can be analog or digital, which does not change the essence of our interaction. The term «interface» is a linguistic tracing paper (from the English interface - literally: a barrier, interfacing between systems or a set of means for their interaction) and became widely used during the period of world computerization. The goal of a UI / UX designer is to help the user to successfully complete the work with the interface, to make the operator achieve his goal. The direct responsibility of the UX / UI designer is to assist the manufacturer of the product or service in the quick and conflict-free implementation of the product via the Internet. It is on the basis of the work of the UX / UI designer that the user makes a decision: «to buy or not to buy?», Whether he likes or dislikes the proposed product. The tasks of a UX / UI designer differ depending on the context. This is not always the promotion of the implementation of something. The functional responsibilities of UX / UI designers are not limited solely to the development of digital interfaces. Moreover, one of the scientific hypotheses testifies that the profession, which is similar in terms of responsibilities to the work of UX / UI designers, originated a long time ago and has been familiar to specialists since time immemorial. The field of activity UX / UI got its current name due to the widespread trend of turning everything into abbreviations. This publication attempts to unravel this tangle of terminology and present new professions in their real form, understandable to a wide range of professional audiences.

Ключевые слова: цифровая эпоха, персональный компьютер, смартфон, UX-дизайн, UI-дизайн, пользовательский опыт, взаимодействие с продуктом, пользовательский интерфейс, дизайн-продукт.
Keywords: digital age, personal computer, smartphone, UX-design, UI-design, user experience, interaction with the product, user interface, product design.

«UX дизайн — это подход к разработке, учитывающий все аспекты продукта с точки зрения пользователя» [1].

Джон Амир-Аббасси, старший научный сотрудник Dropbox

Введение

Следует отметить, что вокруг нас существует безграничное множество аббревиатур, смысл которых доступен, увы, немногим. Сжатие фраз и словосочетаний до минимума — идея не новая. Люди, жившие в большой стране, размером с 1/6 часть земной суши, хорошо помнят эти сокращения: СССР, КПСС, ВЛКСМ, КГБ, ЗАГС, ДЭЗ, ГТО…

Аббревиатурами пользовались и для обозначения зарубежных структур: США, ООН, НАТО, ЮАР, ФРГ, ЮНЕСКО, КНР и т.д. и т.п. Эти сокращения легко воспринимались слушателями, почти на уровне первой сигнальной системы, а их расшифровка не представляла никакой сложности.

Пришла новая эпоха и принесла с собой иные сокращения: PC, AR, VR, PR, IT и т.п.

Среди этих, порой весьма загадочных для рядовых пользователей аббревиатур, наиболее привлекательными для дизайнерской профессиональной аудитории стали два таинственных сокращения: UX и UI. Поначалу они выглядят как марки секретного оружия, но значение их абсолютно противоположно антигуманной милитаристской терминологии. Дизайн, пройдя через функционализм, модернизм, постмодернизм, эмоционализм и неоморфизм, напрямую заинтересовался потребителем, то есть тем субъектом, от решений и предпочтений которого напрямую зависит коммерческий успех компаний-производителей товаров и услуг. Основная масса наших коллег так и восприняла новый тренд — «ближе к пользователю — выше прибыль!». Но некоторые эксперты весьма серьезно отнеслись к данной проектной инновации и рассматривают ее значение исключительно с гуманистических позиций,

свойственных природе демократического дизайна. Этот мыслимый водораздел легко проследить по разнообразным публикациям, посвященным анализу эффективности пользовательского подхода к проектированию новых продуктов.

Так, редакция популярного британского издания «Oxford Journal Interacting With Computers» задалась вопросом, какую роль дизайн User Experience играет в сегодняшнем бизнесе а затем провела обстоятельное исследование. Его результаты говорят о том, что цель UX дизайна — «улучшить степень удовлетворенности клиента и его лояльность через пользу, простоту использования и удовольствие, которое субъект получает в процессе взаимодействия с продуктом» [9].

Что касается термина UI, то в расшифровке — это User Interface (дословно «пользовательский интерфейс»). Работая с этим ресурсом, проектировщик заботится о том, как выглядит интерфейс продукта и какие он имеет физические характеристики. В задачу дизайнера также входит выбор цветовой гаммы будущего изделия, решение вопросов юзабилити, связанных с эргономикой, читабельностью и т.д. [10].

Эксперт в области цифровых технологий Алексей Сегодин отмечает, что отличие между UX и UI состоит в том, что UX дизайнер планирует то, как пользователь будет взаимодействовать с интерфейсом и какие действия ему нужно предпринять, чтобы добиться положительного результата. Задача UI дизайнера — продумать последовательность и определить характеристики этих шагов. Из приведенных выше примеров становится понятнее, что области UX и UI тесно связаны между собой, и порой грань между этими понятиями незаметно размывается. Часто UX и UI разработками занимается один и тот же специалист, а сам профиль обозначается так: UX/UI. В последнее время популярность профессии UX/UI дизайнера напрямую зависит от развития цифровых технологий [10].

UI и UX дизайн сейчас являются самыми востребованными профессиями в безграничном мире цифровой индустрии. Динамика этой тенденции напрямую зависит от развития IT отрасли, которая интенсивно набирает обороты. UX и UI — это не просто модные тренды, ведь технологии стремительно совершенствуются. Спрос на сайты и мобильные приложения неуклонно растет. А дизайнерские инструменты и процесс их цифровой разработки упрощаются настолько, что уже практически любой пользователь самостоятельно и без глубоких знаний в области

программирования может спроектировать веб-сайт или создать простую визитку. Если посмотреть глубже, то удобный сайт имеет ряд специфических особенностей, и это не просто некий абстрактный каркас, состоящий из набора иконок и текста. Здесь к программистам подключается UX/UI-дизайнер, владеющий всеми необходимыми навыками.

Процесс разделения проектных областей на веб-дизайнеров и UX/UI дизайнеров связан с развитием интернета. Со временем понадобились более узкие специалисты, обладающие методикой создания интерфейсов для веб-сайтов и мобильных приложений. Следовательно, UI/UX дизайн — это более широкое, перспективное и весьма емкое понятие, отличное от веб-дизайна и других локальных цифровых сервисов.

Немного истории

Когнитивный психолог и дизайнер Дон Норман ввел термин «пользовательский опыт» только в 1990-е годы, но история самого UX-дизайна намного продолжительней. Использование некоторых основных принципов пользовательского опыта можно проследить еще в 4000 г. до н.э. в постулатах древней китайской философии фэн-шуй. Словосочетание фэн-шуй буквально переводится как «ветер» и «вода» и относится к способу пространственного расположения предметов (например, мебели) по отношению к потоку энергии (ци). На практике фэн-шуй — это метод организации нашего окружения наиболее оптимальным, гармоничным или удобным для пользователя способом — будь то офис, спальня, гостиная или все здание целиком. Это касается разных морфологических аспектов, от фундамента и каркаса – до материалов и цветов. Подобно тому, как дизайнер интерьера может расположить мебель таким образом, чтобы обитателю было проще ориентироваться в комнате, также UX-дизайнер использует аналогичные принципы для создания веб-сайта или мобильного приложения. Конечная цель та же: разработать понятный интуитивно и удобный в обращении интерфейс цифрового продукта. В этом отношении можно сказать, что фэн-шуй был одной из первых попыток формирования постулатов будущего UX-дизайна.

Одним из убедительных свидетельств того, что древние греки еще в V веке н.э. хорошо знали принципы эргономики, является способ, описанный Гиппократом и объясняющий, как должно быть организовано рабочее место хирурга [2]. Древний лекарь говорит об освещении в комнате, поясняет расположение доктора: «хирург может стоять или

сидеть в удобной для него позе», описывает оптимальное размещение инструментов: «Они должны быть расположены таким образом, чтобы не мешать врачу, а также при необходимости быть в пределах легкой досягаемости» [3].

Вот еще один пример: когда Вильгельм Шиккард в 1623 году изобрел арифмометр, он практически поступил как подлинный UX/UI дизайнер. Именно Шиккарду мы обязаны за разработку удобных тумблеров и за описание последовательности их перемещения пользователем для быстрого и безошибочного получения результатов вычислений. Он также спроектировал логичную схему расположения клавиш и разработал их облик. По сути Шиккард создал, выражаясь сегодняшним языком, интерфейс для взаимодействия пользователя с вычислительным устройством.

Еще один столь же древний и банальный пример — точильный станок. В раннем средневековье было много разновидностей механизмов, использующих колесо для технических целей: их можно было приводить в движение рукояткой вручную, колесо мог вращать подсобный рабочий, его можно было раскручивать, нажимая педаль ногой. Все это прототипы различных пользовательских интерфейсов. Когда в процессе изготовления очередного точильного станка его создатель думал о том, будет ли он обтачивать инструмент сидя, сам нажимая педаль, или, упростив механизм, приставит к точилу подсобника, который будет раскручивать колесо вручную, — в тот момент средневековый изобретатель поступал как UX-дизайнер.

А древний мастер, решавший, какой величины будет строительный камень, какого цвета выбрать дерево для подставки и чем скрепить деревянные жерди (гвоздями или кожаными жгутами) и какой длины будет ручка, несомненно, был прообразом UI-дизайнера, и способ, каким воин затачивал свой меч, сегодня также можно было бы причислить к пользовательским интерфейсам.

В конце XIX века авторитетные исследователи и успешные предприниматели, такие как Фредерик Уинслоу Тейлор и Генри Форд, начали интегрировать основные принципы рационального проектирования в производственные процессы на своих предприятиях. Стремясь сделать человеческий труд более эффективным, Тейлор провел обширное исследование всех аспектов взаимодействия работников с орудиями производства. Методика исследования полностью совпадала с процессом изучения контакта пользователей с продуктами и услуга-

ми, осуществляемым сегодняшними UX-дизайнерами. Уже в 1911 году Тейлор сформулировал «Принципы научного управления», в которых утверждал, что системный менеджмент — это решение проблемы неэффективности [4]. Хотя «тейлоризм» широко критиковался за то, что он рассматривал людей как простых винтиков, как придаток машины, концентрация Тейлора на оптимизации взаимоотношений между людьми и рабочими инструментами определенно напоминает некоторые ключевые подходы UX-дизайна.

Продолжая начатые Тейлором поиски эффективной организации рабочего места, японская компания Toyota разработала свою знаменитую производственную систему, ориентированную на пользователя. В отличие от «тейлоризма», производственная система компании Toyota была основана на уважении к людям, основное внимание в ней уделялось созданию оптимальной рабочей среды. Мало того, человеческий вклад в совершенствование производственной обстановки считался решающим и активно поощрялся руководством компании. Рабочие заводов Toyota имели право на обратную связь с топ-менеджерами и могли остановить сборочный конвейер при наличии рационализаторских предложений, улучшающих производственный процесс. Компания Toyota наглядно продемонстрировала в действии методику тестирования уровня пользовательского удобства.

Данный эпизод представляет собой ключевой момент в истории UX-дизайна, поскольку он действительно свидетельствовал о важности процесса взаимодействия рабочих с техникой, повышающего производительность труда и улучшающего психологический климат на предприятии. Независимо от того, насколько передовой является производственная технология, ее ценность определяется удобством использования — и именно в этом заключается суть UX-дизайна.

Трудно провести грань между традиционным пониманием «человеческого фактора» и тем, что мы сегодня именуем «пользовательским опытом», иначе говоря, проектированием интерактивных систем, ориентированным на человека. Североамериканская корпорация Bell Labs была одним из пионеров подобного перехода, первой пригласив на работу штатного психолога Джона Э. Карлина, проектировавшего телефонные системы в далеком 1945 году. К 1950-м годам Bell Labs полноценно занималась разработкой пользовательского интерфейса, в частности, трудилась над дизайном сенсорной клавиатуры. То, что мы используем

эту разработку и по сей день, является доказательством того, насколько важно с самого начала выбрать правильный UX подход.

Еще одна ключевая фигура в истории UX-проектирования — выдающийся дизайнер, инженер-технолог и театральный художник Генри Дрейфус, прославившийся разработкой и повышением удобства пользования некоторыми из наиболее знаковых потребительских товаров, включая пылесос Hoover (модель 150) от Hoover Suction Sweeper Company, настольный телефон Western Electric 302 от Bell Labs и устройство Quiet (модель DeLuxe) от Royal Typewriter Company. Философия дизайн-разработок Дрейфуса основывалась на здравом смысле и научном подходе. В 1955 году он написал книгу «Дизайн для людей», в котором вкратце раскрывает особенности UX-дизайна: «Когда точка соприкосновения продукта и пользователя становится точкой трения, тогда [дизайнер] терпит неудачу. С другой стороны, если жизнь людей становится безопаснее, более комфортной, а потребители — более склонными к покупке, более эффективными, или благодаря контакту с продуктом более счастливыми — тогда дизайнер преуспел» [6].

Не только инженеры сыграли свою роль в истории UX. Легендарного Уолта Диснея эксперты часто называют одним из первых UX-дизайнеров в истории. Действительно, Дисней был одержим созданием волшебного, захватывающего, почти идеального пользовательского опыта, и то, как он в 1966 году приступил к созданию Disney World, было ярким примером использования возможностей UX-дизайна. В своей статье для «UX Magazine» Джозеф Дикерсон излагает руководящие принципы Уолта Диснея, предназначенные для его команды инженеров — или Imagineers, как он их называл, — «знайте свою аудиторию, носите обувь своего зрителя, общайтесь с ним с помощью цвета, формы и текстуры». Дисней красочно описал пространство, где «новейшие технологии могут быть использованы для улучшения жизни людей», — это прообраз видения цели профессии, без сомнения, разделяемого и сегодняшними UX-дизайнерами [7].

1970-е годы положили начало эре персональных компьютеров, в тот период психологи и инженеры уже работали вместе, сосредоточившись на изучении пользовательского опыта. Многие самые значимые проекты этого временного этапа были созданы исследовательским центром PARC Xerox, например, графический пользовательский интерфейс и компьютерная мышь. Во многих отношениях PARC задал планку всем современным персональным компьютерам.

В этом ряду инновационных разработок невозможно обойти вниманием компанию Apple. В январе 1984 года был выпущен оригинальный компьютер Macintosh (модель 128K) — первый массовый ПК Apple в виде моноблока с графическим пользовательским интерфейсом, встроенным экраном и мышью. С тех пор корпорация Apple закрепила за собой статус подлинного новатора в области изучения пользовательского опыта: от первого iPod в 2001 году до iPhone в 2007 году. Этот технический гигант также приложил руку к созданию термина «UX-дизайн».

В начале 1990-х ученый-когнитивист Дон Норман присоединился к команде Apple в качестве архитектора пользовательского опыта, что сделало его первым человеком, использовавшим UX-дизайн в своей работе. Норман в 1995 году предложил термин «дизайн пользовательского опыта», поскольку хотел «охватить все аспекты взаимодействия человека с системой, включая промышленный дизайн, графику, интерфейс, физическое взаимодействие и руководство». Норман объяснял, что «...к этому моменту дизайн пользовательского опыта уже активно развивался — у него просто еще не было ярлыка», и далее: «Я придумал этот термин, потому что считал, что пользовательский интерфейс и удобство пользования им излишне заужены...» [8].

В 1988 году Норман опубликовал свое исследование под названием: «Психология повседневных вещей» (позже названное «Дизайн повседневных вещей»), которое по сей день является основным руководством для UX-дизайнеров. В этой книге рассказывается о многих практических аспектах проектирования, таких как аффордансы, указатели, отзывы и т.д. [8].

С тех пор каждая из областей UX-дизайна стремительно расширялась, обрастая собственными специализациями. В наши дни передовые высокотехнологичные компании все чаще нанимают сотрудников на конкретные должности, например, «UX исследователя» или «дизайнера взаимодействия», чтобы проектным методом охватить различные аспекты контакта продукта с пользователем. На протяжении веков люди стремились оптимизировать свое окружение, создавая максимальный пользовательский комфорт. В наши дни термин UX-дизайн имеет отчетливую цифровую коннотацию, относящуюся к мобильным приложениям, веб-сайтам, программному обеспечению, гаджетам и технологиям, но этим не исчерпывается значение этого нового направления в цифровом дизайн-проектировании.

В наши дни UX-дизайн постоянно развивается, находясь в процессе активного становления. Его сегодняшний диапазон: от искусственного интеллекта до голосовых технологий, от виртуальной реальности до дизайна без интерфейса; современные UX-дизайнеры ежедневно сталкиваются с новыми проектными задачами. Концепции «дизайна взаимодействия», прежде непривычные и неизведанные, ныне стали каждодневными ментальными моделями для проектировщиков, и это явление наилучшим образом иллюстрирует динамичную эволюцию, происходящую в этой увлекательной дизайнерской сфере.

Представляется, что в будущем интересы UX-дизайна все больше и больше будут смещаться в сторону инклюзивного проектирования. Таким образом, дальновидные UX-дизайнеры обязаны научиться разрабатывать подобные комплексные проекты так же, как они сегодня стремятся повысить свою квалификацию и специализироваться в таких передовых областях, как вокс-дизайн и написание UX программ. Каким бы ни представлялось нам будущее UX-дизайна, несомненно, оно будет таким же захватывающим, как и вся предшествующая история этого гуманистического направления в проектировании новых продуктов.

Что же дальше?

«Профессия UX-дизайнера значительно окрепла с 1950 года, и теперь востребована во всем мире. Даже в этом случае ожидаемый рост до 2050 года превзойдет все наши ожидания. Многие драйверы роста UX до сих пор не до конца очевидны для большинства специалистов в этой области» [4].

Якоб Нильсен

Если вновь обратиться к прошлому, то можно отметить, что темпы роста профессии UX-дизайнера заметно отличались в течение каждой трети последнего столетия; схематически их динамику можно представить следующим образом:

• 1950–1983: UX профессия выросла с 10 человек (в основном это первые сотрудники Bell Labs) до 1000 человек. Коэффициент роста — 100.

• 1983–2017: UX профессия выросла с 1000 до 1,0 миллиона человек. Коэффициент роста — 1000. В конце 2017 года в LinkedIn было 1,5 миллиона сотрудников, подтвердивших свой опыт работы с пользователями, владение технологией удобства использования и навыка-

ми построения информационной архитектуры. Утверждение о наличии навыка и фактическое владение им — две большие разницы, но многие специалисты, особенно зарубежные, не зарегистрированы в LinkedIn, поэтому реальная оценка еще грядет.

• 2017–2050: ожидается, что UX профессия вырастет с нынешнего уровня (примерно, в 1,0 миллион специалистов) — приблизительно до 100,0 миллионов человек. Коэффициент роста — 100.

Эксперты отмечают несколько причин, по которым UX профессия в этот период прогрессировала такими темпами.

1. ПК революция 1980-х годов заставила компьютерную индустрию значительно повысить удобство обращения со своими продуктами. До появления персональных компьютеров также существовала потребность в удобстве пользования компьютерной техникой, поэтому в эпоху мэйнфреймов количество UX сотрудников выросло в 100 раз. Но мэйнфреймы были громоздкими корпоративными компьютерами, а это означало, что решение об их приобретении принимали далеко не те, кто ими непосредственно пользовался. По сути, в ту раннюю аналоговую эпоху у хозяев компьютерной индустрии не было особых стимулов производить высококачественные пользовательские интерфейсы. В случае с персональными компьютерами потребитель и покупатель являются одним лицом, поэтому пользовательский опыт клиента напрямую влияет на решение о приобретении им определенной модели ПК. Кроме того, обширная отраслевая пресса регулярно публиковала обзоры всех новых программных продуктов, параллельно подчеркивая простоту их использования. К 1991 году в североамериканском журнале «PC Magazine» появился рубрика «Лаборатория юзабилити», в тот период оценка удобства пользования ПК составляла 1/3 от общей оценки программного продукта, а производительность и функциональные достоинства укладывались в остальные 2/3 рейтинга цифрового устройства.

2. Интернет-революция 1990-х и 2000-х годов вынудила компании-производители повысить качество UX-дизайна. При использовании для ПК традиционного программного обеспечения последовательность оплаты и взаимодействие с пользователем были следующими:

2.1. Вы купили коробку с программным обеспечением в термоусадочной упаковке.

2.2. Вы открыли коробку, установили программное обеспечение и только тогда обнаружили, что им сложно пользоваться.

Другими словами, последовательность действий при установке программного обеспечения для ПК заключалась в первую очередь в оплате, а во вторую — в приобретении пользовательского опыта.

При использовании контента веб-сайтов последовательность этих двух шагов была обратной:

2.3. Вы переходите на домашнюю страницу компании. Далее вы движетесь согласно навигации сайта. Найдя верный путь, вы, наконец, попадете на страницу нужного вам продукта. Если информация на странице выбранного продукта актуальна для вас, можно перейти к следующему шагу.

2.4. Вы нажимаете на иконку «Добавить в корзину», оформляете заказ и, наконец, оплачиваете покупку.

Таким образом, последовательность ваших действий в Интернете — это сначала приобретение пользовательского опыта, а затем — оплата продукта. Превращение UX-дизайна в поставщика финансов значительно повысило мотивацию руководителей компаний, инвестирующих средства в развитие собственных UX команд.

3. Широкое освещение в прессе вопросов юзабилити сделало UX «горячей новинкой», хотя к 2000 году профессии уже исполнилось 50 лет, и острота новизны снизилась. Этот активный положительный PR для UX заставил многие компании подумать о приобретении подобных сотрудников.

Эти три фактора: ПК революция, веб-революция, освещение в масс-медиа — придали дополнительный импульс росту UX профессии на отрезке средней трети анализируемого 100-летнего периода. Было бы нереалистично предполагать сохранение таких высоких темпов роста и в дальнейшем, отсюда — гипотеза, разделяемая многими аналитиками, состоит в том, что в течение последующих 33 лет профессия вернется к темпам роста первой трети обозреваемого столетия. Ряд ведущих экспертов отрасли прогнозирует, что к 2050 году в мире будет 100 миллионов UX профессионалов. Это, приблизительно, соответствует 1% населения планеты. Реально ли ожидать, что целый процент населения будет занят чем-то столь же эзотерическим, как учет и организация пользовательского опыта? Несомненно, это выглядит вполне реалистично, поскольку UX-дизайн уже не будет целиком эзотерическим занятием в 2050 году. UX профессия станет ключевым двигателем мировой экономики. Также вполне реально ожидать, что 1% населения будет целиком определять,

что следует проектировать, а затем и разрабатывать новые продукты и услуги. Остальное трудоспособное население планеты сможет производить, продавать и обслуживать то, что разработали UX-дизайнеры.

Основным драйвером регулирования стоимости продукта в будущей экономике будет пользовательский опыт. Компонент UX не только станет ключевым отличием между дорогими и дешевыми товарами, но также превратится в единственный способ преодоления низкой производительности, поразившей в настоящее время экономику некоторых развитых стран.

Когда наибольшие общественные ценности создаются работниками умственного труда, надежный способ повышения производительности — использование стратегии когнитивного проектирования и создание продуктов, расширяющих возможности человеческого интеллекта. Технологии, отрицающие человеческие навыки, являются причиной сохранения низкой производительности в период господства экономики знаний.

Известно, что UX профессия генерирует высокую рентабельность инвестиций, следовательно, целесообразно расширять ее применение через социальные сети по мере того, как мир старается решить задачи повышения производительности труда в странах с развитой экономикой. Эти усилия многократно окупятся в будущем, если 1% населения земли станет UX-профессионалами. Остальные 99% пользователей будут благодарны за то, что они, наконец, овладеют инновационными технологиями и перестанут неоправданно страдать от их засилия. И даже если они не осознают, что значительный прирост мировой экономики будет заслугой UX профессии, люди все равно это оценят, поскольку станут богаче материально и духовно. В свете этих прогнозов будущее UX-профессии видится весьма интересным и оптимистичным, что привлекает к ней все больше энтузиастов.

Примечания:

1. URL: https://tilda.education/articles-what-is-ux-design (дата обращения: 10.08.2021).

2. URL: https://medium.com/@marcintreder/the-history-of-user-experience-design-5d87d1f81f5a (дата обращения: 11.08.2021).

3. URL: https://careerfoundry.com/en/blog/ux-design/the-fascinating-history-of-ux-design-a-definitive-timeline/ (дата обращения: 11.08.2021).

4. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3631/3633 (дата обращения: 13.08.2021).

5. URL: https://www.nngroup.com/articles/100-years-ux/ (дата обращения: 11.08.2021).

6. URL: https://medium.com/culture-of-design/3f211b5b0849 (дата обращения: 13.08.2021).

7. URL: https://artcraft.media/2d-art/32-ux-uidizajner-chem-zanimaetsya-skolko-zarabatyvaet-i-kak-im-stat (дата обращения: 13.08.2021).

8. URL: https://www.labirint.ru/books/660046/ (дата обращения: 13.08.2021).

9. URL: https://www.usertesting.com/blog/what-is-ux-design-15-user-experience-experts-weigh-in (дата обращения: 14.08.2021).

10. URL: https://habr.com/ru/post/321312/ (дата обращения: 10.08.2021).

Е.Б. КОРЯГИН
Кандидат искусствоведения, профессор, Атланта, США
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

E.B. KORYAGIN
Ph.D. in arts, professor, Atlanta, USA
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-67-75

НА КРЫЛЬЯХ ПО ВОДЕ...

ON THE WINGS ON THE WATER...

Автор, исследователь дизайна и техники, анализирует историю возникновения идей и конструкций судов на подводных крыльях, создания в СССР в КБ Ростислава Алексеева в 1950-е годы пассажирских судов на подводных крыльях, говорит о предельных скоростях данного вида транспорта у данного вида транспортных средств.

The author, a researcher of design and technology, analyzes the history of the emergence of ideas and designs of hydrofoils, the creation of passenger hydrofoils in the USSR in the design bureau of Rostislav Alekseev in the 1950s, explains the reasons of the speed limits of this kind of water transport.

Ключевые слова: Ростислав Алексеев, суда на подводных крыльях, «Ракета», конструкторское бюро Алексеева.
Keywords: Rostislav Alekseev, hydrofoils, «Raketa», Alekseev Design Buro.

Эта символичная для российского дизайна фотография особенно хорошо смотрится с надписью: «Ее величество королева Великобритании Елизавета II выходит из “Ракеты” после прогулки по Темзе». Значит, «Ракеты» ходили по Темзе как прогулочные суда. А мы-то знаем, что «Ракета» была сделана в Советском Союзе!

В Советском Союзе раньше других практически решили проблему, которая всегда стояла перед судостроением, всегда хотели ходить быстрее. Сначала гребли, потом паруса поставили, да побольше парусов. Потом появился двигатель, сначала — паровой, потом — внутреннего сгорания. Скорости росли, росли и размеры судов вместе с ростом мощности. К тому же наука пришла в поддержку опыту, судостроители поняли природу сопротивления трением, волнового сопротивления. Чем больше поверхность судна в воде, тем, конечно же, больше сопротивление; чем больше скорость судна, тем больше сопротивляется масса воды движению судна. К концу XIX – началу XX века стало понятно, что быстрее ходить кораблю уже не удастся, это предел.



Рис. 1. Ее величество королева Великобритании Елизавета II выходит из «Ракеты» после прогулки по Темзе

Ближе к концу XIX века родилась сумасшедшая идея: а что, если поднять корпус судна над водой, уменьшить его сопротивление, в воде пусть останутся только некие плоскости, которые и будут держать судно над поверхностью воды. Этот путь не был лучшим, но авторы проявили столько изобретательности в своих поисках, что позволило со временем понять теоретические проблемы и накопить немало практического опыта.

Идею эту исследовали во Франции и в России, в Соединенных Штатах и в Германии, довольно успешно этим занимался судами на подводных крыльях создатель телефона Александр Белл.

В 1891 году русский подданный Шарль д'Аламбер запатентовал идею судна на пластинах, а в 1894 году построил его. Опыт оказался неудачным, катер при наборе скорости поднимался над водой, но потом «проваливался». Но, как говорил герой фильма «Девять дней одного года», в науке отрицательный результат тоже результат: из ста путей к истине осталось девяносто девять.

В Германии в 30–40-е годы XX века идеей судов с подводными крыльями занимался Ганс фон Шертель.

Успешно решил эту проблему и в теории, и практически, конструктивно советский инженер Ростислав Евгеньевич Алексеев.

В очередной раз задумаешься, как же много в жизни зависит от случайностей, от стечения обстоятельств. Ведь если бы Алексеев вырос там, где родился, вдали от моря, от большой воды, в бывшей Черниговской губернии, глядишь, и не было бы замечательного кораблестроителя. Но, когда ему было около 15, семья переехала в Таганрог, где Ростислав строит свою первую лодку-плоскодонку. В первом же плавании они с братом перевернулись и оказались в воде. Однако, вместо наказания, отец отвел Ростислава к знакомому лодочнику и попросил обучить тинейджера. И пошло дело. Потом юноша строит парусные яхты, участвует в соревнованиях и довольно успешно — сначала в Таганроге, а потом на Волге в Нижнем Новгороде, куда семья переехала в 1933 году. На парусных яхтах собственной конструкции Алексеев занимает призовые места. Награду за первое место ему вручал сам Валерий Чкалов. Подарок за первое место — фотоаппарат ФЭД, очень ценная вещь в то время. Алексеев даже возглавлял секцию яхтсменов, получил звание «Мастер спорта СССР». Молодой человек очень правильно выбирает свой путь: в 1935 году он поступает на кораблестроительный факультет Горьковского индустриального института. В это время ему однажды попала в руки книжечка Шарля д'Аламбера, и в октябре 1941 года Алексеев защищает дипломную работу на тему «Глиссер на подводных крыльях». Отметим, что, во-первых, по уровню проработки материала она была признана соответствующей кандидатской диссертации, во-вторых, защита была закрытой, то есть материал мог быть использован в военных целях.

Идет война. Алексеев направлен на завод «Красное Сормово», где во время войны собирают танки. Он обращается в Наркомат ВМФ с проектом скоростного катера на подводных крыльях. Проект его не принят, в нем не видят больших преимуществ перед существующими конструкциями, и молодой специалист продолжает развивать свои идеи. Главный инженер оценил диплом Алексеева, видит его энтузиазм, поэтому руководство позволило ему продолжить работу по его теме, используя для этого 2–3 часа в день. Даже помощника дали — ученика слесаря.

К 1943 году у него уже готов опытный прототип катера на подводных крыльях. Проделана гигантская исследовательская и экспериментальная работа. Алексеев получил первые гидродинамические характеристики крыла, то есть мог посчитать его подъемную силу в зависимости от скорости, выбрал схему малопогруженных крыльев, в от-



Рис. 2. Проект А-9 — пассажирское судно на подводных крыльях

личие от большинства западных конструкторов. Потом эта схема будет принята в мире. И подтвердил обеспечение остойчивости судна на подводных крыльях (СПК). Видя результаты его работы, на заводе создали «Гидролабораторию», руководителем которой назначен Ростислав Алексеев. В 1945 году создан новый катер, который с массой 1 т с двигателем в 72 л.с. развивал скорость 85 км/час. Чтобы «пробить» проект, Алексеев идет на нем в Москву. Цель — показать катер в Наркомате судостроения, чтобы строить на основе А-5 гражданское судно на крыльях.

В результате проектирование стало засекреченным, и конструктор получил задание поставить на крылья торпедные катера. Катера дают 110 км/час. Алексеев выбрал профиль крыла с хорошим гидродинамическим качеством, но становится ясно, что нельзя ставить на крыло старую конструкцию, для СПК нужен новый специальный проект. Успехи СПК очевидны, и руководство завода выдвигает коллектив проектировщиков на соискание премии. И хотя отношения с министром у Алексеева явно не сложились, настоял директор завода «Красное Сормово» Николай Смеляков. И в 1951 году создатели катеров на подводных крыльях были удостоены Сталинской (потом ее стали называть Государственной) премии 2-й степени. Это все-таки веха в работе конструктора! И конструктор, наконец-то, покупает автомобиль «Победа». До этого он ездил по Горькому на собранных из запчастей на свалке самоделках, которые Алексеев называл КДФ, что означало «картон, дерево, фанера».

Как бы подпольно, параллельно с торпедным катером, в 1949 году он продолжает работу над проектом А-9 пассажирского судна на подводных крыльях на 60 пассажиров со скоростью 60 км/час. «Красное Сормово» не может сам начать работу, нужно решение Москвы. Алексеев безрезультатно обивает пороги министерств. И тогда он опять решается на авантюру; на катере Б-1, созданном в КБ как бы для транспорти-

ровки моделей, делает «бросок» в Москву. Успешно показал катер Лазарю Кагановичу, Анастасу Микояну, хотя и «схлопотал» выговор от министра. В 1955 году КБ Алексеева посетил новый министр речного флота, которому очень понравился проект, но для Министерства речного флота Алексееву запрещено работать. Чтобы начать выпуск нового изделия, завод должен получить Постановление ЦК КПСС. Руководство «Красного Сормова» решилось на невероятное действие: в конце 1955 года состоялось заседание парткома завода, руководства и коллектива ЦКБ-19, руководимого Ростиславом Алексеевым, которое обратилось в ЦК с просьбой разрешить выпуск судов на подводных крыльях. А министру речного флота было обещано, что опытный образец будет готов в 1956 году.



Рис. 3. Встреча Ганса фон Шертеля и Ростислава Алексеева на «Метеоре» в Москве (на фоне Химкинского речного вокзала), 1961 г.

...А начинать нужно было давно, ведь в Швейцарии уже начата эксплуатация пассажирского СПК фирмы Supramar, который был спроектирован позже алексеевского А-9. Построил его, кстати, Ганс фон Шертель.

Это было сумасшедшее время в КБ у Алексеева. Он самочинно увеличивает рабочий день, жены конструкторов, работающие в соседнем институте, направляют Алексееву «Ультиматум», семьи рушатся! Но когда пришла пора отправлять судно в Москву, те же жены по ночам шили занавески для иллюминаторов первой «Ракеты»!

26 июля 1957 года «Ракета» идет в Москву на открытие Фестиваля молодежи и студентов! Это было настоящим праздником, много людей прокатились на таком небывало скоростном судне. Прокатился и Генеральный секретарь Никита Хрущев, пришел в восторг и сказал: «Хватит нам по рекам на волах ездить. Будем строить!» И тогда, конечно же, начали строить.

«Ракеты» строит завод «Море» в Феодосии. На речных трассах на пригородных и местных линиях появилось судно на 64 пассажира, ходившее со скоростью 65 км/час! А еще оно использовалось как прогулочное. И пусть не говорят, что это-де было дорогое удовольствие. Прокатиться в течение часа в жаркий летний день от Химкинского речного вокзала с ве-



Рис. 4. Судно на подводных крыльях «Метеор»

терком за 90 копеек было вполне доступное удовольствие. Удовольствие! В этом, думаю, королева Елизавета II вполне согласится с нами.

С 1957 до середины 70-х годов завод сделал почти 400 «Ракет», из них более 30 пошли на экспорт.

А Ростислав Алексеев выпускает новый проект; с 1961 до 1991 Зеленодольский завод выпускает «Метеор», с теми же скоростными характеристиками, но на 120 пассажиров.

На «Метеоре» в Москве (здесь — на фоне Химкинского речного вокзала) в 1961 году встретились Ганс фон Шертель и Ростислав Алексеев — два человека, которые в 30-е годы занялись идеей судна на подводных крыльях. Годы опытов, испытаний, проб; один раньше построил прототип, другой раньше построил коммерческий вариант судна. Пошел такой заинтересованный разговор двух профессионалов, что ни один из журналистов не посчитал возможным задать вопрос о приоритетах. Это бы просто неприлично прозвучало!

А Алексеев на базе «Метеора» строит новое судно. «Комета» — судно для прибрежного морского плавания (до 100 километров вглубь моря), которое брало на борт 120 пассажиров. Для него Алексеев меняет форму подводных крыльев. Схема Алексеева с малопогруженными крыльями очень хороша для судов класса «река-озеро», а также для плавания в прибрежных морских водах. Но с увеличением волнения крыло может оказаться у поверхности воды или частично выйти на поверхность. При этом падает подъемная сила крыла, и судно «проваливается».



Рис. 5. Судно на подводных крыльях «Комета»

В этом случае больше подходит схема U-образного или

трапециевидного крыла, когда при крене или «провале» вступают в работу дополнительные поверхности. Завод «Море» за 20 лет построил 120 «Комет», многие из которых ушли на экспорт и хорошо эксплуатировались. С ними связан случай, показывающий надежность конструкции наших СПК. У одного зарубежного капитана «Комета» наскочила на коралловый риф, «пропахала» его, оказавшись далеко на берегу. Представитель страховой компании «Ллойд» после осмотра заявил, что впервые видит, чтобы судно в подобной ситуации получило столь незначительные повреждения. После мелкого ремонта «Комета» снова ушла в рейс. На схеме видно, куда продавались советские корабли на подводных крыльях.



Рис. 6. На схеме показаны страны в которые продавались советские корабли на подводных крыльях

В 1962 году Ростислав Алексеев и коллектив конструкторов удостоены Ленинской премии за разработку судов на подводных крыльях.

Желая увеличить скорость и вместимость СПК, в 1964 году Ростислав Алексеев строит новое судно — «Буревестник». На борту «Буревестника» — 150 пассажиров, он ходит со скоростью 90–100 км/час, а максимальная расчетная скорость была 150 км/час! Эту скорость обеспечивали два турбовинтовых двигателя, такие стояли на реактивном самолете Ил-18.

Скорость нужна СПК и из соображений обслуживания, чтобы за световой день совершить круговой рейс между городами, туда и обратно. Ведь в темное время суток на подводных крыльях не ходили,



Рис. 7. Судно на подводных крыльях «Буревестник»

это было небезопасно и для самого СПК, и для встречных судов. Эти скоростные суда потребовали изменения режима водного транспорта на трассах; с поверхности Химкинского водохранилища и Москвы-реки ушли парусные яхты, а потом и частные катера перевели «за город».



Рис. 8. Пограничный торпедный катер на подводных крыльях «Антарес»

Выпускаются новые СПК. Для постепенной замены «Ракет» завод «Море» с 1973 года выпускает «Восход», примерно с теми же характеристиками, до 2000 года их сделано 150 штук, выпускается «Спутник». В Белоруссии для менее полноводных рек начат выпуск СПК «Полесье», у которого осадка на плаву составляет всего 40 см (на стоянке — 1 метр). Всего за время выпуска судов на подводных крыльях их было изготовлено около 1300 штук.

И конечно, исследуется возможность создания боевых катеров на подводных крыльях; ведь в процессе совершенствования этих судов росло их водоизмещение, достигнув 400 тонн у ракетных катеров и 250 тонн у артиллерийских, — гораздо больше того, что имеют пассажирские СПК.

В Советском Союзе торпедные катера строил феодосийский завод «Море», строились они и в Ленинграде. Так, в 80-е годы завод «Маяк» выпустил серию пограничных катеров «Антарес» (на снимке), а в Ленинграде — ракетный катер «Ураган».

Так вот «Буревестник» показал, что 150 км/час — это предел скорости судов на подводных крыльях, потому что на этой скорости становится неустранимой кавитация. Проблема эта обозначилась раньше, она обсуждалась уже при встрече Ганса фон Шертеля и Ростислава Алексеева на «Метеоре». Немецким коллегам даже открыли в дне люк, чтобы они могли увидеть характер обтекания крыла. Но давайте поговорим об этой проблеме в следующей статье и посмотрим, как конструктор сумел увеличить скорость.

Список литературы:

1. *Алексеева Т.Р.* Крылья Алексеева: Очерки. — Н. Новгород, 2000.

2. *Алексеев Р.* Полёт в будущее / Сборник воспоминаний. сост. В.П. Исаченко. — Н. Новгород: ВВАГС, 2005.

3. *Иванов А.В.* Он опередил время. — Н. Новгород: Кварц, 2006.

4. *Иванов А.В., Логинов В.Ф.* Корабелы в пятом океане. — Н. Новгород: Кварц, 2011.

5. История ЦКБ по судам на подводных крыльях им. Р.Е. Алексеева. Том 1. Ростислав Евгеньевич Алексеев в истории создания ЦКБ по судам на подводных крыльях. — Н. Новгород: Кварц, 2016. — 332 стр.

6. *Карпенко В.Ф.* Конструктор Алексеев. — Н. Новгород: Бикар, 2010.

7. *Матвеев А.А.* Служение скорости. — Н. Новгород, 2006.

8. *Татьяна Алексеева, Ольга Наумова.* От замысла – к воплощению… Эскизы, рисунки, чертежи Ростислава Алексеева. — Н. Новгород: Кварц, 2015. — 144 с.

Е.Б. КОРЯГИН
Кандидат искусствоведения, профессор, Атланта, США
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

E.B. KORYAGIN
Ph.D. in arts, professor, Atlanta, USA
e-mail: ekoryagin@yahoo.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-76-85

НА КРЫЛЬЯХ НАД ВОЛНАМИ...

ON WINGS ABOVE THE WAVES...

Автор, историк дизайна и техники, анализирует историю создания в СССР в КБ Ростислава Алексеева в 1970-е годы инновационных, уникальных видов транспортных средств — экранопланов, приводит варианты компоновочных схем, примеры областей использования, проводит сравнительный анализ с зарубежными аналогами более позднего времени.

The author, a historian of design and technology, analyzes the history of the creation of innovative, unique types of vehicles — ekranoplanes in the USSR in the design bureau of Rostislav Alekseev in the 1970s, gives options for layout schemes, examples of areas of use, conducts a comparative analysis with foreign analogues of a later time.

Ключевые слова: Ростислав Алексеев, экраноплан, Конструкторское бюро Алексеева
Keywords: Rostislav Alekseev, ekranoplan, Alekseev Design Bureau

Построенное Ростиславом Алексеевым судно на подводных крыльях «Буревестник», с двумя турбовинтовыми двигателями сделало, казалось бы, невозможное, — оно несло полторы сотни пассажиров по водной поверхности со скоростью 100 км/час! А расчетная максимальная его скорость была 150 км/час! Но «Буревестник» показал, что это предел скорости. На этой скорости на подводных крыльях начиналась

кавитация. Постараемся обойтись без формул и научных терминов и объяснить суть проблемы на простом примере.



Рис. 1. Ростислав Евгеньевич Алексеев (1916–1980)

…Небольшое отступление. Если вдруг вы забрались на гору Эверест (а это больше 8 000 метров) и решили сварить картошку, которую вы прихватили с собой, это у вас не получится. Нет, вода в кастрюле закипит, но картошка в ней вариться не будет, потому что вода там кипит при 60 градусах. На такой высоте, при таком атмосферном давлении, воздушные пузырьки образуются уже при 60 градусах. Точно то же происходит на верхней поверхности крыла под водой на большой скорости, где тоже создается малое давление И эти мелкие пузырьки с большой скоростью бомбардируют поверхность подводного крыла. Казалось бы — пузырьки, но скоро поверхность крыла становится «рябой», а затем металл просто разрушается…

Итак, неужели, это предел для судов или иных аналогичных транспортных средств? Любознательные умы вспомнили одну интересную вещь. С первых лет развития авиации пилоты обращали внимание на то, что перед касанием шасси грунта самолет как будто обретает дополнительную подъемную силу. Поначалу отнеслись к этому как к забавной случайности, но потом в этом увидели закономерность, явление, которое объяснила аэродинамика. На малой высоте воздух под крылом дополнительно сжимается между крылом и землей, отсюда и дополнительная подъемная сила. Сумели даже определить, на какой высоте это происходит, — эта высота зависит от хорды, то есть ширины крыла. Чем шире крыло, тем больше высота, на которой продолжает сказываться этот экранный эффект. И ведь не чуть-чуть это заметно, подъемная сила может вырасти в 2–3 раза и больше. Стало быть, с тем же по мощности двигателем можно переносить гораздо больший вес со скоростью самолета.

Этим и заинтересовался Ростислав Евгеньевич Алексеев (1916-1980, с 1958 г. главный конструктор Центрального конструкторского

бюро по судам на подводных крыльях в г. Горьком) [1], в конце 1950-х годов, только что начав успешное строительство судов на подводных крыльях. И, хотя мы знаем о нескольких энтузиастах, заинтересовавшихся идеей экраноплана, но пока в мире не было теории полета экраноплана, не было даже и перспективных концепций. Были лишь экспериментальные попытки понять и освоить экран.



Рис. 2. Десантный экраноплан «Орленок»

Приступив к разработкам, Алексеев почти сразу взял схему, которая потом будет принята во всем мире, — самолетную схему с несущим крылом и хвостовым оперением. И уже летом 1961 года конструктор сам пилотирует (он всегда сам будет пилотировать опытные образцы экранопланов) свой первый экраноплан.

Это был СМ-1 со скоростью 200 км/час, неплохо управляемый, что всегда было проблемой у зарубежных исследователей. На испытаниях присутствовали Министр судостроения Борис Бутома, Федор Устинов, который курировал «оборонку» в ЦК КПСС, и Министр ВМФ Сергей Горшков. Вскоре он показывает Никите Хрущеву свой СМ-2 на Истринском водохранилище. Алексеев окончательно останавливается на самолетной схеме с хвостовым оперением, которая показала свою жизнеспособность и будет потом использована при создании десантного экраноплана «Орленок» (см. рис. 2).

В этом месте хочется использовать то, что в литературе называется лирическое отступление.

Собирая материл для книги «История техники», не мог я не обратить внимание на журнал «Техника — молодежи» за 1972 год № 5, в котором был помещен большой материал об истории создания экраноплана за рубежом. Один из пионеров создания экраноплана Александр Липпиш в интервью рассказывал, как после случайно обнаруженного явления он опытным путем осмысливал этот эффект, — строил макет, опытный экраноплан. В 1959 году опыты с лодками-экранопланами провели фирмы «Боинг», «Локхид». Опыты оказались неудачными, лод-

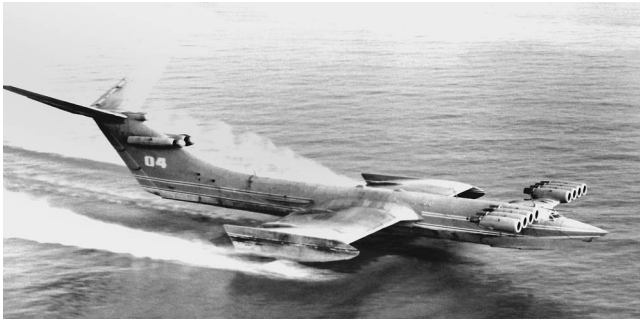


Рис. 3. Экраноплан КМ

ки опрокидывались. Липпиш вспоминает, что опыты проводились и в Японии, в России. В редакционной статье сетовали: «Нет сколько-нибудь последовательного обзора теоретических работ в этой области, практических экспериментов с экранопланами» [2].

К этому времени, уже летом 1961 года, Р. Алексеев летает на СМ-1, вскоре показывает СМ-2 и другие модели, строит даже учебно-тренировочный экраноплан УТ, — эти модели станут прототипами десантного экраноплана «Орленок».

На испытаниях в 1961 году, где присутствовал Министр ВМФ, флот сразу заинтересовался экранопланом, принимается программа экранопланостроения для ВМФ, работы становятся закрытыми. (Это объясняет причину, по которой в упоминавшемся номере журнала «Техника молодежи» не было ни слова о работах Ростислава Алексеева). Хотя уже в 1962 году в ЦКБ, где проектировались суда на подводных крыльях, была одновременно начата работа по проектированию полномасштабного прототипа экраноплана КМ (корабль-макет) для военно-морского флота. 28 июля 1966 года КМ спущен на воду в Чкаловске, где и выполнил свой первый полет. Были приглашены и Генеральные конструкторы авиационной техники. Увидев полет КМ, Андрей Туполев высказался об Алексееве: «Он или гений или сумасшедший!».

КМ оправдывал такую оценку конструктора. Вдумайтесь только: максимальный взлетный вес — 544 тонны, длина 92 метра, размах крыла 37,6 метра. До того, как появилась «Мрія», это был самый большой летательный аппарат в мире! После спуска на воду он был с соблюдением секретности транспортирован в течение месяца по Волге, накрытый защитной сеткой, в город Каспийск на летные испытания. Именно в Каспийске его полет был заснят американским спутником. Реакция была

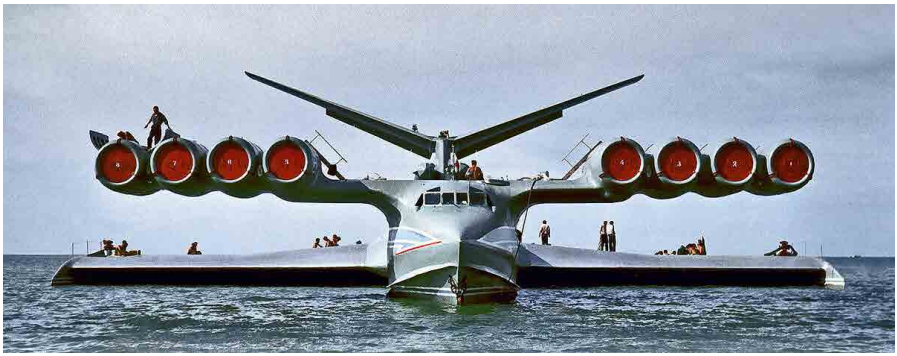


Рис. 4. Экраноплан КМ

— потрясение. Что это — если идет он по воде, то как возможна такая скорость; если это летательный аппарат, то размер его удивляет. За рубежом ему дали название «Каспийский монстр», что удивительно совпало с его аббревиатурой КМ (корабль-макет). Загадочная фотография со спутника была даже помещена на обложке журнала «Time»! [3]

По иллюстрации трудно представить размеры КМ, там меры масштаба нет, сравнить не с чем, поэтому предлагаю еще одну картинку, с людьми; сразу видна, впечатляет грандиозность корабля. Он реально необычен и красив. КМ уже на первых испытаниях показал возможности экраноплана — и военные, и экономические. У экраноплана ниже относительный расход топлива, по сравнению с самолетом, потому что меньшая часть мощности двигателя идет на создание подъемной силы; у него более высокая живучесть, он более безопасен в полете, даже при повреждении он не будет падать с высоты, а герметичность обеспечит его долгое пребывание на плаву; зато, как и самолет, он обладает высокой скоростью — 400–600 км/час. При боевом применении его ведь трудно засечь радаром, поскольку он идет на малой высоте, недаром он получил название «убийца авианосцев». Его преимущество еще и в том, что летать он может над любой поверхностью, будь то лед, вода, снег, бездорожье, к тому же, ему не нужен аэродром. А уж как он может быть хорош как пассажирский транспорт, по морям — по волнам он идет, как дорогой лайнер, без качки.

Реальным прототипом боевой единицы для флота, оснащенной ракетным вооружением, стал экраноплан «Лунь» [4]. Испытывали и доводили его довольно долго, работы продолжались более десяти лет,

что и неудивительно, так как проект был совершенно новый, не было в истории техники ничего подобного, нужно использовать все его достоинства и устранить недостатки.

Говоря о работах Ростислава Алексеева, трудно ограничиться оценкой его идей, проектов. Это не только история техники, это еще и история отношений людей и ведомств. Судьба экраноплана в нашей стране определялась тем, что здесь столкнулись интересы трех министерств: обороны, авиационной промышленности и судостроения (никто не хотел брать на себя ответственность за новый объект), когда решение могло зависеть даже от личных отношений (а как свидетельствуют публикации. отношения Ростислава Алексеева и министра судостроения Бориса Бутомы были далеки от идеальных) [5].

Могли отказаться от экранопланов в пользу гидросамолетов, затем вернуться к экранопланам, в которых ВМФ нашел лучшее транспортное средство для десанта. Как еще можно доставить скрытно и быстро десант на значительное расстояние? Задание на создание десантного экраноплана (проект 904) утверждено в декабре 1968 года. И хотя у Р. Алексеева имелся в качестве аналога экраноплан СМ-6, первый «Орлёнок» был собран в 1973 году. После завершения заводских и государственных испытаний приказом министра обороны «Орлёнок» в 1984 году был принят на вооружение.

При взлетной массе 140 т он развивал скорость 400 км/час (какой СПК сравнится!), при погрузке 20 т дальность его полёта составляет 1300 км, он может при посадке выходить на берег, обладает достаточной автономностью и хорошей мореходностью на воде (до 3–4 баллов). Когда-то Хрущев своим «Будем строить!» открыл дорогу строительству судов на подводных крыльях, да и экранопланы начали делать при нем.

В 1972 году 140-тонный «Орленок» спущен на воду, начаты его испытания. Но уже в 1974 году чиновники вынудили до завершения статических испытаний приступить к полетам. Произошла авария, у судна оторвался хвост. И хотя Алексеев сам привел на стоянку поврежденный летательный аппарат, наказание последовало немедленно.

В 1968 году Ростислава Алексеева снимают с должности начальника и главного конструктора ЦКБ (в этих должностях он работал с 1958 года), конструкторское бюро делят на два: одно — по судам на подводных крыльях, второе — по экранопланам. За Алексеевым оставлено только второе направление. А после аварии «Орленка» Алексееву оставили толь-

ко должность начальника отдела перспективного планирования.



Рис. 5. Экраноплан «Лунь»

Алексеев срочно доводит «Орленок». В 1979 году первый в мире транспортный корабль-экранолет принят как боевая единица в состав ВМФ, создается дивизион в составе Каспийской флотилии, подчиненный Штабу морской авиации. В 1982 году два «Орленка» в учениях на Каспийском море, показав оперативность и скрытность, доставили десант морской пехоты из Баку в Красноводск и вернулись за 3 часа. 140-тонный «Орленок» берет на борт 200 морских пехотинцев или две единицы тяжелой техники (танк, БМП, БТР).

А на базе КМ строится «Лунь». Он чуть скромнее по размерам, чем КМ, длина его «всего» 73 метра, но это уже настоящая ударная боевая единица; он несет 6 противокорабельных ракет 3М-80 «Москит». Теперь уж нет его, так что можно секретные когда-то данные сообщать: залп этих ракет соизмерим по мощности с залпом ракетного крейсера, но при этом «Лунь» идет на скорости до 500 км/час на четырех метрах над водой, да и стоимость его раз в 10 меньше стоимости строительства ракетного крейсера. Уже в 1986 году провели учебные стрельбы на Каспии, экраноплан «Лунь» показал очень хороший результат и тоже был принят на вооружение. Но так и остался выполненным в одном экземпляре. Не стоит забывать, что к концу 1970-х Алексеев отстранен от участия в испытаниях, он теперь только начальник отдела перспективного планирования. Но он все же участвует в испытаниях, поскольку готовит к сдаче вариант гражданского экраноплана.

На испытаниях и случилась трагедия; когда изделие нужно было по склону переместить к воде, а, как всегда, самая главная команда при этом «раз-два-взяли», и на немолодого конструктора пришлась нагрузка спускаемого экраноплана… В феврале 1980-го Ростислава Евгеньевича Алексеева не стало. А Алексеев хотел показать свое детище на Олимпиаде-80, что могло бы быть столь же удачным, как и дебют «Ракеты» на Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1957 году.

...Программа строительства экранопланов и судов на подводных крыльях закончилась в 1980-е годы...

Однако, у зарубежных специалистов интерес к экранопланам оказался более устойчивым. Где-то в 1990-х годах XX века американские специалисты обратились с письмом в ЦКБ им. Р. Алексеева с просьбой дать возможность ознакомиться с творческим наследием замечательного конструктора. Из членов делегации автору знакомо только одно имя: Берт Рутан, проектировавший самолеты для выхода в космос и построивший самолет, который впервые без дозаправки облетел земной шар. Им честно показали проекты и даже свозили на Каспий и показали «Лунь». Boeing после этого сделал свой большой экраноплан «Pelican», сделал, кстати, не по алексеевской компоновочной схеме. Но в 2003 году проект закрыли.





Рис. 6. Экраноплан «Pelican»

Рис. 7. Иллюстрация из журнала «Техника — молодежи», 1972 г.

Однако в мире очевиден интерес к экраноплану. Сделали и планируют новые проекты Иран, Китай, США. Оживились работы и в России, и уже сейчас можно видеть несколько выполненных проектов, несоизмеримых с военными машинами Алексеева. Это все гражданские экранопланы разного назначения: для патрулирования, доставки медиков, почты и т.д. Вице-премьер Юрий Борисов рассказал о разработке в ЦКБ им. Р. Алексеева опытного образца экраноплана «Орлан» для работы на Севморпути. Большой транспортный экраноплан проектирует ЦАГИ им. Жуковского, где фюзеляж будет работать, как

крыло, с грузоподъемностью до 500 тонн, который будет работать на сжиженном газе, — и эффективность выше, и вредных выбросов меньше. По этому поводу можно вспомнить нечто похожее из той же «Техники — молодежи» 1972 года. Обратите внимание, что грузы грузятся в стандартных контейнерах.

Американский специалист экраностроения Стивен Хукер оценил, что русские обошли США в 1970-е годы лет на 30.

В Зале Славы библиотеки Конгресса США в Галерее выдающихся достижений цивилизации вместе с портретами Вернадского, Сикорского, Королева есть фотография КМ и портрет Алексеева. Именем конструктора в России названы университеты, суда, улицы, парусная регата в Нижнем Новгороде на кубок Р.Е.Алексеева, в центре Сормовского района Нижнего Новгорода именем Алексеева названа площадь, в начале Юбилейного бульвара установлен памятник Алексееву…

Примечания

1. С 2007 г. Нижегородский государственный технический университет носит имя Алексеева.

2. Интервью размещено на сайте: *Александр Липпиш*. Между небом и водой. — URL:http://alternathistory.com/aleksandr-lippish-mezhdu-nebom-i-vodoj/ (дата обращения 18.10.2020).

3. Специальный проект. Русское оружие. За советским «убийцей авианосцев» наблюдали из космоса. — URL: https://rg.ru/2015/03/02/ekranoplan-site.html (дата обращения 18.10.2020).

В 2020 году ракетоносец размещен в парке «Патриот» в Дербенте. -

— URL: https://rg.ru › 2020/01/26 › boevoj-ekranoplan-kaspijs… (дата обращения 18.10.2020).

4. РИА Новости. Морская держава. Будущее стало историей. — URL: https://ria.ru/20210505/ekranoplan-1730641608.html (дата обращения 18.10.2020).

5. Эту тему затрагивают фильм «Сожжённые крылья. Предать конструктора» (2007); издания: История ЦКБ по судам на подводных крыльях им. Р.Е. Алексеева. Том 1. Ростислав Евгеньевич Алексеев в истории создания ЦКБ по судам на подводных крыльях. — Н. Новгород: Кварц, 2016. — 332 стр. — URL: https://octagon.media/istorii/start_morskogo_monstra_snova_otlozhen.html (дата обращения 18.10.2020).

Список литературы:

1. *Алексеев Р.* Полёт в будущее / Сборник воспоминаний. сост. В.П. Исаченко. — Н. Новгород: ВВАГС, 2005.

2. *Иванов А.В., Логинов В.Ф.* Корабелы в пятом океане. — Н. Новгород: Кварц, 2011.

3. *Ильин В.А.* Адмирал скоростного флота (серия «Герои Советской Родины»). — Москва, Политиздат, 1983.

4. История ЦКБ по судам на подводных крыльях им. Р.Е. Алексеева. Том 1. Ростислав Евгеньевич Алексеев в истории создания ЦКБ по судам на подводных крыльях. — Н. Новгород: Кварц, 2016. — 332 стр.

5. *Карпенко В.Ф.* Конструктор Алексеев. — Н. Новгород: Бикар, 2010.

6. *Матвеев А.А.* Служение скорости. — Н. Новгород, 2006.

Н.В. БРЫЗГОВ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nick-62@yandex.ru

N.V. BRYZGOV

Candidate of Art Criticism, professor of the Department of Industrial Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: nick-62@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-86-94

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ «СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ» КАК ЭТАП РАЗВИТИЯ МОСКОВСКОЙ ШКОЛЫ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

THE EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE «STROGANOV SCHOOL OF TECHNICAL DRAWING» AS A STAGE IN THE DEVELOPMENT OF THE MOSCOW SCHOOL OF INDUSTRIAL DESIGN OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

Статья посвящена анализу становления московской школы промышленного дизайна в деятельности Строгановского императорского училища технического рисования в конце XIX – начале XX века. Запрос на дизайнера как на художника-инженера, сочетающего в своей деятельности эстетическое и техническое мышление, стал возрастать уже в XIX веке, с появлением индустрии массового производства. Поскольку в России заведение подобного профиля, Строгановская школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, существовало с 1825 г., можно говорить о том, что в отношении первоначальной стадии дизайна Россия даже опережала всемирные тенденции. К началу XX века Строгановское Императорское училище технического рисования имело не только традиции, но и багаж накопленных педагогических методов обучения. Обучение рисованию развивало

производственную специфику. Строгая педагогическая последовательность была таковой: сначала овладение карандашом, затем разведенной тушью, затем акварелью и, наконец, кистью. При этом обучение было тесно связано с производством. Важным методом рисования, приближающим художественное образование к дизайнерскому, стало вычленение средств конструктивной дизайн-формы. Основой деятельности Строгановки было стремление утвердить «истинно русский стиль»: этот стиль отличался растительным узорочьем, яркими свободно расположенными цветовыми пятнами, свободой пространственно-композиционного мышления. Рисунки и проекты Строгановского училища получали заслуженно признание на множестве российских и международных выставок.

The article is devoted to the analysis of the formation of the Moscow school of industrial design in the activities of the Stroganov Imperial College of Technical Drawing in the late XIX – early XX century. The demand for a designer as an artist-engineer, combining aesthetic and technical thinking in his activity, began to grow already in the 19th century, with the advent of the mass production industry. Since Russia has an institution of a similar profile, the Stroganov School of Painting in relation to arts and crafts, existed since 1825, we can say that in relation to the initial stage of design, Russia was even ahead of global trends. By the beginning of the 20th century, the Stroganov Imperial College of Technical Drawing had not only traditions, but also the baggage of accumulated pedagogical teaching methods. Training in drawing developed the specifics of production. A strict pedagogical sequence was as follows: first mastering a pencil, then diluted ink, then watercolors and, finally, a brush. At the same time, training was closely related to production. An important method of drawing, bringing art education closer to design, was the isolation of the means of a constructive design form. The main activity of Stroganovka was the desire to establish a «truly Russian style»: this style was distinguished by a vegetative pattern-maker, bright freely spaced color spots, and freedom of spatial-compositional thinking. Drawings and projects of the Stroganov School received well-deserved recognition at many Russian and international exhibitions.

Ключевые слова: Строгановка, дизайн, история дизайна, русский стиль, промышленный дизайн, техническое рисование.
Keywords: Stroganovka, design, history of design, Russian style, industrial design, technical drawing.

Дизайн как направление художественно-промышленного развития общества формировался с учетом взаимосвязи уровня машинного производства и эстетических запросов. Запрос на дизайнера как на художника-инженера, сочетающего в своей деятельности эстетическое и техническое мышление, стал возрастать уже в XIX веке, с появлением индустрии массового производства. В этот период «художников, способных создавать эстетически привлекательные рисунки для промышленности, или как сейчас принято говорить, проекты, катастрофически не хватало. Выход из ситуации виделся в создании профессии, или вида деятельности, направленной на придание типовой промышленной продукции определенных внешних свойств, которые бы, в свою очередь, могли вызвать интерес у потенциального покупателя» [Горелов, 2019, 23].

Проблемы преподавания основ дизайна были заявлены впервые при обсуждении итогов Первой Всемирной промышленной выставки, которая проходила в Лондоне в 1951 году. Также в книге немецкого искусствоведа Г. Земпера «Наука, промышленность и искусство», вышедшей в то время, были даны предложения по организации образования, объединявшего художество и производство.

Поскольку в России заведение подобного профиля, Строгановская школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, существовало с 1825 г., можно говорить о том, что в отношении первоначальной стадии дизайна Россия даже опережала всемирные тенденции. При основании школы преподавались три главных класса: «Поелику все части рисования, к ремеслам относящиеся, заключаются в трех родах; то и обучение оному, исключая общаго приуготовительного наставления, преподаваться будет в трех отдельных классах, а именно: в первом — Практическая Геометрия, Черчение по части Архитектурной и машин. Во втором, Рисование фигур и животных. В третьем, Рисование цветов и украшений» [цит. по: Терешина, 2015, 329]. Развитие школы шло по своим законам: уточнялось профилирование, разрабатывались новые предметы.

К началу XX века Строгановское Императорское училище технического рисования имело не только традиции, но и багаж накопленных педагогических методов обучения, а также солидное количество выпускников, которые пополняли и фабрики, и заводы, и училища.

Опыт Строгановского училища был учтен не только в России, но и в Европе, и даже в Новом Свете. Так, в 1904 г. в США вышло официальное издание по состоянию преподавания рисования в стране, где было сказано: «Как в вопросе введения занятий ручным трудом в школьные программы, так и в вопросе введения художественного элемента в элементарное образование американских детей побудительный толчок был дан нам Россией, предметными уроками Строгановской школы» [цит. по: Горелов, 2019, 24].

На уровне промышленной конкуренции Россия вступала в борьбу с державами Европы, и развитие дизайна было немаловажной составляющей этой борьбы. В 1897 г. директор училища Н.В. Глоба начал традицию проведения в Строгановском училище Всероссийских конкурсов рисунков-образцов для промышленности по разделам, которые стали ежегодными; кроме того, возникла в училище и форма частных конкурсов, ежемесячно проводимых с участием владельцев фабрик и премиями для победивших.

В 1897 г. стали активно направлять студентов на практику на различные мануфактуры и мастерские, и студенты могли познакомиться на производстве с новейшими технологическими процессами. Многие из студентов после практики шли работать на те же мануфактуры, где проходили практику [Ивановская, 2018, 197].

Обучение рисованию развивало производственную специфику. Строгая педагогическая последовательность была таковой: сначала овладение карандашом, затем разведенной тушью, затем акварелью и, наконец, кистью. При этом обучение было тесно связано с производством, большинство преподавателей были практиками: К.Т. Манков работал на фабрике Гарднера, А.В. Вишневский на полиграфическом производстве, Ф. И. Оленев — на фабриках Овчинникова и Хлебникова, где рельефный орнамент выполнялся на церковной утвари и других изделиях из благородных металлов [Горелов, 2006, 16–17]. Рисунки студентов этого периода и этих преподавателей носят характер не натуралистический, а декоративно-прикладной.

К этому же периоду, 1898 г., относится реформирование учебных планов и программ училища. Важнейшие перемены были таковы:

— от копирования образцов внимание было перенесено на рисование по представлению и по памяти: было увеличено количество часов на эти предметы;

— обязательным стало владение пятью техниками рисования: пером, карандашом, акварелью, тушью и гуашью;

— смена натуралистического (копирующего) метода рисунка на декоративный, то есть с определенной степень обобщения и условности;

— был введен новый предмет «стилизация цветов» (преподавали его М.А. Врубель, Н.С. Курдюков и П.П. Пашков);

— стал популяризироваться метод комбинаторики: вычленения геометрических форм, упрощение объёмов для соподчинения и сложения композиции;

— вступительный экзамен получил новое важное задание: рисунок геометрических предметов со штриховкой и учетом теней; было важно выделить абитуриентов, которые были способны к объемно-пространственному мышлению, которое затем могло перерасти в проектное мышление [Горелов, 2019, 25–26].

Таким образом, важным методом рисования, приближающим художественное образование к дизайнерскому, стало вычленение средств конструктивной дизайн-формы: «В учебном рисунке и в учебном проектировании были заложены основы стилизации как одного из методов профессионального обобщения формы изображаемой натуры» [Горелов, 2006, 15]; важнейшим методом рисования стали стилизация, обобщение и комбинаторика [там же], вплотную подводящие к дизайн-концептуализации. Такие орнаменты использовались для обойной и ткацкой промышленности, в производстве мебели и в полиграфической промышленности.

Важно отметить, что к этому времени обучение занимало 8 лет: 5 лет обучающийся знакомился со всеми видами ремесел, а затем 3 года занимался специализацией.

Дальнейшее совершенствование методической работы происходило постоянно, приближая обучение от плоскостного рисования к проектированию. Так, в 1908 г. была введена учебная дисциплина «творческое рисование», которая заменила собой бытовавшие ранее начальное срисовывание с таблиц, рисование орнаментов, гипсовых

предметов. Была выдвинута задача не просто передавать внешнее сходство линий и тени, но рисуя, проектировать: «Преподавание рисования с живой натуры имело целью приучить к фиксации и моментальной передаче общих пропорций, форм и характерных особенностей моделей. Необходимость зарисовать несколькими штрихами или силуэтом ту или иную позу моделей, редко находящихся в спокойном состоянии, развивала особую наблюдательность, что уже в то время являлось значимым для художественного развития» [Горелов, 2019, 28].

В 1885–1895 г. в преподавании рисунка в Строгановском училище наметился новый подход: изобретательский. Предлагалось делать эскизы по представлению непосредственно на уроках рисунка, в частности, в процессе изучения проволочного каркаса человека; этот аспект образования был предложен преподаванием в училище ярких архитекторов конца XIX в.: Ф.О. Шехтеля, С.У. Соловьева и других [Горелов, 2006, 16]. Это способствовало развитию объемно-пространственного мышления у обучаемых.

Важно отметить, что изначально Строгановское училище имело не только профессионально-методическую направленность, но и стилистическое своеобразие. Основой деятельности Строгановки было стремление утвердить «истинно русский стиль», что достигалось исследованием и творческим воссозданием византийского, южнорусского и древнерусского искусства. В 1826 году граф С.Г. Строганов видел задачу училища в том, чтобы «противостать монополии образованности, посредством которой чужеземцы извлекают свою пользу. Монополия сия не только вредна и предосудительна для состояния ремесленников, но она производит невыгодное влияние на многочисленный класс потребителей, делая его данником и, так сказать, рабом иностранных мод и выдумок. Чужеземцы, привозя к нам свои произведения, более или менее совершенныя, но имеющия на себе прельстительную наружность, хвалят оныя как образцы хорошаго вкуса и поселяют через то равнодушие к произведениям отечественным» [цит. по: Черных, 2015, 44]. Этой монополии он стремился противопоставить русское, отечественное искусство и его стиль — еще не вполне осмысленный теоретически, однако существовавший и принесший впоследствии серьезные плоды.

Идеологическим основанием обращения к «русскому стилю» стала выдвинутая С.С. Уваровым триада «православие, самодержавие, народность» — так сказать, русский ответ французской формуле «сво-

бода, равенство, братство» [Черных, 2017]. Вместе с тем ясно, что Россия не могла совсем закрыться от иноземных «веяний», от европейского образования и культуры, и это противоречие касалось и области становящегося дизайна.

Ключевыми годами в становлении «русского стиля» стали 1850-е гг., когда формировались общества по изучению русской истории, языка, искусства, археологии: Московское археологическое общество, Общество любителей духовного просвещения, всевозможные общества любителей древности, коллекции Щукина, Забелина, Бобринского и других любителей старины. Именно с этого периода, как отмечают специалисты, начинается новый этап в стилистике училища, связанный с директорством В.И. Бутовским: «Этап становления собственного видения исторического наследия, когда студенты разобрали орнаментальную, колористическую, композиционную составляющую памятников древнерусского и средневекового искусства на отдельные элементы и начали по-другому их компоновать» [Ивановская, 2018, 196]. Следующий этап развития работы в училище, 1880–1890-е годы, связанные с директорством Ф.Ф. Львова, — этап, «когда художник должен в живой природной форме увидеть будущий декоративный элемент» [там же]. Натурные зарисовки и дидактический материал работали на развитие вкуса обучающихся к графике и точности изображения. Этап наивысшего развития собственно строгановского «русского» стиля связан с именем Н.В. Глобы, который возглавил училище в 1895–1917 годах: этот стиль отличался растительным узорочьем, яркими свободно расположенными цветовыми пятнами, свободой пространственно-композиционного мышления. Именно в этот период укрепились связи между промышленностью и работой училища: выпускники были художниками, которые не только рисовали и устраивали выставки, но создавали новые формы декоративно-прикладного искусства.

Рисунки и проекты Строгановского училища получали заслуженно признание на множестве российских и международных выставок: в Казани (1909), Екатеринославле, Вильно и Пятигорске (1910), Турине (1911) и других. На выставке в Париже (1904) училище получило гран-при, в Петербурге (1907) — золотую медаль, и так далее. Именно своеобразный строгановский стиль обращал на себя внимание на международных выставках. Как писала комиссия на Нижегородской выставке в 1896 году, ««влияние нового направления существенно выражается на

настоящей выставке, на многих предметах, исполненных по рисункам учеников Строгановского училища, останавливающих внимание своею новизною в соединении со стилем национальным, но более уже облагороженным и изящным» [цит. по: Ивановская, 2018, 197].

В начале XX в. в Строгановке зарождались основы монументальной живописи, в Декоративно-живописной и Декоративно-театральной мастерских. Руками студентов были выполнены многие майоликовые панно на московских особняках, доходных дома, церквях [Орловский, 2010].

Таким образом, совершенствование методики преподавания, которое разворачивалось опытным путем, в Строгановке конца XIX — начала XX века привело к устойчивым успехам студенческих работ и специализации выпускников. «Строгановское училище готовило мощную теоретическую базу на начальных стадиях обучения, развивало навыки самостоятельной работы с материалом (а также формой, декором) и закрепляло знания в самостоятельной практической работе» [Ивановская, 2018, 197]. Сформировался метод работы: от эскиза к проекту, от проекта к макету. Вначале учащиеся осваивали теорию, затем знакомились с азами технологического процесса в мастерских, а потом только приступали к самостоятельным композициям. Все это сделало Строгановское училище серьезнейшим заведением своего профиля в международном масштабе.

Строгановская школа стала основанием для создания Московской школы промышленного дизайна, представила собой первый этап ее развития.

Список литературы:

1. *Горелов М.В.* Рисунок как инструмент проектного мышления (на примере МГХПУ им. С.Г. Строганова): автореферат дис. … канд. искусствоведения. — Москва, 2006. — 36 с.

2. *Горелов М.В.* Производственные особенности учебного рисунка Строгановского училища в контексте художественно-промышленных выставок рубежа XIX–XX в. // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам XXV международной научно-практической конференции № 4 (25). — Москва: МЦНО, 2019. — С. 22–29.

3. *Ивановская В.И.* Идея «национального» русского стиля в Строгановском училище (1860–1917) // Наука, образование и экспериментальное проекти-

рование. Труды МАРХИ. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник статей. — Москва, 2018. — С. 195–197.

4. *Орловский Н.П.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Строгановские традиции монументально-декоративной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 45–53.

5. *Терешина О.Б.* Технические дисциплины — неотъемлемая часть дизайн-образования // Наука ЮУрГУ: материалы 67-й научной конференции. Секции социально-гуманитарных наук. — Челябинск, 2015. — С. 328–332.

6. *Черных Д.Г.* Русский стиль и его истоки в искусстве, архитектуре, художественной промышленности // Архитектура, градостроительство и дизайн. — 2015. — № 5. — С. 41–46.

7. *Черных Д.Г.* Художественно-промышленное образование в контексте национальной образовательной системы в XIX веке // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 2–1. — С. 131–151.

Н.В. БРЫЗГОВ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nick-62@yandex.ru

N.V. BRYZGOV

Candidate of Art Criticism, professor of the Department of Industrial Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: nick-62@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-95-103

ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНЫХ ОСНОВ РУССКОГО ДИЗАЙНА В РАБОТЕ ВХУТЕМАСА И ВХУТЕИНА

FORMATION OF THE SCIENTIFIC FOUNDATIONS OF RUSSIAN DESIGN IN THE WORK OF VKHUTEMAS AND VKHUTEIN

Статья посвящена формированию научных основ русского дизайна в работе ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Новый мир требовал нового искусства, а новое искусство, как казалось тогда, будет принципиально новым и выйдет из области искусства как таковой, шагнет в реальность. Это новое искусство понималось, в частности, как производственное искусство, то есть прямой провозвестник дизайна. Первым тезисом новой реальности в отношении теории дизайна была ее принципиальная настроенность на новый облик производства, новый облик техники и общества. Кроме того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Во ВХУТЕМАСе, переоформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению. Теоретизация дизайна происходила в рамках их авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, на-

ходила в ней прямое выражение. Формирование основ дизайна, как в теории, так и в практике, в культуре 1920-х годов и в особенности в художественно-образовательной практике ВХУТЕМАСа связано с вещным, насущным сектором концепции жизнестроения, что помогало сближению искусства с прагматикой жизни. Все это привело к появлению новых проектных принципов формообразования («беспредметность» и конструктивность), впоследствии перенесенным из сферы искусства в сферу дизайна, промышленного производства.

The article is devoted to the formation of the scientific foundations of Russian design in the work of VKhUTEMAS-VKHUTEIN. The new world demanded new art, and the new art, as it seemed then, will be fundamentally new and will leave the field of art as such and step into reality. This new art was understood, in particular, as production art, that is, a direct predecessor of design. The first thesis of the new reality in relation to design theory was its fundamental orientation towards the new face of production, the new face of technology and society. In addition, one way or another, design theory in this period was associated with the theory (and practice) of constructivism and suprematism. VKhUTEMAS, re-registered from the workshops of the Stroganov School, was taught by the greatest artists of its time, who experimentally approached theorization of industrial art and its practical application. Theorization of design took place within the framework of their courses of authorship and was sometimes inseparable from educational practice and was directly expressed in it. The formation of the foundations of design, both in theory and in practice, in the culture of the 1920s and especially in the artistic and educational practice of VKhUTEMAS is connected with the material, vital sector of the concept of life-building, which helped to bring art closer to the pragmatics of life. All this led to the emergence of new design principles of shaping («non-objectivity» and constructiveness), which later was transferred from the sphere of art to the sphere of design and industrial production.

Ключевые слова: дизайн, русский дизайн, история дизайна, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, теория дизайна, производственное искусство.

Keywords: design, Russian design, design history, VKhUTEMAS, VKHUTEIN, design theory, production art.

Формирование ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа было связано не только с переосмыслением опыта Строгановского училища в условиях новой исторической реальности, но и с принципиальных поворотов в области теоретического подхода к промышленному дизайну. Новый мир требовал нового искусства, а новое искусство, как казалось тогда, будет принципиально новым и выйдет из области искусства как таковой, шагнет в реальность.

Первым тезисом новой реальности в отношении теории дизайна была ее принципиальная настроенность на новый облик производства, новый облик техники и общества. Теоретик производственного искусства Б. Арватов пишет в 1926 году: «Первой задачей рабочего класса в искусстве является уничтожение исторически-относительной грани между художественной техникой и техникой общесоциальной» [Арватов, 1926, 96].

Теоретики искусства предлагали пересмотреть само искусство как таковое: «любое утилитарное производство включает в себя область художественного труда» [там же, 97], при этом искусство перестает венчать собой виды человеческой деятельности: «Фетишизм эстетических приемов, форм и задач должен быть уничтожен» [там же, 98].

Как писал П. Новицкий в 1929 г. по поводу ВХУТЕИНа, «художник есть специалист по форме вещей. Художник оформляет быт и идеологическую борьбу. В художниках высшей квалификации, знакомых с технологией материалов и технологическими процессами производства, имеющих, кроме художественного, еще техническое образование, и нуждается быстро растущая социалистическая промышленность нашего союза» [Новицкий, 1929, 5].

Н. Тарабукин писал, настаивая на том, что у пролетариата вовсе не будет «чистого» искусства, а останется только понятие производственного мастерства: «Пролетариат не создаст своей поэзии, как вообще какой бы то ни было “чистой” формы искусства, ибо эстетически-созерцательные формы не свойственны творческой актуальности трудящегося класса. Чтобы начать создавать ценности станкового, музейного искусства, пролетариат должен превратиться в паразитический класс, т.-е. перестать быть пролетариатом. В будущем обществе потому не будет “чистых” форм искусства, а будут производственные, что не бу-

дет паразитических классов, а будет внеклассовый трудящийся элемент. Пролетариат должен усвоить ценности старого искусства, как ценности мастерства, и это будет единственным плодотворным соприкосновением его с станковизмом. В активном же творчестве он будет политиком, изобретателем, производителем индустриальной культуры. В русских условиях социалистического государства я считаю прогрессивной идею не "пролетарского" творчества, а производственного мастерства. Производственное мастерство является организатором не только нашей ориентировочной способности, но и нашей активной деятельности. В нем искусство об›единяется с техникой. Техника переходит в искусство, когда сознательно стремится к совершенству» [Тарабукин, 1923, 42]. Интересно отметить, что обновление социального строя виделось настолько бесповоротным, что и само понятие искусство должно было отмереть как явление чисто эстетические.

Кроме того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Исследователь культуры делает вывод о принципиальном содержании понятия дизайн в эпоху 1920-х годов: «Дизайн в культуре авангарда — это системное явление, проявляющееся на следующих уровнях: концептуальном, что объясняется его универсальной проектной способностью, связанной с потребностью человека выстраивать "модели желаемого будущего", и прагматическом, обусловленном социокультурной практикой отношений человека и вещи» [Голенок, 2004, 9]. Конструктивизм и супрематизм дали теории дизайна и ее внутренней сущности многое: освобождение от декоративности, освобождение от миметического жизнеподобия, отказ от знакомых форм и поворот в сторону проектирования новых.

Во ВХУТЕМАСе, переоформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению [Галактионов, 2010]. В основе программы вуза лежала эстетическая концепция вопросов формообразования. Цель образования состояла в подготовке художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов для профессионально-технического образования.

Программа образования делилась на три последовательных этапа:

— пропедевтический курс;

— академический курс (художественная практика + мастерские);

— дипломный проект.

Теоретические основы образования включали в себя как традиционные художественные дисциплины (учение о цвете, теория света, формы и пр.), так и более новые, синтетические теории XX в., такие как синестезия, семиотика и пр. [Койнова, 2011, 88].

Теоретизация дизайна происходила в рамках их авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, находила в ней прямое выражение [Лаврентьев, 2010]. Как отмечает С.О. Хан-Магомедов, «наследие радикальных левых течений изобразительного искусства (его беспредметной стадии) оказалось наиболее продуктивно использованным не на Живописном или Скульптурном факультетах, а в пропедевтических дисциплинах. Эти левые течения мощно повлияли на всю творческую атмосферу во ВХУТЕМАСе» [Хан-Магомедов, 1995, 12]. Важно отметить, что проектирование (а не декорирование) изделий и новых форм этих изделий было тем самым новым словом в промышленном искусстве, которое и стало первой репликой русского дизайна.

Так, например, А. Веснин и Л. Попова в своей практике реализовывали свое понимание анализа реальных элементов окружающего мира через их иссечение цветными плоскостями, исследуя соотношение воздуха и формы в предмете. «Веснин и Попова трактовали восприятие цвета через смысл — как конструктивный материал разных видов художественного творчества. Они занимались поиском новой синтетической общности искусств, основанной на единстве законов художественного формообразования» [Койнова, 2011, 90].

А. Родченко в свой дисциплине «Графика» проявлял свое понимание конструктивного построения предмета или постановки, продвигал идею линии как элемента, который может быть инструментом конструирования. Он также использовал идею стилизации, однако она применялась, в отличие от старых методов Строгановки, не к цветам и узорам, а к обычным бытовым предметам: считалось, что, изображая различные по фактуре материалы, передавая объемы и композицию, художник сможет легко перейти к проектированию вещей.

«Психоаналитический метод» Н. Ладовского в его дисциплине «Пространство» был связан с движением от абстрактного к конкрет-

ному: от абстрактной композиции к конкретному проекту. Он считал: «Архитектурные формы должны были выражать в своей пластике, соотношениях, взаимном расположении структуру и характер этого пространства. Пространство, а не камень — материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма в архитектуре» [цит. по: Заева-Бурдонская, 2010, 39]. Как отмечают исследователи, Ладовский и его единомышленники стремились визуально воздействовать на человека; они разработали особые приемы членения архитектурной формы на геометрические первоэлементы — подобно тому, как В. Хлебников разнимал русскую речь на элементы [Иванова-Веэн, 2005, 21].

«При восприятии материальной формы как таковой, — писал Н. Ладовский в 1926 году, — мы одновременно сможем усмотреть в ней выразительность качеств: 1) геометрических — отношения сторон, углов, характер поверхностей и т.д., 2) физических — весомость, плоскость, массу и т.д., 3) физико-механических — устойчивость, подвижность, 4) логических — выразительность поверхности как таковой и ограничивающей объем… В зависимости от выразительности величины и количества мы можем говорить о: а) мощи и слабости, б) величии и низменности, в) конечности и бесконечности… Архитектура оперирует этими “качествами” как определенными величинами. Архитектор конструирует форму, внося элементы, которые не являются техническими или утилитарными в обычном смысле слова и которые можно рассматривать как “архитектурные мотивы”. В архитектурном отношении эти “мотивы” должны быть рациональны и служить высшей технической потребности человека ориентироваться в пространстве» [цит. по: Хан-Магомедов 1, 1995, 174].

Важно понимать, что достижения авангардного искусства открыли дорогу простому дизайну, далекому от идей декоративного украшения. «Беспредметное абстрактное искусство, преодолевая старые стилевые каноны, абсолютизировало новые категории, которыми стало мыслить искусство. Новые скорости, изменившиеся темпоритмы, породившие футуризм, открыли путь к изображению в живописи (изначально созерцательной) и в графике восприятия скорости и динамики. Абстракционизм и конструктивизм в передаче “производственных” впечатлений дополнили краски вещественными композициями из подлинно промышленных материалов, ввели новые фактуры. Супрематизм, по сути, создал проект преобразования стилистики предметно-пространственно-

го мира от плоскостных орнаментальных элементов до моделирования супрематических объемов и объемного декора на основе элементарной геометрии» [Заева-Бурдонская, 2010, 37]. Это открыло путь не только образовательным программам, но и практике простого, конструктивистского промышленного искусства, архитектуры и дизайна.

Пропедевтический курс во ВХУТЕМАСе сохранил влияние идей Малевича, в частности, супрематической стилеобразующей основы. Уникальность его метода была в последовательном прохождении студентами кубизма, футуризма и супрематизма как основ современного искусства, в том числе искусства конструирования. Теория искусства Малевича уже в 1910-е годы заключала в себе тенденции к беспредметности и очистке произведения искусства от всякой декоративности: «Да будет новая симметрия в искусстве… Да будет новая система вещей. Да будет супрематическая федерация бесцветия… Смещаются точки, установившие реальность вещи… Мир вещей исчезает, и цвет, и звук, и буква, и объем установят свою форму, явят фактуру, на которой чистый, легкий бег ляжет в бесконечности явлением новых реальностей» [цит. по: Хан-Магомедов 2, 1995, 46].

Развитие теории искусства и теории дизайна в стенах ВХУТЕМАСа было важно для его ректора В. Фаворского. Сам В. Фаворский читал курсы «Введение в теорию пространственных искусств», «Теория композиции»; П. Флоренский читал курс «Теория перспективы».

«Процесс самоопределения дизайна как вида проектной культуры, будучи опосредованным цивилизационными (развитие техники и производства, социальными революциями) и общекультурными (влиянием идей неклассической философии, стремлением к тотальному синтезу) процессами, непосредственно определяется поиском идентичности искусства и, как следствие, переходом от художественно-миметического сознания к художественно-проектному, связанному с футуристической утопией жизнестроительного Проекта» [Голенок, 2004, 9].

Таким образом, новый мир требовал нового искусства, а новое искусство, как казалось тогда, будет принципиально новым и выйдет из области искусства как таковой, шагнет в реальность. Это новое искусство понималось, в частности, как производственное искусство, то есть прямой провозвестник дизайна. Первым тезисом новой реальности в отношении теории дизайна была ее принципиальная настроенность на новый облик производства, новый облик техники и общества. Кроме

того, так или иначе теория дизайна в этот период была связана с теорией (и практикой) конструктивизма и супрематизма. Во ВХУТЕМАСе, переоформленном из мастерских Строгановского училища, преподавали величайшие художники своего времени, которые опытным путем подходили к теоретизации промышленного искусства и к его практическому применению. Теоретизация дизайна происходила в рамках их авторских курсов и была порой неотделима от образовательной практики, находила в ней прямое выражение.

Формирование основ дизайна, как в теории, так и в практике, в культуре 1920-х годов и в особенности в художественно-образовательной практике ВХУТЕМАСа связано с вещным, насущным сектором концепции жизнестроения, что помогало сближению искусства с прагматикой жизни. На пути этого развития сыграли свои роли проективная «философия» супрематизма (К. Малевич), конструктивистско-производственная теория (Б. Арватов, Н. Чужак, А. Ган); формальные эксперименты (В. Татлин, А. Родченко, К. Малевич). Все это привело к появлению новых проектных принципов формообразования («беспредметность» и конструктивность), впоследствии перенесенным из сферы искусства в сферу дизайна, промышленного производства.

Список литературы:

1. *Арватов Б.* Искусство и производство. — Москва: Пролеткульт, 1926. — 132 с.

2. *Галактионов А.А.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Педагогические принципы профессора Родченко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 24–34.

3. *Голенок М.П.* Дизайн в культуре русского авангарда: автореферат дис. … канд. культурологии. — Киров, 2004. — 28 с.

4. *Заева-Бурдонская Е.А.* Проектная традиция ВХУТЕМАСа (Московских Высших государственных художественно-технических мастерских) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 35–44.

5. *Иванова-Веэн Л.И.* (ред.) От ВХУТЕМАСа к МАРХИ. 1920–1936. Архитектурные проекты из собрания Музея Мархи. — Москва: А-Фонд, 2005. — 230 с.

6. *Койнова Н.В.* Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении образования в области промышленного дизайна // Академический вестник УралНИИПроект РААСН. — 2011. — № 1. — С. 87–92.

7. *Лаврентьев А.Н.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН: проблемы взаимодействия художественной и технической культур // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 3–23.

8. *Новицкий П.* Новый тип художественно-технического вуза // ВХУТЕИН. — Москва, 1929. — С. 5–7.

9. *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. — Москва: Работник просвещения, 1923. — 44 с.

10. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС. — Москва: Ладья, 1995 (1). — 362 с.

11. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. — Москва: Галарт, 1995 (2). — 362 с.

Н.В. БРЫЗГОВ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nick-62@yandex.ru

N.V. BRYZGOV

Candidate of Art Criticism, professor of the Department of Industrial Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: nick-62@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-104-111

ВОССОЗДАНИЕ «МОСКОВСКОГО ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО УЧИЛИЩА» КАК ВАЖНЫЙ ШАГ В ПОДДЕРЖАНИИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ШКОЛЫ МОСКОВСКОГО ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА

RECONSTRUCTION OF THE «MOSCOW HIGHER SCHOOL OF INDUSTRIAL ART» AS AN IMPORTANT STEP IN MAINTAINING THE MOSCOW INDUSTRIAL DESIGN SCHOOL

Статья посвящена процессу восстановления Строгановского училища как МВХПУ и роли этого восстановления в истории русского дизайна. Автор освещает историю кафедр и отдельных направлений, кадрового поиска и развития художественного конструирования как синонима дизайна. Возобновление работы училища произошло в феврале 1945 года постановлением Совета народных комиссаров СССР. По схеме образование было многоступенчатым. Первым ректором Строгановки после ее восстановления стал С.П. Маркелов. Восстановление Строгановки, пересмотр и эволюция педагогических методов, как и создание современной школы дизайна, напрямую связаны с именем З.Н. Быкова. Школу искусства книги и станковой графики удалось сохранить в стенах Полиграфического института А.Д. Гончарову. Одной из основополагающих кафедр возрожденной Строгановки была кафедра монументально-декоративной живописи.

Кафедру архитектурно-декоративной пластики воссоздали на основе творческого подхода и методов строгановской школы скульптуры. Была учреждена кафедра графических дисциплин, переименованная затем в кафедру основ архитектуры и графических дисциплин. Выпускники Строгановки сегодня составляют цвет дизайна страны, работают в различных отраслях художественной деятельности и в промышленности.

The article is devoted to the process of restoration of the Stroganov School as MVHPU and the role of this restoration in the history of Russian design. The author covers the history of departments and individual areas, personnel search and development of artistic design as a synonym for design. The school was resumed in February 1945 by a resolution of the Council of People's Commissars of the USSR. According to the scheme, education was multi-stage. After its restoration, S.P. Markelov became the first rector of Stroganovka. The restoration of Stroganovka, the revision and evolution of pedagogical methods, as well as the creation of a modern design school, are directly related to the name of Z.N. Bykov. The school of the art of books and easel graphics was kept by A.D. Goncharov within the walls of the Printing Institute. One of the fundamental departments of the revived Stroganov was the department of monumental and decorative painting. The department of architectural and decorative plastics was recreated on the basis of the creative approach and methods of the Stroganov school of sculpture. The department of graphic disciplines was established, then renamed the department of the basics of architecture and graphic disciplines. Today, graduates of Stroganovka make up the color of the country's design, work in various branches of art and in industry.

Ключевые слова: дизайн, Строгановка, московская школа промышленного дизайна, промышленный дизайн, МВХПУ.
Keywords: design, Stroganovka, Moscow School of Industrial Design, Industrial Design, MVHPU.

История Строгановского училища, существующего уже почти два столетия, полна своеобразного драматизма, который отражает

драматизм эпохи. Проработав почти 100 лет, сменив принадлежность с частного на государственное, Строгановское техническое училище было расформировано с приходом октябрьской революции; нужно отметить, что за реформу заведения выступали сами студенты. В 1918 году были основаны Государственные Свободные Мастерские, однако анархические начала в управлении мешали процессу образования, и в 1920 году был организован ВХУТЕМАС [Хан-Магомедов, 1995; Сложеникина, 2014]. Проработав 10 лет и сменив название на ВХУТЕИН, вуз был расформирован, а его факультеты распределены по отдельным ведомствам. И только спустя 15 лет Строгановское училище было восстановлено.

Возобновление работы Строгановского училища произошло в феврале 1945 года: Постановление Совета народных комиссаров предписывало организацию Московского центрального художественно-промышленного училища (б. Строгановское). В документе было указано, что училище восстанавливается «в целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановлении разрушенных немецкими захватчиками городов и памятников искусства» [Быков, 1985, 7].

Открывшись вновь после войны в 1945 году, Строгановское училище начало активную работу. По схеме образование было многоступенчатым: так, за три года готовился мастер, за пять — специалист среднего звена с квалификацией «ученый рисовальщик». Выпускник-специалист мог продолжить обучение и получить еще через три года диплом о высшем образовании с квалификацией «художник декоративно-прикладного искусства» по одной из специальностей: обработка дерева (резьба, инкрустация, мебель), обработка металла (ковка, чеканка, литье, гравировка), декоративная керамика (фаянс, майолика, терракота, стекло), декоративно-архитектурная лепка и обработка камня; декоративная роспись (фрески, альфрейные работы, мозаика); ткачество и набойка (мебельные и декоративные ткани) [Курасов, 2015, т. 1, 23]. Поначалу, первые 10 лет, обучение велось в старом, неприспособленном здании средней школы; в нем было весьма сложно решать такие задачи, как дополнительное образование первокурсникам, обеспечение их питанием и жильем; оборудовать нужными станками и инструментом мастерские, организовать музей и библиотеку. Но особенно непросто было с возвращением преподавателей и мастеров.

Первым ректором Строгановки после ее восстановления стал С.П. Маркелов: художник-прикладник, педагог, в свое время окончивший текстильное отделение Строгановского училища (в 1907 г.). Именно ректору сразу после восстановления удалось не только собрать хороший, крепкий преподавательский состав, но и создать в училище удивительно творческую атмосферу: «Поощрялось все талантливое и самым активным образом, а преподавательский корпус состоял почти из одних классиков — С.П. Маркелов нашел старых "строгачей" из дореволюционной Строгановки. В связи с этим вовсе не удивительно, что из училища узкого профиля вышли будущие мастера живописи, скульптуры, графики, дизайна, художники театра и кино, мультипликаторы, искусствоведы, профессора и академики, народные и заслуженные» [Курасов, 2015, т. 1, 28]. Преподавательский состав с самого возрождения училища был достаточно сильным. Так, преподавателями были В.Е. Егоров, Н.Н. Соболев, Ф.И. Козлов и другие.

Восстановление Строгановки, пересмотр и эволюция педагогических методов, как и создание современной школы дизайна, напрямую связаны с именем З.Н. Быкова. Выпускник ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, Захар Николаевич Быков начинал свою учебу в Императорском Строгановском училище, а оканчивал в мастерской А.М. Родченко, то есть захватил два плодотворных периода в работе вуза. Его современники вспоминают творческую и рабочую атмосферу, которая была в Строгановке при этом уникальном мастере. Возрождая училище, он взял в преподаватели живых классиков различных искусств XX века: В. Мухину, С. Лебедеву, И. Шадра, Н. Крымова и других.

Школу искусства книги и станковой графики удалось сохранить в стенах Полиграфического института А.Д. Гончарову. В этот период, 1945–1965 гг., основополагающим методом обучения рисунку оставался «декоративнографический». Несмотря на то, что преподаватели кафедры рисунка (Н.П. Христенко, Г.К. Яковлев, В.Е. Егоров, В.И. Козлинский, М.А. Марков и другие) представляли «вхутемасовские» традиции и академические, опора на академические традиции явилась решающей, что было вполне логично, поскольку основным «полем» деятельности выпускников института была декоративноприкладная сфера [Горелов, 2006, 23].

Одной из основополагающих кафедр возрожденной Строгановки была кафедра монументально-декоративной живописи. Весной 1945

года в воссозданном Московском центральном художественно-промышленном училище была организована кафедра живописи; первым ее руководителем стал художник П.В. Кузнецов (1878–1968), некогда активный участник объединения «Голубая роза». Он внимательно относился к студентам, снискал уважение и преданность со стороны обучающихся. Серьезный преподаватель-монументалист С.В, Герасимов оказал «огромное влияние на весь первый выпуск послевоенного МВХПУ. Его творческий метод заключался в трепетном отношении к окружающей природе и человеку, подобное отношение он старался привить своим ученикам. Обладая огромным преподавательским опытом, Сергей Васильевич находил максимально точные советы для каждого из студентов, а к ошибкам всегда относился с юмором. Благодаря своему умению общаться со студентами, он пользовался у них огромным авторитетом» [Орловский, 2010, 51].

Кафедру архитектурно-декоративной пластики воссоздали в 1945 г. на основе творческого подхода и методов строгановской школы скульптуры, которая сложилась еще в первой четверти XX в.: работа ряда прославленных скульпторов и архитекторов легла в основу Строгановской школы архитектурно-декоративной пластики. В 1945 г., когда стали явны масштабные планы грядущей перестройки городов, разрушенных войной, то стало ясно, что создание нового облика послевоенной архитектуры и ее художественной выразительности необходимо участие скульптора-монументалиста [Лаврентьев, 2010].

Важнейшим принципом Строгановской школы архитектурно-декоративной пластики стало взаимодействие архитектуры и скульптуры. Вновь открытую кафедру в 1945 г. возглавил знаменитый скульптор, знаток античности, яркий педагог Г.И. Мотовилов. Он много лет создавал методические основы для разработки учебных программ по главным специальным дисциплинам: скульптуре, композиции, архитектурно-декоративной пластике и другим. Он использовал опыт многих предшественников, собственный немалый опыт, и все это позволило ему достичь открытий в области конструирования формы, ввести новшества в пластический язык, создать новую художественную образность. Разработанные программы и формы обучения предусматривали работу студентов над всеми видами скульптуры. С самых первых заданий и до итогового выпускного проекта студенты работали под присмотром и руководством как скульптора, так и архитектора — двух педагогов.

Одной из старейших кафедр Строгановки, которая всегда определяла облик вуза, была кафедра истории искусств. Предмет «история искусства» в художественном образовательном учреждении — очень серьезная часть в становлении и развитии художника, не только как хорошего рисовальщика или скульптора, но и как человека с собственным художественным подходом к миру.

Послевоенный период развития кафедры истории искусств связан с исследованиями и педагогической работой Н.Н. Соболева и К.А. Соловьёва, который использовал «музейно-знаточеский» метод. К.А. Соловьёв был серьезным музейным работником: создал и возглавлял Дмитровский художественный музей с серьезными собраниями произведений искусства из дворянских усадеб, а впоследствии стал директором музея-усадьбы «Останкино». К.А. Соловьёв успешно совмещал работу руководителя музея с преподавательской и методической, таким образом действительно осуществляя связь между художественным вузом и музейным делом. Работа кафедры истории искусств была всегда тесно связана с музейными исследованиями: обычным делом было проведение занятий в музее Строгановки, а также в «Останкино», «Архангельском», Историческом музее и так далее.

Одними из первых на кафедре истории искусств после возрождения Строгановки преподавали также Д.Е. Аркин и М.А. Ильин. Они «относились к приверженцам новейшего, формально-стилевого метода, который базировался на изучении внешнестилевых особенностей предмета, исследовал художественную ткань произведения» [Курасов, 2015, т. 1, 344]. Хотя Д.Е. Аркин и М.А. Ильин недолго работали в Строгановке (с 1945 по 1952), они сумели значительно повлиять на развитие кафедры и внесли свой вклад с развитие искусствоведения в целом.

Уже в 1945 году, при воссоздании Строгановского училища, возрождалась и московская школа русского промышленного дизайна. Так, одной из первых была учреждена кафедра графических дисциплин, переименованная затем в кафедру основ архитектуры и графических дисциплин. Ее возглавил доцент Н.И. Ткаченко. Промышленная продукция производилась и, например, на кафедре керамики и стекла, где в годы ректорства З.Н. Быкова создавались образцы посуды для массового производства. За несколько лет до Постановления Совета Министров 1962 года «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художе-

ственного конструирования», от которого отсчитывается история нового русского дизайна и история ВНИИТЭ, кафедра металла была занята проектированием туристические автобусов и автомобилей для Московского завода малолитражных автомобилей.

Такое раннее обращение к специалистам из Строгановки было закономерно: именно эта школа занималась художественным конструированием различных направлений еще до того, как оно стало предметом правительственного постановления. Так, середина 1950-х годов была отмечена тем, что на кафедре художественной обработки металла выполнялись задания по проектированию бытовых и промышленных изделий. С 1959 года на старших курсах внедрялась профильная специализация, поскольку поступали заявки от предприятий и производств на художников-конструкторов. Программы и методические разработки МВХПУ (б. Строгановское) были приняты в качестве базовых образцов для всех высших учебных заведений СССР страны, которые готовили художников-конструкторов [Мухлынкина, 2019].

В 1964 году художественное конструирование было выделено как направление работы отдельной кафедры, направленной на подготовку специалистов по проектированию промышленного оборудования, транспортных средств и других различных объектов. Учебные планы и программы по этому направлению писали крупнейшие ученые страны: З.Н. Быков, Г.В. Крюков. Г.Б. Минервин, А.А. Кархy, Д.А. Бетоньян, В.И. Маслов, Н.Д. Михайлов и другие. Опыт педагогов, работавших в архитектуре, позволил им точно и методически верно передать в учебниках и программах приемы конструирования, а также мастерство проектирования изделий, способствовал восприятию как базового понятия тектоники. Будущие дизайнеры изучали особенности проектной графики по аналогии с архитектурными отмывками, учась передавать особенности материалов строений на планшетах, обучались обнаруживать и формулировать композицию как статичных, так и динамичных форм. Макеты проектов в разных сферах в тот период выполнялись, как правило, из гипса, бумаги или пенопласта, что позволяло оценить композицию, структуру и внешние качества макетов [Минервин, Шимко, 2004].

Выпускники Строгановки сегодня составляют цвет дизайна страны, работают в различных отраслях художественной деятельности и в промышленности. Вуз уже более 60 лет после своего восстановления

развивается и совершенствуется, обогащается новым опытом и продолжает работать на богатой, но неспокойной ниве русского дизайна.

Список литературы:

1. *Быков З.Н.* Возрождение Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского) // Техническая эстетика. — 1985. — № 5. — С. 6–9.

2. *Горелов М.В.* Рисунок как инструмент проектного мышления (на примере МГХПУ им. С.Г. Строганова): автореферат дис. … канд. искусствоведения. — Москва, 2006. — 36 с.

3. *Курасов С.В. (ред.)* Мастера Строгановской школы: 1945–2015. В 2 томах. — Москва, 2015.

4. *Лаврентьев А.Н.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН: проблемы взаимодействия художественной и технической культур // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 3–23.

5. *Минервин Г.Б., Шимко В.Т. (ред.)* Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. — Москва: Архитектура-С, 2004. — 288 с.

6. *Мухлынкина Ю.В.* Философия проектирования и дизайна как учебная дисциплина // Позиция. Философские проблемы науки и техники. — 2019. — № 13. — С. 129–135.

7. *Орловский Н.П.* ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Строгановские традиции монументально-декоративной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2010. — № 3. — С. 45–53.

8. *Сложеникина Н.С.* Основные этапы истории российского и зарубежного дизайна. — Москва: ФЛИНТА, 2014. — 368 с.

9. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС. — Москва: Ладья, 1995 (1). — 362 с.

П.Д. ПОЛЬШИНА
Студент магистратуры, кафедра «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: pol.polshina.p@mail.ru

Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ
Кандидат пед. наук. Профессор. Декан ФДО МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gelon_lv@mail.ru

P.D. POLSHINA
Master's degree student, Environmental design. Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: pol.polshina.p@mail.ru

L.V. ZHELONDIEVSKAYA
Ph.D. of Pedagogic Sciences. Professor. Head of Additional Education Department, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: gelon_lv@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-112-118

ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

DESIGN FEATURES IN THE POPULARIZATION OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE

В данной статье рассматриваются особенности дизайна в популяризации научных знаний. Отмечаются распространенные методы, модели и способы популяризации научных знаний. Особо подчеркивается мысль, что научные знания часто коммуницируют с искусством. С помощью различных методов дизайна возможно создание современных и инновационных путей правильного развития и организации среды для комфортного взаимодействия науки и общества.

In this article is considered the features of design in the popularization of scientific knowledge. Its noted common methods, models and ways of popularizing scientific knowledge. It's emphasized the idea that scientific knowledge often communicates with art. It is possible to create modern and innovative ways for the correct development and organization of an environment for a comfortable interaction between science and society with the help of various design methods.

Ключевые слова: наука, популяризация, дизайн, сценарий.
Keywords: science, popularization, design, script.

XXI век — эпоха постиндустриального общества. Стремительно развиваются современные технологии, происходит информатизация общества, создаются высокотехнологичные производства, увеличивается уровень образования. Возрастает роль науки и научных знаний в вопросах решения глобальных проблем. Постиндустриальное общество признает интеллектуальные способности важным ресурсом человека, а наука становится новым, молодым социальным институтом. Чтобы соответствовать времени, человеку необходимо постоянно развиваться и совершенствоваться, повышать уровень образования. Со стремительным развитием современных технологий должны меняться и методы организации научно-образовательной системы. Необходимо искать новые пути передачи информации и создавать новые способы организации научно-образовательного процесса.

Несмотря на то, что научные коммуникации не так популярны и не состоят в системе массовых коммуникаций, данная тема достаточно актуальна для средств массовой информации. В настоящее время СМИ стараются организовать новые и интересные способы продвижения науки в массы. Средства массовой информации представляют популяризацию науки как распространение научных знаний с целью дальнейшего повышения интереса к ним. Доступность изложения является основным и обязательным критерием такой популяризации. «Популяризация науки как особый вид деятельности может быть комплексно представлена как классификация форм популяризации. Форма популяризации — это любое устойчивое и воспроизводимое средство коммуникации с обществом, которое может использоваться для донесения научных знаний

до широкой аудитории и/или для формирования образа науки в общественном сознании» [1].

В настоящее время существует несколько уровней правильной и профессиональной популяризации научных знаний: «Первая степень — для своего научного сообщества, но с разъяснением особой узкой сферы специалистам смежных областей, вторая степень — для специалистов близких дисциплин, третья — в рамках цикла научных дисциплин, например, биологи объясняют геохимикам, четвертая — для представителей другого цикла дисциплин — скажем, социолог объясняет физикам, пятая — для людей, не связанных с научным знанием, то есть массовой аудитории» [2].

Самым распространенным способом популяризации научных знаний является пятый уровень. Система популяризации научных знаний актуальна для аудитории, не знакомой с наукой. В непрофессиональной среде существует деление на группы. Первую группу составляют люди, которые активно интересуются той или иной сферой научных знаний, точно ориентируются в предоставляемой информации. Вторая группа — это неподготовленные потребители.

Структура популяризации научных знаний создается на основных нескольких моделях:

1. «Классическая» модель ориентирована на интерес людей. Данная структура основывается на модели иерархии потребностей А. Маслоу [4], в которой для полноценного развития личности необходимо удовлетворение всех потребностей. Люди, испытывающие потребность в познании, являются основным потребителем «классической» модели.

2. «Прагматическая» модель является некоторой формой профориентации. Модель строится на основе интересов молодой аудитории: дети дошкольного возраста, учащиеся школ и высших учебных заведений.

3. «Развлекательная» модель. В настоящее время данная структура является самой развитой и востребованной на рынке. Популяризация науки происходит посредством проведения развлекательных мероприятий о науке, информация предоставляется в виде игры. Однако основной недостаток модели заключается в том, что не все научные темы и знания возможно адаптировать под непрофессиональную аудиторию.

С началом XXI века стала активно развиваться рекреативная функция научного знания, поэтому наиболее популярной и часто применяемой моделью популяризации научных знаний стала «развлека-

тельная» модель, а одним из основных инструментов популяризации стала занимательность. В настоящее время создаются и активно применяются новые приемы и способы организации развлекательных форматов, при которых наука и научные знания становятся увлекательными, потому что используются приемы игры. В рамках рекреативного формата организуют научные клубы, парки, фестивали, интерактивные музеи. Часто научные знания коммуницируют с искусством. Основой всех мероприятий становится рекреативно-развлекательная функция. Обязательным критерием данного формата является зрелищность, что привлекает достаточно широкую аудиторию и помогает научным знаниям приобретать форму игры. Интерактивность и мультимедийность являются неотъемлемым элементом, который обеспечивает вовлеченность потребителя в игру.

Игра может быть организована в различной форме коммуникации.

1. Потребитель самостоятельно формирует информационные запросы и обращается к источникам знаний.

2. Потребитель взаимодействует с технологиями.

3. Потребитель непосредственно обращается к представителям научной отрасли. Приведенный формат становится единственным верным способом, который решает проблемы популяризации. Однако такая коммуникация требует грамотного и профессионального подхода к организации, поэтому необходимо создавать союз научного работника, который может излагать суть своих открытий, и дизайнера, который редуцирует научные знания, приводя их к потребителю.

Организация среды для рекреативного формата требует современных и инновационных методов реализации.

Основными составляющими являются:

1. Визуальная составляющая. Научные знания могут быть представлены в виде визуальных элементов: фотографии, графические элементы, чертежи, схемы, рисунки, видеоряд (биографические и документальные фильмы, 3D модели техники и т.д.). Также необходимо наличие инфографики и текстовое сопровождение информации. Представленная в виде пиктограмм информация воспринимается потребителем быстро и однозначно, запоминается точно.

2. Организация диалога научных сотрудников и непрофессиональной аудитории. Это является одной из важных задач в формирова-

нии развлекательного формата. Встречи проводятся в формате лекций и профессиональных мастер-классов. В приведенном формате необходимо редуцирование терминологии и всех понятий. Также обязательно нужно помнить о правильной организации среды для проведения такого типа встреч. Среда должна быть удобна, функциональна и выстроена в соответствии с потребностями обеих сторон диалога.

Отечественным примером организации среды рекреативного формата может послужить центр «Космонавтика и авиация», павильон «Космос», ВДНХ, г. Москва [5]. Экспозиция центра посвящена достижениям в области космоса и является довольно разнообразной. Особенностью дизайна такого вида среды является тщательное изучение и точное построение сценарного плана посещения выставки. Экспозиция должна быть зрелищной и информативной, а информация — обязательно представлена в виде краткого экскурса в научные знания, чтобы увлечь внимание зрителя и суметь заинтересовать. Исторические материалы, книги и документы, рассказывающие об истории освоения космоса, экспонируются в сокращенном формате, показывая только основные сведения. Шрифт написания дифференцируется, в зависимости от значимости предоставляемой информации, что помогает посетителям точно ориентироваться в экспозиционной среде. В павильоне выставлены макеты летательных аппаратов, специальная техника, а также чертежи и фотографии, посвященные ракетостроению. Материал экспонируется не только в виде масштабных макетов, но и в виде несложных схем и трехмерных моделей, диаграмм, которые посетитель может рассмотреть с помощью интерактивных и мультимедийных технологий. Такие технологии позволяют ознакомиться с деталями аппаратов, подробно изучить новую информацию. Интерактивные панели также предоставляют возможность ознакомиться с информацией в игровой форме, моделируя различные ситуации, что может быть интересно для детской аудитории. Например, сбор летательного аппарата и его дальнейшее транспортирование до места запуска. Также у посетителей есть возможность посмотреть короткие научно-фантастические фильмы, пообщаться с инопланетянином, собрать и запустить собственный летательный аппарат на платформе интерактивного центра управления полетами.

Образное и колористическое решение среды павильона «Космос» основывается на тематической направленности выставки. Основными экспонатами являются модели летательных аппаратов и техники,

которые занимают большую часть пространства и создают колористическое решение экспозиции, поэтому необходимо создавать условия для правильного экспонирования такого рода материалов.

Одним из показательных примеров организации научно-образовательной среды рекреативного формата является Космический центр имени Джона Фицджеральда Кеннеди, расположенный на острове Мерритт в округе Бревард штата Флорида, США [3]. Космический центр Кеннеди является одним из основных космодромов в мире. Он был построен в 1962 году. В 1963–1967 велось строительство Космического центра для проведения экскурсий на территории космодрома. 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 трех миллионов человек посещают космический центр. Комплекс посетителей Космического центра Кеннеди сочетает в себе музеи, два кинотеатра, различные автобусные туры, которые позволяют посетителям заглянуть на закрытые территории, куда при других обстоятельствах попасть невозможно. Сегодня для посетителей открыт парк ракет и музейный комплекс с космическими аттракционами. Информация, в основном, предоставляется в виде визуального ряда (иллюстрации, фотографии, фильмы, макеты). С текстовыми документами, книгами и другими материалами посетитель может ознакомится по желанию с помощью интерактивных панелей.

Особенностью дизайна комплекса является созданный сценарий посещения, который влияет на структуру пространств. Программа посещения Космического центра разделяется на Зоны миссий (Mission zone). Каждая Зона миссии представляет определенную эпоху освоения космоса, поэтому все достопримечательности и экскурсии сгруппированы в хронологическом порядке. Посетитель становится исследователем, который путешествует по разным эпохам. Воссоздать историю позволяют инновационные интерактивные и мультимедийные экспонаты. Например, в одном из павильонов воссоздан центр управления полетом и специальная рубка, где посетитель может наблюдать за запуском «Апполон-8».

Образное и колористическое решение среды Комплекса также основывается на тематической направленности выставки. Однако сценарий посещения оказывает значительное влияние на стилистику экс-

позиции. Каждое пространство должно отражать определенную эпоху, поэтому необходимо обращение к некоторым приемам исторической реконструкции (воссоздание определенного момента истории, летательных аппаратов и техники и т.д.). Основными экспонатами являются масштабные модели космических аппаратов и техники, которые задают определенный тон всей экспозиции. И окружающая среда должна соответствовать, не отвлекая внимание посетителя от экспонатов.

Рекреативный, развлекательный формат популяризации научных знаний наиболее удобен для восприятия и запоминания информации. Необходимо использовать современные и инновационные пути для правильной организации среды такого формата. Основное внимание при проектировании среды стоит уделять профессионально неподготовленной аудитории. Потенциальные потребители часто не знакомы с наукой с профессиональной точки зрения, но активно интересуются той или иной областью знаний, новыми технологиями и инновациями, поэтому обязательным условием является редуцирование научных идей и открытий. Научные знания предоставляются в виде визуального ряда, окружающая среда обязательно соответствует тематической направленности экспозиции, а информирование потребителей организуется в формате игры и структурированного сценария посещения.

Список литературы:

1. *Дивеева Н.В.* Популяризация науки как разновидность массовых коммуникаций в условиях новых информационных технологий и рыночных отношений / Н.В. Дивеева // Российская государственная библиотека. — URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01005559691#?page=1 (дата обращения: 21.06.2021).

2. *Загидуллина М.* Мастерство популяризации науки… / М. Загидуллина // Блог Марины Загидулиной. — URL: http://zagidullina.ru/my_articles/мастерство-популяризации-науки (дата обращения: 21.06.2021).

3. Космический центр Кеннеди // Сайт Космический центр Кеннеди. — URL: https://www.kennedyspacecenter.com/ (дата обращения: 6.07.2021).

4. *Маслоу А.* Мотивация и личность / перевод А.М. Татлыбаевой // А. Маслоу / перевод А.М. Татлыбаевой. — Санкт-Петербург: Евразия, 1999. — URL: http://pedlib.ru/Books/1/0467/1_0467-158.shtml (дата обращения: 14.07.2021).

5. Центр «Космонавтика и авиация» // Сайт центра «Космонавтика и авиация». — URL: https://cosmos.vdnh.ru/ (дата обращения: 6.07.2021).

В.О. РЫЖИКОВ
Кандидат искусствоведения, доцент, кафедра «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: sepia07@mail.ru

Д.М. ХАРИТОНОВА
Доцент, кафедра «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: 1800da@gmail.com

V.O. RYZHIKOV
PhD in Art, associate professor, department of «Artistic design of interiors» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: sepia07@mail.ru

D.M. KHARITONOVA
Associate professor, department of «Artistic design of interiors» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 1800da@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-119-124

ДОСТОИНСТВА И НЕДОСТАТКИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РЕФЕРЕНСОВ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОГРАММАХ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНУ

ADVANTAGES AND DISADVANTAGES OF USING REFERENCES IN MODERN DESIGN TEACHING PROGRAMS

Современная практика преподавания дизайна интерьеров с использованием современных технологий включает в себя такой инструмент, как референсы. В процессе анализа современных особенностей преподавания дизайна выявляются как положительные, так и отрицательные последствия применения референсов. Правильный подход к обучению может частично или полностью нивелировать негативные стороны этого инструмента.

The modern practice of teaching interior design using modern technology includes such a tool as references. In the process of analyzing the modern features of teaching design, both positive and negative consequences of the use of references are revealed. The correct approach to teaching can partially or completely neutralize the negative aspects of this tool.

Ключевые слова: методология преподавания, референсы, обучение дизайну.
Keywords: teaching methodology, references, design teaching.

Существует мнение, что работа по референсам (образцам проектов, полных интерьеров или их деталей, художественных работ, фотографий, на которые опирается дизайнер в творческом процессе) неизбежно вторична. Это приводит не только к этическим сложностям, связанным с плагиатом, но и к уменьшению разнообразия и замедлению процесса образования трендов в дизайне пространств. Отсутствие процесса творческого поиска и использование комбинаций готовых шаблонов не приводит к созданию действительно уникального персонализированного интерьера. Но одновременно в начальной стадии проектирования у дизайнера неизбежно возникает потребность в накоплении информации по теме проектирования: ведь наверняка есть кто-то, у кого можно многому научиться и кто прошел путь поиска и обора оптимального решения.

Подавляющее большинство современных образовательных программ по дизайну интерьеров включают в себя поиск референсов. Преподаватели акцентируют внимание на том, что референсы в первую очередь используются для формирования так называемой насмотренности, а не поисков конкретных ходов, которые можно заимствовать. Л.И. Нехвядович, Ю.В. Кирюшина и О.А. Шелюгина определяют насмотренность следующим образом: «Насмотренность — это возможность быстрого оценочного суждения на основе богатого опыта восприятия визуальных объектов высокого качества» [1, с. 306]. В более прикладном смысле насмотренность можно определить как навык подбирать решения под конкретную задачу на основе общего художественно-визуального вкуса.

Сторонники [2] использования референсов в обучении дизайну утверждают, что невозможно создать качественную работу без опыта предыдущих проектировщиков. Более того, игнорируя этот опыт, мы

вынуждены заново проходить путь мировой истории дизайна, а значит, наше развитие как специалиста замедлится.

Серьезной ошибкой, часто возникающей у неопытных студентов, может быть стремление добавить в свой интерьер как можно больше ярких художественных приемов. Это приводит к созданию перегруженных, безыдейных и дисгармоничных интерьеров, в которых отсутствуют внутренняя логика организации пространства и, довольно часто, его функциональность. Одна из причин, по которой возникает эта проблема, — отсутствие у студентов понимания, зачем ему нужен подбор референсов, он лишь находит изображения, впечатляющие его, и копирует, не анализируя.

Важно понимать разницу между подбором исходных примеров для поиска вдохновения и последующей работы над собственными идеями и для заимствования конкретных визуальных приемов. Копирование чужих работ может быть полезно для развития технических навыков, но никак не для развития творческого мышления.

Включая работу с референсами в программу обучения дизайну интерьеров, необходимо четко обозначать студентам цель той или иной задачи. Если цель занятия — отработать навыки работы в программном обеспечении для 3D-визуализации, то удачным решением может быть предложение найти референс и создать максимально похожее на него изображение, работая с объектами, освещением, ракурсами и так далее. Сам процесс подбора референса поспособствует развитию визуального вкуса студента, а процесс создания изображения улучшит технические навыки. При этом преподаватель должен объяснить, что работа в первую очередь направленна на развитие прикладных навыков и творческой не является. В случае, если студентам предлагается создать собственный дизайн интерьера, необходимо объяснить им основные принципы подбора референсов для этой задачи: референсы должны вдохновлять, а не быть шаблонами для копирования. Одним из удачных решений является составление мудборда — набора референсов, отражающего общий концепт проекта. Мудборды часто используются для согласования проекта с заказчиком до начала работы над ним, так что навык составления такого коллажа поможет студентам в процессе реальной работы в будущем.

Другим способом работать с референсами для поиска идей может быть групповая работа. Коммуникация посредством визуальных образов учит студентов использовать именно этот язык общения для до-

несения своих идей. Это формирует одно из главных умений дизайнера — воплощение мысли в виде конкретного решения в интерьере. [3] К тому же, нередко заказчики показывают дизайнеру собственные референсы, чтобы объяснить, каким они хотят видеть свое помещение, и для дизайнера важно умение понять причину, по которой возникает такой запрос. Некоторые референсы могут говорить только об эстетическом вкусе клиента, другие — о его потребностях (например, иметь детскую комнату). Здесь для дизайнера важен не только навык коммуникации посредством визуальных единиц, но и навык анализа.

Эффективно использовать референсы для анализа тенденций на рынке. Дизайн всегда отражает сложный комплекс экономических, социальных и политических процессов, и хороший дизайнер должен уметь находить причинно-следственные связи и интегрировать их в свои проекты.

Ключевым фактором, который отличает использование референсов для развития собственных идей от слепого копирования, является проведение исследования. В процессе исследовательской деятельности дизайнер пытается понять, какими принципами руководствовался создатель выбранного в качестве анализируемого интерьера, какую идею отражает каждый предмет или какую функцию он несет. Задача в том, чтобы искать инструменты, соответствия, осваивать внутреннюю логику интерьера. Дизайнеру важно сопоставлять аналоги, понимать, какой художественный ход дал тот результат, который в итоге позволил выделить этот интерьер как наиболее удачный из сотни других. Процесс исследования подразумевает постановку вопросов и поиск ответов на них, а также последующую их систематизацию. В таком процессе дизайнер может увидеть, как найти решения для собственной задачи, действуя по аналогии или прямо противоположно. Именно такой подход приводит к профессиональному росту.

То есть, по сути, в образовательном процессе необходимо сформировать оценочный механизм при восприятии «красивой картинки» в интернете. Один из самых распространенных способов формирования такого механизма — структурирование, раскладывание исходного визуального контента на отдельные группы, типы. Выделение особых групп в неструктурированной массе иллюстраций уже давно используется в научной сфере, но при этом такой метод вполне применим и для повышения эффективности работы в практических сферах. Критерии для

систематизации или разделения материалов могут быть разные в зависимости от параметров анализа исходного материала. В сфере проектирования интерьеров наиболее частыми критериями оценки являются приемы, связанные с формированием художественного образа, организация планировки, сложность и простота пространственных характеристик интерьера, логичности работы отделочных материалов в интерьере, возможности трансформации и т.д.

Еще лет 20 назад такого понятия, как референс, в дизайне интерьеров практически не существовало не только в педагогической, но и в профессиональной практике. Считалось, что работа начинается с планировки, композиции и поиска художественного образа, а также стилистических приемов. Максимум, на что можно было опираться, это на классические примеры. Доступность информации, возникшая с распространением Интернета, многое изменила. Безусловно, стало отчасти легче вести диалог как преподавателей со студентами, так и заказчиков с дизайнерами, и уровень взаимопонимания между этими сторонами вырос, как и насмотренность выпускников факультетов дизайна, но, с другой стороны, пострадала магия чистого листа и чистого творчества, когда идея рождается из планировочных особенностей здания и композиционных находок. Студенты слишком часто получают готовые решения до того, как создадут что-то сами, и без аналитических навыков они вряд ли будут способны на что-то большее, чем копирование, поэтому именно на развитие аналитических способностей студентов стоит направлять наибольшие усилия. Без глубинного понимания того, какой цели служат объекты в пространстве (а такая цель должна быть у каждого объекта, иначе пространство не будет оптимизированным), также невозможно создать качественный дизайн интерьера, как и без богатого эстетического вкуса. Работа с референсами при правильном подходе способна развить оба этих навыка.

Список литературы:

1. *Нехвядович Л.И., Кирюшина Ю.В., Шелюгина О.А.* Развитие визуальной культуры как условие формирования профессиональной компетентности студентов творческих направлений подготовки // МНКО. — 2017. — № 6 (67). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-vizualnoy-kultury-kak-uslovie-formirovaniya-professionalnoy-kompetentnosti-studentov-tvorcheskih-napravleniy-podgotovki (дата обращения: 01.07.2021).

2. *Антониади Е.С.* Роль архитектурного рисунка в работе архитектора // Наука и образование сегодня. — 2018. — № 1 (24). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-arhitekturnogo-risunka-v-rabote-arhitektora (дата обращения: 01.07.2021).

3. *Розенсон И.А.* Основы теории дизайна / И.А. Розенсон. — Санкт-Петербург: Питер, 2007.

4. *Габриелян Л.И., Шпагина И.С.* Формирование визуального мышления в процессе преподавания цифровой живописи // Право и практика. — 2017. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-vizualnogo-myshleniya-v-protsesse-prepodavaniya-tsifrovoy-zhivopisi (дата обращения: 03.07.2021).

Д.Б. ПОГОРЕЛОВ
Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: techmann@mail.ru

D.B. POGORELOV
Applicant of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: techmann@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-125-138

ИСТОРИКО-ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ДИЗАЙНА. ЧАСТЬ 2. ТЕХНЭ КАК ОСНОВАНИЕ ДИЗАЙНА

HISTORICAL AND ONTOLOGICAL BASES OF DESIGN. PART 2. TECHNE AS THE BASIS OF DESIGN

В статье поднимается проблема исследования дизайна как целостного явления, исходя из временного, исторического и вневременного, онтологического измерений. В основе исследования лежат историко-генетический метод, системно-структурный метод, в частности, хроноструктурный подход и метод диалектики. В хроноструктуре культурного бытия в качестве исторической формы дизайна рассмотрен древнегреческий феномен «технэ» как содержащий в себе онтологические основания дизайна. В заключении даются выводы о сущности технэ, и основным является, что технэ есть принцип организации культурной формы, соответствующий принципам целостности бытия.

The article raises the problem of researching design as a holistic phenomenon founded on temporal, historical and timeless, ontological dimensions. The research is based on the historical-genetic method, the system-structural method in particular the chronostructural approach and the dialectics method. The ancient Greek phenomenon “techne” is considered as a historical form of design as containing the ontological design bases in the chronostructure of cultural being. In conclusion it is given the findings of techne essence and the

main fact is that techne is a principle of organizing a cultural form that corresponds to the principles of the being integrity.

Ключевые слова: дизайн, технэ, история, онтология, бытие, целостность.
Keywords: design, techne, history, ontology, being, holistic, integrity.

Исследуя проблемы технической эстетики и дизайна, необходимо прежде всего иметь представление о том, что такое дизайн и чем занимается дизайнер. Такое общее представление дает понятие. В предыдущей части статьи [16] на основе краткого обзора понятий было определено, что на сегодняшний день нет единого представления о дизайне. Каждый из исследователей предлагает взгляд на дизайн, исходя из точки зрения, определяемой как существенной для автора. Все проанализированные исследования, а также ряд других, не вошедших в предыдущий обзор [4; 5; 7; 14; 15; 22], рассматривают дизайн изнутри социальной системы, системы культуры, изнутри отношений человека и природы, человека и бытия, изнутри истории как истории дизайна, то есть исследования ведутся, исходя не из целостности бытия, а из этих перечисленных частей бытия, сфер бытия. Как результат — исследования представляют собой совокупность позиций, тезисов, коррелирующих между собой и дающих то или иное изолированное представление о дизайне. И если исходной целостностью, в систему которой вписан дизайн, можно считать бытие, то, основываясь на такой позиции, теоретиками и историками дизайна применяется индуктивный метод исследования: от частного — сфер и форм бытия — к общему — дизайну. Но ни одно исследование не представляет дизайн, исходя из целостности бытия, не проведено исследований от общего — бытия — к частному — дизайну.

Если общетеоретическое исследование дизайна предполагает определение его сущности в понятии, то есть вневременного его представления, то следует отметить, что сущность может быть выявлена только «как являющая через себя бытие» [18, с. 21]. В соответствии с этим, дизайн должен быть поставлен в отношении к бытию как к целостности. Такая постановка исследования даст представление о дизайне с точки зрения онтологии. С другой стороны, можно утверждать, что «дизайн был всегда, бытийствовал и только в начале XX века стал основной чертой и признаком современной культуры» [16, с. 195]. Такая позиция дает основания

исследовать дизайн как осуществляющуюся сущность в историческом аспекте, исследовать временное измерение дизайна как целостность.

В основе такого исследования лежит принцип формирования представления о сущности дизайна через историю его становления, его генезис. Этот принцип известен по формуле из биологии «онтогенез повторяет филогенез» [16, с. 197]. Для реализации этого принципа в нашем случае необходимо определить исторические основания дизайна и как они отражаются в современном общетеоретическом определении сущности дизайна, а также на уровне осуществления сущности дизайна на практике. В практическом плане определение исторических оснований дизайна и стадий его формирования как современного феномена поможет реконструировать стадии создания и восприятия форм дизайна по принципу «развитие индивида соответствует развитию вида» [16, с. 197]. Таким образом, историко-онтологическое исследование дизайна представляет, с одной стороны, более целостный путь исследования и формирования представления о дизайне, с другой — наиболее широкий и общий.

В качестве вектора исследования на основе генетико-дедуктивного метода ранее нами была выдвинута гипотеза о том, что «дизайн является исторической и онтологической формой постижения вневременной действительности (бытия) и воспроизведения результатов этого постижения в той или иной культурной форме» [16, с. 196]. В соответствии с данной гипотезой предполагается, что дизайн имеет историческую форму, отличную от дизайна, но тем не менее являющуюся онтологическим основанием, формирующим ядро, сущность дизайна. Таким образом, нами ставится задача проанализировать историческое основание дизайна и найти в нем онтологические основания, формирующие современное представление о дизайне.

Забегая вперед, следует отметить, что многие теоретики дизайна и искусства сходятся во мнении, что исторической формой дизайна является феномен, обозначаемый в культуре Древней Греции понятием τέχνη, читаемое как «технэ», «техне» [3; 4; 14; 21; 25; 26]. Мы могли бы провести обзор технэ и затем соотнести его с дизайном, но пришли бы к изолированному выводу, поскольку решение задачи должно вестись через соотнесенность этих оснований с бытием как через целостность.

В соответствии с поставленными задачами, в основе исследования лежат историко-генетический метод, системно-структурный метод, в частности, хроноструктурный подход, а также в качестве вспо-

могательных методов — диалектика, аналогия и сопоставление. Особо выделим системно-структурный метод, основанный на общей теории систем [5]. Он рассматривает объект как целое и позволяет увидеть дизайн как часть целого — бытия, а не как целое среди частей, и «идти в анализе не от частей к целому, а напротив, от целого к частям», — подчеркивает особенность системно-структурного подхода М.С. Каган, философ и культуролог, чье исследование культуры в контексте бытия резонирует нашим задачам [6, с. 27].

Полагая бытие как целостность и рассматривая его как систему, следует выделить в нем такие подсистемы, сферы бытия, как природу — первобытие, общество, человека и культуру, согласно модели М.С. Кагана [6, с. 36–40]. Человек, общество и культура могут быть условно рассмотрены как антропо-социо-культурное бытие, поставленное в отношение к бытию природному, то есть первобытию. Эти отношения, находящиеся в тесной связи, но в постоянном диалектическом противопоставлении, развиваются, и это самое развитие порождает историю. Исторические стадии развития этих отношений фиксируется по признакам, выраженным в формах материальной и духовной культуры как результатах деятельности, освоения и установления связи человека с бытием. Совокупность форм культуры дает представление о той или иной культурно-исторической эпохе. Последние, в свою очередь, объединяясь по определенным основаниям, формируют исторические типы культур. Основаниями, лежащими в основе этого разграничения культурной сферы бытия по историческим типам, следует считать качественную разность уровня развития индивидуального и социального сознания, развития культурно-производственной деятельности, а также разность способа восприятия, познания человеком действительности, бытия и осмысления места человека в нём.

Отношения антропо-социо-культурного бытия с природой и бытием в целом определены и выражены в трех основных исторических типах культур: первобытной, канонической и проектной.

Человек первобытной культуры мыслит синкретично, ощущает себя и свое общество нераздельно с бытием, частью природы как первобытия. Со временем синкретичность восприятия трансформируется в более зрелую форму, которая выражена в каноническом, иначе, традиционном типе культуры. Такое отношение человека и его общества к бытию отмечено А.Ф. Лосевым [12, с. 11], К. Леви-Стросом [9], П.А.

Куценковым [8]. Только выйдя из лона природы, природа для человека остается первоисточником жизни и первообразом смысла жизни. При наблюдении за цикличностью жизни и природных явлений у человека первобытного времени формируется идея о вечном возвращении к первоначалу. Отсюда возникает тесная связь человека с природой, первобытием как с первоисточником, дарующим ему и его предкам вечную жизнь. Эта обращенность к первобытию определяет ретроспективный взгляд на действительность, что отражено в вещах и формах культуры, сопутствующих человеку в достижении его жизненных целей [16, с. 200]. Через форму вещей осуществляются связь и взаимодействие не только с природой, но и с первопредком человека. Эта связь становится возможной через точность воспроизведения образа вещи, передаваемого из поколения в поколение. Через воспроизведение образа вещи — вещь помогает потомку воссоединиться с духом предка. Именно поэтому вещь, вернее ее форма в традиционной культуре, несет функцию культурного образца, выполненного исходя из свода правил, формирующих образ, то есть исходя из канона. Вещь, воспроизведенная по канону, осуществляла связь человека с бытием как с первоисточником жизни. «Через форму канона достигается тождество с первообразом мира и с первоисточником жизни», — заключает исследователь канонического и проектного типов культур В.Ф. Сидоренко [21, с. 200].

Чтобы породить связь с первоисточником жизни посредством действий или воспроизведения формы и образа вещи, необходим особый навык. Этот навык в культуре Древней Греции емко выражен в понятии τέχνη, читаемом как «технэ», «техне», что переводится в различных источниках как «искусство», «мастерство», «ремесло», «умение» [2, с. 563; 27]. Так, например, Аристотель, говоря о технэ, употребляет его в контексте «врачебное искусство» [2, с. 84], «искусство ваяния» [2, с. 88], «искусство строительства» [2, с. 90], «искусство кораблестроения» [2, с. 100]. Более прямой перевод технэ звучит как «техника». Современную интерпретацию технэ Н.В. Брызгов и Е.В. Жердев отмечают в применении таких выражений, как «искусство боя», «искусство пилотирования», «техника живописи», «техника танца» [3, с. 12]. В отношении к дизайну понятие технэ прослеживается в таких словосочетаниях, как «техническая эстетика», «художественное конструирование».

Рассматривая технэ как историческую форму дизайна, можно выделить в нем основания, являющиеся онтологическими для дизайна.

Для этого необходимо разобраться в сути технэ как явления. Тезисно изложим эту суть.

1. Представление о технэ широко освещено в трудах Аристотеля, Платона [1; 2; 11]. Понять суть этого явления помогают комментарии немецкого философа М. Хайдеггера и отечественного исследователя античной эстетики А.Ф. Лосева [10; 11; 23; 24]. Наиболее общую и понятную для современного сознания интерпретацию понятия техне дает, на наш взгляд, М. Хайдеггер как «умение разбираться в каком-то деле» [13, с. 45]. Например, чтобы ваять, нужно разбираться в ваянии, чтобы строить, нужно разбираться в строительстве.

2. Исходя из этого, Аристотель, говоря о технэ, имеет в виду прежде всего искусство, умение разбираться в причинах порождения и существования тех или иных вещей, связанных с определенной областью знания, причем это умение приобретается больше не через опыт, а именно через знание и понимание причин, порождающих явления действительности. Как пишет Аристотель, «знание и понимание относятся больше к искусству, чем к опыту, и считаем владеющих каким-то искусством более мудрыми, чем имеющих опыт, ибо мудрость у каждого больше зависит от знания, и это потому, что первые знают причину, а вторые нет. В самом деле, имеющие опыт знают “что”, но не знают “почему”, владеющие же искусством знают “почему”, т.е. знают причину» [1, 981a 24–30, с. 66]. Отсюда у М. Хайдеггера возникает интерпретация технэ и как «способа знания» [13, с. 45].

3. Технэ как искусство, умение разбираться в причинах есть искусство разбираться в том, как одна причина порождает другую. В такой парадигме причинности все явления действительности, с одной стороны, понимаются в качестве конечной цели — ради чего, с другой — в качестве действия как действующей причины порождения цели. «Производящее есть причина производимого, и изменяющее — причина изменяющегося <…> Причина — это также то, что находится между толчком к движению и целью <…> в одном случае это орудие, в другом — действие», — пишет Аристотель [1, 1013a–1013b, с. 146]. Такой ракурс рассмотрения технэ подразумевает искусство, умение разбираться в причинах как инструментах и действиях, ведущих к цели. Это обуславливает понимание технэ как техники — способа, метода овладения действующими причинами для достижения цели. Это современное «примелькавшийся представление о технике» фиксирует М. Хайдеггер [23, с. 221], философ техники В.М. Розин [19], словари.

4. Искусство, умение разбираться в причинах порождения и существования вещей означает разбираться в их природе. В современном языке значение понятия «природа» уловимо из контекста словосочетаний «природа вещей», «природа человека», «природа вселенной». На древнегреческом языке оно пишется как φυσική, и произносится как «physis», «физис». Для древнего грека природа не столько связана с явлениями действительности, сколько с их «сущностью», «существенной основой» [11, с. 632; 2, 192 b 33, с. 83]. Отсюда берет начало понимание «разбираться в природе» в значении разбираться в причинах, основаниях происхождения и движения сущностей бытия. Такое умение разбираться в причинах обуславливает ретроспективный взгляд на действительность и в цепи причинности связывает человека канонического типа культуры с природой, первобытием. Таким образом, через технэ, посредством умения разбираться в причинах возникновения вещей и подражания бытию прокладывается путь к нему, к его сопричастности. Следы такого представления о технэ можно найти в контексте труда Аристотеля «Физика» [2]. Такой же вывод делает А.В. Михайловским о представлении технэ и природы Аристотелем и М. Хайдеггером. Исследователь находит, что «для Хайдеггера важно подчеркнуть не только то, что techne не может заменить собою physis, но и то, что techne может и, вероятно, должна действовать в согласии с physis» [13, с. 49]. Исследователь также отмечает, исходя из текста Аристотеля, что отличие природы от технэ состоит в том, что природные вещи находят источник своего происхождения и движения в самих себе, а искусственные вещи находят его в технэ и через технэ [13, с. 44]. Иными словами, принципы технэ должны быть соразмерны принципам порождения и существования вещей в природе.

Следует отметить и тот факт, что искусственность происхождения вещей, созданных по принципам технэ, накладывает на технэ значение «искусство». Этот факт подмечают Н.В. Брызгов и Е.В. Жердев [3, с. 12]. Отсюда следует понимание, что мастер искусен в своём деле, и у технэ возникают такие коннотации как «хитрость», «уловка» [27] в том плане, что мастер сумел овладеть принципом порождения вещей в природе и извлечь из этого определенную выгоду, пользу.

4.1. Аристотель, говоря о природе, выделяет два основания ее причинности, в которых необходимо разбираться, чтобы владеть технэ. Первое — то, что природа есть материальная первооснова, которая является субстанцией для порождения и возникновения сущности предмета.

«Таков один способ определения природы: она есть первая материя, лежащая в основе каждого из [предметов], имеющих в себе самом начало движения и изменения», — подчеркивает Аристотель [2, 193a 28–30, с. 84]. В соответствии с этим, технэ — это искусство, умение разбираться в материальных первопричинах возникновения вещей. Технэ — это умение мастера разбираться в материальном «физис», материалах и физике вещей, говоря современным языком.

4.2. Вторая причинность природы вещей, в которой должен уметь разбираться мастер, кроется в идеях, eidos. Идея, в переводе с древнегреческого, есть «то, что видно в вещи», что выражает ее форма [11, с. 175]. Соответственно, мастер должен уметь разбираться в идеях, eidos и формах, morphe [2, 192a 31–32, с. 84]. В природе форма, по Платону и Аристотелю, является конечной целью идей. Осуществляясь в материальной действительности, идеи о-пределяют материю в форму, о-черчивают, о-граничивают [17, с. 389]. То, что воспринято и осмыслено умом как идея, есть носительница сокрытого в бытии знания — истины. Умение видеть идеи и владеть способом их осуществления, подобно тому, как это происходит в природе естественных вещей, раскрывает значение технэ как «способа ведения», по М. Хайдеггеру [24, с. 177], а также как «умение производить на свет» [24, с. 201], умение утверждать знания о бытии в видимую форму. Вот что пишет М. Хайдеггер о технэ как форме ведения, выведения знания в форму видимости: «Τέχνη вовсе не обозначает ни ремесла, ни искусства и уж тем более не обозначает ничего технического в нашем теперешнем смысле, вообще не подразумевает какой-либо разновидности практического дела.

Слово τέχνη, напротив, именует один из способов ведения. А ведение значит, что нечто уже увидено в широком смысле слова “видеть”, то есть значит, что нечто пребывающее воспринято, внято как таковое. Сущность ведения для греческой мысли покоится в ἀλήθεια (истина — П.Д.) <…> Τέχνη как ведение, постигнутое в согласии с греками, есть, следовательно, произведение на свет некоего сущего в том смысле, что нечто пребывающее как таковое выносится из закрытости в несокрытость его вида, выгляда; τέχνη никогда не обозначает какого-либо делания» [24, с. 175–177].

Чтобы идея стала идеей, она должна стать видимой, для этого она должна быть выведена и установлена из знания. Идея, воплощенная в форме, — это и есть про-из-ведение, как «выведенное-из-знания»,

«установленное-из-знания» о бытии в то, что является видимым — форму, вещь, предмет [с. 389]. Таким образом, произведение — суть постигнутая идея, истина, выведенная в форму восприятия. И именно через произведение как культурную форму устанавливается связь с бытием, поскольку идея как сущность бытия, воплощенная в культурной форме, являет через себя бытие [17, с. 390].

5. Итак, посредством технэ как техники человек осуществляет материальную связь и взаимодействие с физическим миром. С другой стороны, технэ есть способ раскрытия бытия, бытия человека через репрезентацию образа бытия и репрезентующих его сущностей — идей в произведениях. Это раскрытие производится посредством технэ как искусства. Искусство в его современной интерпретации являет духовность бытия человека, раскрывает идейность сущего бытия человека, делает образ его бытия видимым, представленным взору. Так, например, культуролог М.С. Каган определяет искусство как «единственный плод деятельности, воссоздающий человеческое бытие в его целостности <…> искусство моделирует, иллюзорно воссоздает целостное человеческое бытие» [6, с. 19]. С этой стороны технэ как искусство являет красоту вещей действительности, их внешне-внутреннюю, идейную сторону, которая восходит к всеобщей целостности идей — бытию.

6. Подытоживая вышесказанное отметим, что, с одной стороны, создание формы становится возможным посредством умения разбираться в материалах, которые могут быть пригодны для произведения идеи. С другой — умение разбираться в идеях значит разбираться в формах воплощения, функционирования и предназначения форм. С третьей стороны, создание формы необходимо для достижение определенной цели. А поскольку в качестве функционирования и предназначения идея имеет потенцию достигать цели, отсюда важно умение видеть возможность достижения цели с помощью придания материалу и форме качеств идеи, качеств сообразных цели, то есть качеств целесообразности. В свою очередь, если идея есть возможный способ достижения цели, достижения блага, «ибо благо есть цель всякого возникновения и движения» [1, 983 a 30, с. 70], то через придание форме качеств целесообразности ей сообщаются качества пользы, блага.

Умение разбираться в материалах, идеях и соотносить их с целями принадлежит мастеру. Все четыре составляющих: материал, идея, цель как благо и мастер — обозначаются Аристотелем как четыре «вины»,

причины, определяющих форму, morphe предмета [23, с. 223–224]. То есть мастер, ремесленник — это тот, кто разбирается в этих видах причин, ведущих к возникновению вещи, формы предмета. Сам же ремесленник является «совиновником», четвертой причиной в том смысле, что он осуществляет взаимосвязь остальных трех причин, «разборчиво собирая» их в единую форму [23, с. 222–223]. Отсюда технэ — это умение осознанно и рефлексивно разбираться в причинах, усматривая их первоисток в себе как являющем бытие.

7. М. Хайдеггер также замечает, что «разборчивое собирание по-гречески значит λέγειν, λόγος» [23, с. 223], то есть логос. Отсюда и возникает научное представление о технэ у А.Ф. Лосева, где логос означает не только «слово», «понятие», «умозаключение», «доказательство», но и «науку» [11, с. 632]. Из анализа философских текстов античной культуры А.Ф. Лосев делает вывод о том, что феномен технэ представляет собой единство «ремесла», «искусства» и «науки». Античный ученый ничем не отличается от ремесленника, а познание носит практический характер. Такой вывод имеет свои основания в синкретичности мышления и восприятия действительности древнем греком. «Получается, что грек не отличает ремесла и искусства от науки? Да, потому что науку он понимает практически. Конечно, чистое умозрение возможно, но это абстракция. Реальная наука — не есть чистое умозрение. Это всегда практика. Поэтому недалеко научная “технэ” ушла от ремесленной “технэ” или от художественной “технэ”», — приводит свои размышления А.Ф. Лосев [10, с. 405; 11, с. 658].

Исходя из представленного, видим, что в этом «разборчивом собирании» представлено то научное начало анализа и синтеза, которое необходимо для о-формления идеи, истины сначала в понятии и только затем в форме. Тем не менее, Аристотель не сводит технэ к науке в чистом виде. Несмотря на то, что философ обозначает его как вид познания, но, в отличие от теоретических наук, где знание приобретается умозрительно, в технэ знание приобретается через опыт [11, 982a, с. 67] и тем самым становится отличным от него, что мы отметили в начале исследования. Отсюда можно сделать вывод, что технэ — это знание и умение «разборчиво собирать», но безотносительно к чисто процессуальной стороне деятельности.

8. Поскольку именно человек видит и ощущает духовную и материальную природу бытия, постольку именно через человека и осу-

ществляется это единство бытия. Это становится возможным через технэ — знание и умение «разборчиво собирать» идеи бытия в физической, материальной форме. Через технэ осуществляется целостность материального и духовного бытия человека: целостность технического и эстетического. Отсюда технэ осуществляет единство технического и эстетического в форме вещей, равно как техники и искусства, пользы и красоты, о чем пишут теоретики дизайна Т.Ю. Быстрова [4, с. 36], В.Ф. Сидоренко [21, с. 159], К.М. Кантор [7], Н.В. Брызгов и Е.В. Жердев [3, с. 12].

Итак, из представленных онтологических оснований технэ, выведенных из целостного понимания бытия и связи с бытием, прослеживается соответствие нашей гипотезе. Как «форма постижения действительности, бытия» технэ является, во-первых, умением разбираться в причинах порождения и существования вещей. Отсюда проистекает умение разбираться в материальной и идейной стороне природы вещей как их первопричинах порождения и существования. Помимо этого, устоявшиеся и несколько профанированные значения технэ «искусство», «мастерство», «ремесло», «умение» следует понимать как «способ знания», «способ ведения», «умение разбираться в каком-то деле», «умение производить на свет», согласно М. Хайдеггеру, но не способом делания. Во-вторых, технэ является формой знания того, как привести материальные и идейные причины в соответствие с целью. При этом мастер, владеющий технэ, является действующей причиной, приводящей другие причины в движение в соответствии с целью. В-третьих, технэ является знанием и умением «разборчиво собирать», что приближает технэ к научным принципам анализа и синтеза. В-четвертых, технэ как форма взаимодействия с действительностью синкретично целостно и нераздельно вбирает в себя принципы техники, искусства и науки как явлений, берущих свое начало в принципах установления связи с бытием. В-пятых, технэ является синкретичной формой порождения форм человеческого бытия, форм культуры, действующей в соответствии с принципами порождения форм первобытия, то есть форм природы. Синкретичность технэ и само по себе технэ являются принципом, действуя в согласии с которым возможно осуществление принципов целостности бытия и целостности с бытием.

Как форма «воспроизведения результатов постижения бытия в той или иной форме культуры», технэ соотносится с тем, что технэ является принципом «разборчивого собирания» причин в форме, ныне на-

зываемой произведением. В качестве произведения эта форма являет материальность и идейность, духовность бытия. Так воспринятое и понятое бытие является рефлексивным результатом человеческого бытия. Воспринятое мастером, бытие претерпевает антропо-социокультурную трансформацию в сознании как в пристанище человеческого бытия. Сознание мастера является ведущим основанием, в понимании технэ, поскольку именно сознание и порождает первоначально все феномены человеческого бытия, поэтому ранее мы указали на исследование сущности дизайна и его историко-онтологических оснований как на исследование становления и трансформации сознания, воспроизводящего себя в формах культуры [16, с. 197–198]. В контексте этого дизайн и технэ являют принципы воспроизведения сознания в формах культуры.

Также следует отметить и отношение технэ к бытию в системе бытия. Как видно из приведенных данных, технэ организует синтез как частных явлений бытия: идей, материи, форм, так включенность их в общность, цельность бытия, то есть технэ как явление пронизывает все структуры бытия человека канонического типа культуры. По аналогии с тем, как В.Ф. Сидоренко указывает на дизайн как форму, являющую образ проектной культуры [20, с. 29], также и технэ следует соотнести с формой, являющей образ канонического типа культуры. И если канон есть модель, правило формирования культурной формы, то технэ — это организационная структура, принцип этой модели. Технэ есть принцип организации форм канонического типа культуры, соответствующий принципам цельности бытия.

В заключение стоит подчеркнуть, что приведенные данные о технэ, с одной стороны, соответствуют нашей гипотезе о сущности дизайна, с другой — в них хорошо прослеживаются основания, которые являются онтологическими для дизайна. В следующей части статьи мы ставим перед собой задачу соотнести полученные данные с современными представлениями о сущности дизайна. Это предоставит нам возможность более полно и цело взглянуть на дизайн с исторической точки зрения.

Список литературы:

1. *Аристотель.* Сочинения в четырех томах. Том 1 / редактор В.Ф. Асмус. — Москва: Мысль, 1976. — 551 с.

2. *Аристотель.* Сочинения в четырех томах. Том 3: перевод / статья и примечания П.Д. Рожанского. — Москва: Мысль, 1981. — 613 с.

3. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. — 544 с.

4. *Быстрова Т.* Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. — Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. — 374 с.

5. Исследования по общей теории систем: сборник переводов / под редакцией В.Н. Садовского, Э.Г. Юдина; авторы предисл. В.Н. Садовский, Э.Г. Юдин. — Москва: Прогресс, 1969. — 520 с.

6. *Каган М.С.* Философия культуры. — Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1996. — С. 416.

7. *Кантор К.М.* Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры. — Москва: Искусство, 1967. — 279 с.

8. *Куценков П.А.* Психология первобытного и традиционного искусства. — Москва: Прогресс-Традиция, 2007. — 232 с.

9. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление / перевод, вступительная статья, примечания А. Островского. — Москва: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. — 392 с.

10. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 книгах. Книга 1 / художник-оформитель Б.Ф. Бублик. — Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. — 832 с.

11. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / художник-оформитель Б.Ф. Бублик. — Москва: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 846 с.

12. *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян / составитель А.А. Тахо-Годи; общая редакция А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. — Москва: Мысль, 1996. — 975 с.

13. *Михайловский А.В.* Хайдеггер и Аристотель о techne и physis. Статья первая. Герменевтическое значение Аристотеля для формирования хайдеггеровской мысли о технике // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2016. — С. 37–51.

14. *Мосоров А.М., Мосорова Н.Н.* Теория дизайна. Проблемы онтологического и методологического знания. — Екатеринбург, Печатный дом «Солярис», 2004. — 412 с.

15. *Папанек В.* Дизайн для реального мира / перевод с английского. – Москва: Издатель Д. Аронов, 2004. — 416 с.

16. *Погорелов Д.Б.* Историко-онтологические основания дизайна. Часть 1 // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2019. — № 4. — Часть 2. — С. 192–206.

17. *Погорелов Д.Б.* Постижение действительности в форме культуры // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2020. — № 2. — Часть 2. — С. 378–394 с.

18. *Пронкин Д.Д., Пронкина С.В.* Одиссея творчества: к бытийности сущего через осуществление бытия. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. — 229 с.

19. *Розин В.М.* Традиционная и современная технология: (филос.- методол. анализ). — Москва, 1998.

20. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореферат дис. ... доктора искусств.: 17.00.06 / ВНИИ технической эстетики Государственного комитета СССР по науке и технике. — Москва, 1990. — 32 с.

21. *Сидоренко В.Ф.* Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИ технической эстетики Государственного комитета СССР по науке и технике. — Москва, 1990. — 424 с.

22. Теоретические и методологические исследования в дизайне. — Москва: [Изд-во Шк. Культ. Полит.], 2004. — 372 с.

23. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / перевод с немецкого. — Москва: Республика, 1993. — 447 с.

24. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / перевод с немецкого А.В. Михайлова. — Москва: Академический Проект, 2008. — 528 с.

25. *Яремчук О.М.* Когда «технэ» перестало быть искусством. Часть 1. Доантичный и античный мир // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. — 2013. — № 3. — С. 54–61.

26. *Яремчук О.М.* Когда «технэ» перестало быть искусством. Часть 2. Эпоха начала промышленной революции // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. — 2013. — № 4. — С. 13–19.

27. URL:http://gurin.tomsknet.ru/alphaonline.html (дата обращения: 20.06.2021).

А.В. АЛТУХОВ

Директор лаборатории сетевого анализа экосистем Тамбовского государственного университете им. Г.Р. Державина. Сотрудник кафедры «Экономика инноваций» экономического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Генеральный директор и генеральный конструктор ООО «Архангел Экосистема»
e-mail: alexei.altoukhov@gmail.com

А.В. БУЙНЕВИЧ

Директор центра аддитивных технологий ООО «Архангел Экосистема». Магистрант кафедры «Экономика инноваций» экономического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: buynevich.av@gmail.com

Т.Е. ЕЛПАНОВА

Архитектор, BIM мастер и координатор, бакалавр архитектуры, МАрхИ (Государственная Академия)
e-mail: t@elpanova.com

A.V. ALTOUKHOV

Director of the Laboratory for Network Analysis of Ecosystems, Derzhavin Tambov State University. Employee of the Innovation Economics Department, Faculty of Economics, Lomonosov Moscow State University, CEO and General Designer of «Archangel Ecosystem» LLC
e-mail: alexei.altoukhov@gmail.com

A. V. BUINEVICH

Director of the Center for Additive Technologies of «Archangel Ecosystem» LLC, Master student of the Innovation Economics Department, Faculty of Economics, Lomonosov Moscow State University
e-mail: buynevich.av@gmail.com

T.E. ELPANOVA

Architect, BIM Master and Coordinator, Bachelor of Architecture, MArhI (State Academy)
e-mail: t@elpanova.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-139-146

СИТИ-ФЕРМЫ КАК ЭЛЕМЕНТЫ ПЛАТФОРМЫ «УМНОГО» ГОРОДА

CITY FARMS AS ELEMENTS OF THE SMART CITY PLATFORM

В работе обоснована целесообразность и описаны варианты и способы создания современных сити-ферм. Отмечено, что для управления современной сити-фермой нужно соответствующее сложное программное обеспечение. Это подтверждается интересом программистов и представителей сферы информационных технологий к данной тематике. Показано, что программное обеспечение для управления современной сити-фермой должно разрабатываться с акцентом на его интеграцию в цифровые платформы «умный» дом и «умный» город, как существующие, так и будущие.

The work substantiates the feasibility and describes the options and methods for creating modern city farms. It is noted that the management of a modern city farm requires a corresponding complex software. This is confirmed by the interest of programmers and representatives of the information technology sector in this topic. It is shown that software for managing a modern city farm should be developed with an emphasis on its integration into digital platforms «smart» home and «smart» city, both existing and future.

Ключевые слова: город, земля, платформа, сити-ферма, ферма.
Keywords: city, land, platform, city-farm, farm.

Введение

Профессор географического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова Алексей Ретеюм в своем интервью еженедельнику «Звезда» сообщил, что физико-географические индикаторы служат весомым доказательством реальности описываемого явления [4]. Земли становится все меньше, а население планеты неуклонно увеличивается. Для сельского хозяйства используют каждый более или менее пригодный участок земли. Непригодные участки тоже используют, превращая в поля каменистые склоны, болота и пустыни. Но земли все равно не хватает.

Небоскребы уже давно стали привычными. Современного человека теперь удивляют не стоэтажные дома, а одноэтажные домики. Жители мегаполисов с восторгом посещают милые старинные городки, в которых сохранились игрушечные, по их представлениям, домики с цветочными клумбами и крошечными огородиками. Приятно, когда овощи к обеденному столу можно подать совершенно свежими, только что собранными на грядочке рядом с крылечком. Почему в городе нельзя получить продукты такими же свежими и ароматными?

Очень даже можно и именно в городе. Проблему нехватки земли можно решить, если землю поднять над землей. Есть высотные дома. Вот в этих-то домах и можно разместить фермы. Также в мегаполисах предостаточно уже давно нерентабельных производственных помещений. Если расположить грядки в несколько ярусов друг над другом, то можно получить урожай немного больший, чем дают фермы традиционных аграрных хозяйств. Для США и Японии технология городских вертикальных ферм уже привычна. Для России вертикальные сити-фермы пока что являются новой индустрией развития агропромышленности. И, что особенно интересно, в России сити-фермами заинтересовались не столько фермеры, сколько айтишники.

Современная сити-ферма требует точного управления многими параметрами. Это можно сравнить с системами «умный» дом, «умный» город, поэтому естественным было бы разработать единое, платформенное программное обеспечение, которое бы связало управление сити-фермами с общей концепцией «умного» города или отдельных «умных» домов. Иными словами, мы считаем, что современные сити-фермы должны стать одним из элементов платформы «умного» города.

На таких сити-фермах растения можно будет выращивать не только традиционным способом, в грунте, но и методом гидропоники. Это прогрессивная методика выращивания растений не в почве, а в ее заменителе — субстрате, который необходим не столько для питания растений, сколько для создания опоры корневой системе. Такой опорой могут быть керамзит, гравий или песок. Тогда это агрегатопоника. Если используются мох, опилки, торф, то это хемопоника. При аэропонике вообще отсутствует твердый субстрат, и корни висят прямо в воздухе специально спроектированной затемненной камеры. Методом гидропоники можно выращивать до шестидесяти видов растений. При гидропонике важно тщательно отслеживать микроклимат сити-фермы,

регулировать свет, подачу удобрений и качество почвенного субстрата. Хорошая работа для хорошего программиста.

История появления сити-ферм

Само понятие «сити-ферма» появилось в Японии, где плотность населения особенно высокая. Развитие вертикальных ферм было поддержано властями. Особенно важным событием, подтолкнувшим японцев к новаторскому подходу в выращивании овощных культур, оказалась авария на атомной станции Фукусима. Огромный объем пахотных земель внезапно стал непригоден для сельского хозяйства. Японцы быстро нашли выход из создавшейся ситуации и начали развивать новые технологии.

Приблизительно в это же время сити-фермы начинают появляться в Америке. Дейв и Кристен Хайдер создали на севере США компанию Urban Organics с передовыми на тот момент технологиями сити-фермерства, позволяющими производить овощи и рыбу в замкнутой аквапонической системе [1]. Семейная пара начала выращивать салаты и прочую зелень на складе уже недействующего пивоваренного завода по методу аквапоники. При этом они использовали всего два процента воды от тех объемов, которые понадобились бы для производства того же количества продукции, выращенной традиционными методами. В их рыбоводческом хозяйстве выращивалось столько тиляпий, что их хватало на все ближайшие рестораны города.

Брат Илона Маска Кимбал создал некоммерческую программу Local Gardens (сейчас называется Big Green) по обучению детей выращиванию продуктов питания. С тех пор в Big Green вложились Wells Fargo, Walmart и Chipotle. В том же 2011 году запустился один из будущих лидеров американского рынка — фермерский стартап BrightFarms. Американские венчурные фонды активно вкладывают огромные деньги в эту индустрию. 117,5 млн. долларов в 2015 году внесла компания Bowery Farming, которой принадлежит гидропонная автоматизированная ферма на территории бывшего судостроительного цеха в Нью-Джерси. Другой американский стартап, Plenty (создан в 2014 году), привнес 226 млн. долларов, 200 млн. долларов из которых были инвестициями японского телеком-гиганта SoftBank через фонд Vision Fund.

Объем всемирного рынка вертикального фермерства, по данным Research and Markets, в 2017 году составлял около 2,3 млрд. долла-

ров, а к 2023 году, предположительно, он вырастет почти до 7,5 млрд. долларов. В среднем, объемы роста производства продукции на сити-фермах будут расти на двадцать процентов ежегодно. Основными факторами популярности агропродукции городских гидропонных ферм являются увеличение спроса в Америке, Японии и Европе на продукты питания без пестицидов, освобождение подходящих для сити-ферм промышленных помещений в городах, а также эффективность гидропонной системы, которая позволяет собирать более высокий урожай, чем на привычных, традиционной фермах [2].

Сити-фермы в России

Одной из самых перспективных компаний на российском рынке считается новосибирская компания iFarm. Она основана IT-специалистами из сферы компьютерных игр для обеспечения собственных потребностей в натуральных овощах. Сначала основатели компании просто хотели построить в Сибири теплицу, но заинтересовались идеей сити-фермерства, изучили спрос и внедрили в управление своей фермой искусственный интеллект. Компании iFarm уже доверили свои капиталы немало инвесторов: венчурный фонд Gagarin Capital, гендиректор «1С-Битрикс» Сергей Рыжиков, экс-глава «Инвитро» Сергей Амбросов и сооснователь клиники «Атлас» Артем Руди. Сегодня iFarm продает зелень и оборудование, строит свои фермы под ключ и управляет чужими сити-фермами.

В вертикальную ферму «Местные корни» инвестировал венчурный фонд TealTech Capital. «Местные корни» производят базилик и рукколу, которые покупает «Вкусвилл». «Вкусвилл» закупает зелень и у другой сити-фермы — «Агрорус». Ее базилик, по словам технолога ретейлера Сергея Кима, не отстает по соотношению цены и качества от продукта, выращенного традиционным способом. Продукцией сити-ферм торгуют и другие крупные ретейлеры: в «Ленте» можно найти салат «Агрорус», а на прилавках «Азбуки вкуса» представлены сразу несколько марок зелени, выращенной в мегаполисах [3, с. 117].

В «Атлас новых профессий» Агентства стратегических инициатив сити-фермерство уже включили. В скором времени вертикальные фермы появятся в 15 городах России. Но не обязательно сити-ферма должна быть большой и высокопроизводительной. Можно выращивать помидоры, огурцы и свежую зелень на балконах и подоконниках многоэтажных домов

Удивительно, но квадратный метр обычной городской квартиры может давать десятки килограммов продукции в год, потому что у некоторых растений жизненные циклы очень быстрые: у редиса — 18 дней, у горчицы салатной — всего 10. В течение года можно до 30 раз высадить рассаду и собрать урожай.

Для квартирного сити-фермерства вполне подходить земля, купленная в цветочном магазине. Та, на которой написано «для рассады». В России пока еще никто не открыл производство готовых систем аэропоники или гидропоники. Вертикальные грядки с помидорами, огурцами и зеленью давно заменяют стены во многих офисах Японии. Живые растения всегда украшали жилые и рабочие помещения. Можно совмещать приятное с полезным. Можно было бы дать преференции людям, желающим открыть свой бизнес на данной основе, при учете, что соседи не имеют возражений. Но это дело будущего.

Сейчас же одна из важных задач — разработка программного обеспечения, цифровой платформы для оптимального управления сити-фермами. Причем, чтобы смотреть в будущее, эта платформа должна быть не сама по себе, а интегрироваться или взаимодействовать с платформами по управлению «умными» домами и общегородской платформы «умного» города.

Подземные сити-фермы

Летом 2020 года спелеологи обнаружили в Московской области, в районе Домодедово, природную карстовую пещеру длиной 151 метр. Это самая длинная карстовая пещера области. Многие города мира стоят на карстовых пустотах. Их много и в Европе, и в Америке. По всему миру. По этой причине многие архитектурные проекты невозможно реализовать. Слишком большой вес построек может привести к обрушению высотных зданий в карстовые провалы. Но, если нельзя строить вверх, то можно строить вниз.

Сады, заглубленные ниже уровня первого этажа, англичане называют «Lower ground floor gardens», то есть «Сад ниже уровня земли». Лондон — старинный город, и свободное пространство там научились ценить уже давно. Полуподвальные садики для этого города уже давно стали традиционными. А вот использовать заброшенные в силу ряда причин станции метро для устройства там городских парков — это уже современный концепт развития сити-ферм.

Сицилийский эмигрант Бальдасар Форестье изучал туннельное ремесло в Нью-Йорке. Переехав в Калифорнию, Форестье мечтал высадить цитрусовую плантацию, но ему помешало то, что под тонким слоем почвы он наткнулся на подстилающие скальные породы. Господин Форестье создал своими руками удивительный комплекс подземных и надземных садов, используя свои знания по строительству тоннелей. В подземелье растет виноград, цветут розы и клубничные деревья. И все это было создано в начале 20 века.

Подземные парки уже принимают посетителей в разных городах. Вокзал в юго-восточной части Манхеттена соединял железную дорогу и метрополитен. В конце 40х годов 20 века вокзал закрыли. Огромное подземное пространство в самом центре Нью-Йорка в начале 21 века привлекло внимание архитекторов, в 2011 году. Идея принадлежит архитектору Джеймус Рэмси (James Ramsey, архитектурная студия RAAD) и главе сети социальных инноваций Дэну Барашу (Dan Barasch). Парк занимает под землей 2 гектара. Конструкция Low Line — это особое слияние пещерных образований — сталактитов и сталагмитов и живых растений, а также аллеи для прогулок, с фонтанами, травой, кустарниками и деревьями.

В Казани уже существует проект Парка Тысячелетия. Концепт подземного комплекса для туристов и местных жителей основан на знании того, что у поверхности земли находятся соляные карстовые породы, подверженные размываниям. Карсты уходят на глубину до пятидесяти метров. Весьма интересным оказалось воспользоваться предложенной природой возможностью и спроектировать подземный культурно-развлекательный многоуровневый комплекс, уходящий на десять этажей под землю. В огромном пространстве комплекса планируется размещение на разных уровнях театра, концертного зала, музеев, художественных галерей и выставочных комплексов, парков с живыми растениями. По содержанию и концепции этот проект чем-то напоминает парк «Зарядье» в Москве, под которым имеется целая развитая инфраструктура.

Но не только грандиозные проекты подземных сооружений входят в понятие подземных сити-ферм. Подвалы домов и гаражей прекрасно подходят для выращивания грибов. Шампиньоны и вешенки останутся довольны предложенными им помещениями.

Заключение

Сити-фермы — важное и перспективное направление развития современных и будущих «умных» домов и «умных» городов. В работе показано, как и где такие фермы могут создаваться. Также мы указали на то, что одна из важнейших задач — разработка соответствующего программного обеспечения для оптимального управления сити-фермами, которое будет так или иначе взаимосвязано с цифровыми платформами «умных» домов и «умного» города в целом. Таким образом, современные сити-фермы должны стать важными элементами платформы «умного» города.

Список литературы:

1. В США закрывается крупная органическая аквапоническая сити-ферма // AgroXXI. — URL: https://www.agroxxi.ru/sp/city-farmer/v-ssha-zakryvaetsja-krupnaja-organicheskaja-akvaponicheskaja-siti-ferma.html (дата обращения: 02.05.2021).

2. Грядки вверх. Кто и зачем строит вертикальные фермы в российских городах // Inc. — URL: https://incrussia.ru/understand/vertical-farming/ (дата обращения: 03.05.2021).

3. *Павликова А.В.* К вопросу о развитии сити-ферм в России // Международный академический вестник. — 2019. — № 11 (43). — 115-117.

4. Профессор МГУ предостерег об опасном расширении Земли // Звезда. — URL: https://tvzvezda.ru/news/vstrane_i_mire/content/201808131804-whvw.htm?utm_source=tvzvezda&utm_medium=longpage&utm_campaign=longpage&utm_term=v1 (дата обращения: 01.05.2021).

А.В. САЗИКОВ

Кандидат искусствоведения, зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г. Строганова, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ
e-mail: a_sazikov@mail.ru

A.V. SAZIKOV

Candidate of art history, head. scientific and methodical department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, leading researcher at the research Institute of RAH
e-mail: a_sazikov@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-147-161

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВСЕРОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (1932–46 ГГ.)

EXHIBITION ACTIVITIES OF THE ALL-RUSSIAN ACADEMY OF ARTS (1932–46)

В статье впервые рассмотрена выставочная деятельность Всероссийской Академии художеств как высшего научного и учебного учреждения, объединяющего наиболее ярких деятелей в области изобразительного искусства. Показаны основные этапы развития Академии, отмечены ее цели и задачи. Основное внимание уделено непосредственно выставочной деятельности Академии, рассмотрены вопросы организации выставок, принципы экспонирования, типы и характер академических выставок. Подробно разобраны несколько наиболее важных выставочных проектов рассматриваемого периода.

For the first time, the article considers the exhibition activities of the All-Russian Academy of Arts, as a higher scientific and educational institution, uniting the most prominent figures in the field of fine arts. The main stages of development of the Academy are shown, its goals and objectives are noted. The main attention is paid directly

to the exhibition activities of the Academy, the issues of organizing exhibitions, principles of exhibiting, types and nature of academic exhibitions are considered. Several of the most important exhibition projects of the period under review are analyzed in detail.

Ключевые слова: Всероссийская Академия художеств, выставочная деятельность, экспозиционный дизайн, социалистический реализм.
Keywords: All-Russian Academy of Arts, exhibition activity, exposition design, socialist realism.

В 1918 г. Петербургская Коллегия по делам искусства и художественной промышленности при отделе ИЗО Наркомпроса опубликовала Декларацию, подписанную Григорием Ятмановым, Сергеем Чехониным, Петром Ваулиным, Александром Матвеевым, Давидом Штеренбергом, Николаем Пуниным, Алексеем Каревым и Натаном Альтманом. В Декларации Петербургская Академия художеств характеризовалась как тормоз в развитии русского искусства, как учреждение «нежизнеспособное и неподдающееся реформированию» — «поистине, мы не знаем всего количества страданий, которое принесла Академия художникам гнетом своих канонических, мертвых форм, но мы можем предполагать, что оно безгранично» [1].

В связи с этим Коллегия призывала к упразднению Академии художеств: «Коллегия по делам искусства и художественной промышленности, со всею внимательностью отнесшаяся к настоящему вопросу, в своей среде не встретила на этот счет двух мнений» [2].

В апреле 1918 г. Академия художеств была ликвидирована декретом СНК [3], одновременно Высшее художественное училище при Академии художеств реорганизовали в Свободную художественную школу (СХШ) отдела имуществ Наркомпроса. В том же году, в августе, на базе СХШ были созданы Петроградские Государственные свободные художественно-учебные мастерские (ГСХУМ, СВОМАС), официальное открытие которых состоялось 10 октября 1918 года в присутствии А. Луначарского [4].

В феврале 1921 года ГСХУМ перешли из ИЗО Наркомпроса в ведение Петропрофобра, после чего в марте 1921 года был избран временный президиум для проведения второй реформы, в результате которой с апреля они стали именоваться петроградским ВХУТЕМАСом.

В марте 1922 г. было принято постановление о слиянии ГСТУМДИ [5] с Петроградским ВХУТЕМАСом, и 12 сентября на заседании Коллегии Главпрофобра объединенному учебному заведению было присвоено название Петроградского высшего художественно-технического института [6]. В 1924 г. в связи с переименованием города институту было дано наименование «Ленинградский высший художественно-технический институт» (ВХУТЕИН, ЛВХТИ). Вместе с тем, на протяжении всех 1920-х гг. в документах и публикациях по традиции сохранялось и старое название — Академия художеств, а руководство вуза неоднократно обращалось в Главпрофоб с просьбой сохранить это наименование.

В 1930 г. в результате слияния ленинградского ВХУТЕИНа с живописным и скульптурным факультетами московского ВХУТЕИНа с целью «привлечения в институт и подготовки пролетарских кадров по изобразительному искусству» был создан Институт пролетарского изобразительного искусства [7].

Наконец, 11 октября 1932 г. постановлением ВЦИК и СНК РСФСР была создана Всероссийская академия художеств, которая находилась в ведении Наркомпроса [8]. Позднее было утверждено Положение о Всероссийской Академии художеств [9]. В состав Академии входили факультеты: архитектурный, графический, живописный, скульптурный, с 1937 г. — факультет теории и истории искусства.

В 1934 г. по инициативе С.М. Кирова при Академии была организована средняя художественная школа для одаренных детей [10], в состав Академии входили также подготовительные курсы, музей, библиотека, фототека, научные кабинеты, лаборатории, мозаичная мастерская и т.д. По сути, это был огромный учебный и научный комбинат, в котором по состоянию на конец 1930-х гг. обучалось свыше девятисот студентов и учеников — представители 24 национальностей Советского Союза. Любопытный факт — Академии художеств шефствовала над Союзом советских художников Мордовии и оказывала методическую помощь ряду периферийных художественных училищ.

Стимулом для создания ВАХ послужило знаменитое постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», совершившее коренной перелом в развитии всего советского искусства и в деле художественного образования. Перед Академией ставилась задача «пресечь враждебные со-

ветской художественной школе формалистические влияния и деятельность левацких загибщиков, нанесших школе значительный ущерб».

Именно к этому времени относится привлечение к педагогической работе в институте И.И. Бродского, что встретило на первых порах недовольство «левой» части профессуры и студенчества, считавших Бродского консерватором в живописи. Бродский сразу же активно включился в строительство новой Академии, принял деятельное участие в работе комиссии по проверке знаний студентов, призванной очистить школу от носителей формалистической идеологии.

В результате работы комиссии шестьдесят три студента были исключены, пятьдесят два переведены в подготовительный класс, шестьдесят два переведены со старших курсов на младшие и сто семьдесят три оставлены на второй год. Этот процесс перестройки совершался в обстановке непрекращающейся борьбы с «левыми» и любыми попытками предостережения, как бы Академия «не стала пугалом и тормозом для всякого движения вперед».

В итоге в мае 1934 г. директором Всероссийской Академии художеств стал И.И. Бродский. Он подробно освещал студенчеству задачи новой Академии: «Молодежи долго внушали понятие о технике, о мастерстве, и, в результате, техника и мастерство были утрачены. Штукарство, кривляние подносились как высокое искусство, а изучение натуры, любовная, строгая штудировка ее считалась чем-то позорным» [11].

Бродский отмечал: «Народы Советского Союза, руководимые великим Сталиным, хотят увидеть в искусстве воплощение великих идей нашей эпохи и величие тех побед, которые достигнуты под знаменем партии Ленина-Сталина. Этому делу советские художники отдают все свои силы, талант и знания» [12].

Большое внимание ВАХ уделяла вопросам образования, ежегодно проводились выставки дипломных работ выпускников Академии. И.И. Бродский писал: «Выставки дипломных картин оканчивающих Академию художеств являются праздничным событием в художественной жизни нашей страны: успехи выпускников Академии говорят о значительном росте школы, вышедшей на правильный путь воспитания художников-реалистов, умеющих правдиво, во всей сложности и глубине изображать нашу замечательную действительность» [13].

В целях создания новой советской Академии художеств Бродский направил педагогическую работу по трем основным линиям. Чтобы воспитать в стенах ВАХ людей новой социалистической формации, по мысли Бродского, надо было вооружить их знанием марксистско-ленинского учения и истории большевистской партии. Уже с лета 1935 г. был выработан план, согласно которому студенты в течение летних месяцев проводили время на стройках и в колхозах, где под наблюдением руководителей писали на открытом воздухе и одновременно собирали материал, делали зарисовки, готовили эскизы к своим будущим картинам.

Другая линия работы, шедшая параллельно с работой над политическим воспитанием студентов, сводилась к повышению общекультурного уровня учащихся. Был расширен круг теоретических дисциплин, поднята учебная дисциплина, повышены требования при сдаче зачетов и экзаменов.

И, наконец, третья линия воспитательной работы шла по пути всестороннего повышения профессионального обучения учащихся. Был внимательно подобран профессорско-преподавательский состав, большое внимание уделялось разработке методики преподавания.

Изучение композиции занимало в обновленной Академии особенное место. В этом виделся залог преодоления наследия годов формалистических исканий, когда «художники очень далеко отошли от правильного понимания композиции, как совокупности формальных приемов, способствующих полному и яркому выявлению художественного образа. Образ был вытеснен живописным пятном. Потребовалась специальная систематическая работа, чтобы вернуть былые навыки» [14].

Совокупность этих трех линий художественного воспитания учащихся привела к тому, что уже в 1935 г. на всесоюзном методическом совещании в Москве со всей определенностью было отмечено: «Академия, основывая академическую учебу на систематическом и последовательном изучении натуры, ведущем к освоению сложного и многогранного мастерства художественного ремесла, избрала правильный путь, подняла качество рисунка, живописи и композиционного построения и благодаря этому заняла ведущее место среди художественных школ Советского Союза» [15].

В те годы в Академии преподавали такие советские художники, как М.Г. Манизер, И.Г. Лангбард, А.Т. Матвеев, академик живописи Н.Ф. Петров, академик архитектуры Г. Котов, профессора — Б.В. Иогансон, Р.Р. Френц, М.П. Бобышев, П.А. Шиллинговский, Н.А. Троцкий, Л.В. Руднев, О.Р. Мунц, А.С. Никольский, Я.Г. Гевирц, С.К. Исаков, М.И. Рославлев, Е.И. Катонин, Н.Б. Бакланов, В.А. Синайский, Е.М. Чепцов, И.Я. Билибин, К.И. Рудаков, А.А. Осмеркин, А.М. Любимов, С.Л. Абугов, М.Д. Бернштейн, Н.Н. Пунин, Д.И. Киплик, П.С. Наумов, Н.Х. Рутковский и др.

***

Одной из первых выставок ВАХ стала выставка «Печать и телеграфия за 15 лет Октября», проведенная в ноябре 1932 г. Было организовано немало персональных выставок: А.П. Остроумовой-Лебедевой, И.И. Бродского (по случаю 30-летия творческой деятельности), А.М. Герасимова, И.Э. Грабаря, А.А. Дейнеки, архитектора А.Е. Белогруда, зодчих А.Д. Захарова, М.Ф. Казакова, Д. Кваренги, художников И.Е. Репина (из собрания работ, находившихся на его даче в Куоккала), А.А. Рылова, М.С. Сарьяна, В.И. Шухаева. В 1936 г. ярким и необычным событием стала выставка художников-самоучек рабочих и колхозников.

В 1939–40 гг. широко праздновалось 175-летие Всероссийской Академии художеств. В октябре 1939 г. Комитет по делам искусств при СНК СССР утвердил состав юбилейного комитета, председателем которого стал заместитель председателя Комитета по делам искусств А.В. Солодовников. В юбилейный комитет также вошли З.Н. Быков, А.И. Пашковский, А.М. Герасимов, М.Г. Манизер, И.Э. Грабарь, К.Ф. Юон, профессор Академии художеств Б.В. Иогансон, академик живописи Е.Е. Лансере, директор Эрмитажа академик И.А. Орбели и др. [16].

По постановлению Совнаркома СССР, было предписано построить в Ленинграде жилой дом с мастерскими-студиями для профессоров и молодых художников, оканчивающих Академию. Для подготовки празднования юбилея было отпущено 300 тыс. руб. и 150 тыс. на проведение юбилейной сессии [17]. Были отреставрированы огромные выставочные залы Академии, украшенные копиями фресок Рафаэля и Тициана, так называемые Рафаэлевский и Тициановский залы Музея Академии [18].

17 ноября 1939 г. в здании АХ на Университетской набережной Ленинграда открылась большая юбилейная выставка. В день своего юбилея АХ получила множество поздравительных телеграмм, так, например, заместитель председателя Совнаркома А.Я. Вышинский писал: «Горячо поздравляю Всероссийскую Академию художеств с 175-летним юбилеем. Всероссийская Академия художеств может гордиться бессмертными именами многих своих питомцев, ярко отобразивших в своих работах многогранную жизнь, страдания, борьбу и чаяния великого русского народа. Желаю Академии художеств новых творческих успехов под великим знаменем партии Ленина-Сталина на благо нашей прекрасной родины» [19].

С 9 по 11 января проходила юбилейная сессия Академии. На торжественном заседании в Большом зале Ленинградской филармонии прозвучал доклад «О роли Академии художеств в истории русского изобразительного искусства и о путях советской Академии художеств». Два дня посвятили работе секций живописи, архитектуры и истории искусств. 9 января открылась юбилейная выставка, посвященная истории АХ за 175 лет, а также отчетные выставки Института живописи, скульптуры и архитектуры и средней художественной школы Академии [20].

В 1939 г. прошла, первоначально запланированная на 1937 г., самая грандиозная художественная выставка советского времени — «Индустрия социализма», на которой было экспонировано немало работ действительных Академиков и выпускников ВАХ.

Выставка открылась 18 марта, в день начала работы XVIII съезда большевистской партии. Разместилась она в помещении постоянной строительной выставки на Фрунзенской набережной. Эта выставка как сказано в ее каталоге «отразила в искусстве победы сталинских пятилеток» [21]. Выставка «Индустрия социализма» была организована Народным комиссариатом тяжелой промышленности СССР (до его разделения на отраслевые наркоматы) на основании постановления Совета народных комиссаров СССР.

Одновременно с выставкой «Индустрия социализма» в Парке культуры и отдыха им. М. Горького открылся ее филиал — выставка «Пищевая индустрия», где свыше полутораста произведений живописи, скульптуры и графики, созданные в течении двух лет красочно рассказывали о «победах, одержанных советской пищевой промышленностью» [22].

Принимая делегацию художников в период подготовки выставки «Индустрия социализма», Серго Орджоникидзе говорил им, что в своих произведениях художники должны показать не только заводы и комбайны и не только их работу, не только как машина поднимает пласты земли, но и то, как люди, работая на машинах, борясь со стихией, изменяя лик земли, изменяются сами и как изменяется их психология [23].

Характерной особенностью выставки стало целенаправленное выполнение конкретного государственного социального заказа. Обычно художник творит, ведомый собственным вдохновением, и очередная выставка отражает определенный этап его творчества, она вторична по отношению к творческой жизни художника. Здесь же всё было наоборот, сначала возникла идея выставки, а уже после этого художники создавали свои работы под утвержденную выставочную концепцию.

«Сотни живописцев, скульпторов, графиков работали на заводах и шахтах, в клубах и дворцах культуры, на стадионах и в лабораториях втузов. Они объехали все уголки Советского Союза — от полярных зимовок и до южных границ, от белорусских колхозов и до восточных пограничных отрядов. Они поднимались на самолетах над городами и колхозами, чтобы увидеть, как изменился пейзаж страны. Они опускались на морское дно, чтобы наблюдать за работой эпроновцев [24]. Они подолгу жили в рабочих общежитиях и колхозах, стремясь поближе познакомиться с героями своих будущих произведений» [25].

В течение трех лет создавались произведения для выставки «Индустрия социализма». Свыше семисот живописцев, графиков и скульпторов, художников Москвы и Ленинграда, мастеров искусств союзных республик были вовлечены в эту работу. Основой для выбора сюжетов служил тематический план выставки.

Свыше тысячи произведений живописи, скульптуры и графики были экспонированы в шестнадцати залах всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма». Для удобства обозрения они были сгруппированы по тематическому признаку. Помимо картин, гравюр, скульптур, в экспозицию выставки была включена гигантская карта Советского Союза, выполненная из самоцветов и драгоценных камней. Карта изначально создавалась для этой выставки, но в связи с ее переносом впервые экспонировалась в Советском па-

вильоне на Международной выставке в Париже, где получила «Grand prix», и затем на Международной выставке в Нью-Йорке (1939).

В сквере и на площади перед выставкой «Индустрия социализма» разместились скульптуры строителей, шахтеров, металлургов и, разумеется, образ «любимого вождя угнетенных всего человечества — товарища Сталина (скульптор С.Д. Меркуров)» [26]. В вестибюле выставки был установлен бюст Ленина работы скульптора В.А. Андреева.

Экспозиция самой выставки строилась как анфилада семнадцати залов с четырьмя перпендикулярными примыкающими к ней ритмично расположенными залами-выступами. Каждый зал имел заданную тему: 1. Избранники народа; 2. Карта СССР из мозаики и самоцветных камней; 3. Страницы прошлого, гражданская война; 4–5. Индустрия крепит оборону СССР; 6. Новое лицо страны; 7, 10. Новостройки двух пятилеток (2 зала); 8. Социализм вошел в быт; 9. Большевики открыли богатства страны; 11. Ударники пятилеток; 12. СССР стал металлическим; 13–14. Новые города, новые люди; 15. Жить стало лучше, жить стало веселее; 16. Огонь по врагам! (сатира); 17. Советская Арктика и освоение Севера.

11 февраля 1941 г. выставка «Индустрия социализма» открылась вновь, после пятимесячного перерыва. Были планы сделать выставку постоянной. Из фондов Государственной закупочной комиссии, Третьяковской галереи и Русского музея в тот раз на выставку поступило много новых картин, панно, скульптур и произведений графики.

«Сталин и люди сталинской эпохи», «Октябрьская революция и гражданская война» — темы первых двух залов выставки. Были показаны четыре больших панно, выставлявшихся ранее в советском павильоне на Всемирной выставке в Нью-Йорке, ряд новых картин П. Кончаловского, Г. Ряжского, П. Котова, М. Грекова, В. Кузнецова, Г. Савицкого. А. Рылова. С. Петрова-Водкина, В. Яковлева и др. Среди произведений скульптуры — ранняя работа В.И. Мухиной «Ветер».

Одновременно в залах «Индустрии социализма» состоялся вернисаж «Выставки дипломных работ художественных вузов» Москвы, Ленинграда, Киева и Тбилиси. Там участвовало 73 выпускника живописных, графических, скульптурных и архитектурных мастерских академий, выполнивших дипломные работы на «отлично» [27].

В начале июня 1941 г. в г. Сталино (ныне Донецк) состоялось открытие передвижной выставки избранных живописных и графических работ, ранее находящихся в экспозиции Всесоюзной выставки «Индустрия социализма». По масштабу и художественному уровню это была одна из самых значительных передвижных выставок советского изобразительного искусства того времени. В газете «Социалистический Донбасс» научный сотрудник выставки Елена Меркулова сообщала: «На днях в Сталино открывается передвижная выставка советского изобразительного искусства, организованная Всесоюзным комитетом по делам искусств для трудящихся Донбасса… Портреты передовых людей, пейзажи и натюрморты, работы с индустриальной тематикой — все это увидят зрители в картинах советских художников старшего и младшего поколений… Выставка открывается в помещении художественного музея и будет находиться в Сталино около месяца, а затем направится в другие города Сталинской области…» [28].

22 июня 1941 г. началась Великая Отечественная война. Экспонаты передвижной выставки сложили в ящики и 5 июля 1941 г. передали на временное хранение Сталинскому художественному музею. Практически вся коллекция музея не была эвакуирована в советский тыл, картины оказались захвачены немцами после оккупации города. Такая же участь постигла и произведения передвижной выставки советского искусства. Ее экспонаты фигурируют в составленном в конце июля 1942 г. руководителем специальной зондеркоманды списке из 256 произведений искусства, конфискованных из Сталинского художественного музея и отправленных в распоряжение командующего немецкой группы армий А генерал-фельдмаршала Вильгельма Листа. Дальше следы этих культурных ценностей теряются [29].

С началом войны руководство Академии было вынуждено, с одной стороны, мобилизовать все силы коллектива на помощь фронту, с другой — продолжать научную и учебную работу Академии. Многие сотрудники и учащиеся ушли на фронт, в народное ополчение, в партизанские отряды. 8 сентября 1941 г. сомкнулось кольцо блокады вокруг Ленинграда. Тем не менее, занятия в Институте живописи, скульптуры и архитектуры АХ и в средней художественной школе продолжались. Работала библиотека, продолжалась научная работа, заседал Ученый совет Академии, проходили защиты диссертаций. 23 декабря прошла защита и выставка дипломных работ. В дни блокады от голода и истощения умерло

много педагогов и студентов ВАХ. 7 февраля 1942 г. в стационаре Академии скончался И.Я. Билибин, отказавшийся от эвакуации из города.

Тогда же, в феврале 1942 года, стала возможной эвакуация Академии художеств по Ладожскому озеру. Академия эвакуировалась вместе с другими культурными учреждениями города, в одном эшелоне с артистами, музыкантами, писателями. Основная часть, 250 человек, выехала из Ленинграда 19 февраля 1942 г., 35 человек эвакуировались в марте, остальные покинули город еще позже [30].

Академия была эвакуирована в Самарканд, затем переведена в Загорск, в здание Троице-Сергиевой лавры. В ходе эвакуации часть профессоров института и научных работников ВАХ остались в Ярославской области, где в поселке «Красные ткачи» и деревне Карабихе образовался так называемый Ярославский филиал ВАХ [31].

27 января 1944 г. блокада Ленинграда была снята. В июле того же года специальным поездом в Ленинград прибыла в полном составе Академия художеств. В город возвратилось более 300 студентов, профессоров и научно-технических работников. С этим же поездом прибыли 5 вагонов картин и этюдов, созданных студентами Академии за время пребывания в эвакуации. Вместе с Академией возвратилась средняя художественная школа им. С.М. Кирова, в которой училось 50 детей [32].

Здание Академии требовало ремонта, но вплоть до 1947 г. восстановление Академии проводилось силами самих преподавателей, студентов и служащих. После работы и учебы они становились малярами, штукатурами и плотниками. Полная стоимость восстановления только разрушенной части главного здания оценивалась в 27,7 млн. руб. Только после реорганизации в 1947 г. Всероссийской Академии художеств в Академию художеств СССР ремонт здания стал проводиться планомерно, с помощью нанятых рабочих [33].

В июне 1945 г. в залах ВАХ была открыта Третья выставка художников Ленинградского фронта. Большинство ее участников — воспитанники Академии, ее дипломники, аспиранты, студенты, ученики средней художественной школы. Многие из них в первые дни воины ушли добровольцами в ряды Красной Армии и теперь как бы отчитывались перед Академией в своей творческой работе.

Живописный раздел выставки представляли работы старшего лейтенанта А. Бантикова (бывшего аспиранта Академии художеств, ученика проф. Б. Иогансона) «Блокадная зима» и картина

красноармейца Г. Савинова (также аспиранта Академии художеств, ученика проф. А. Осмеркина) «Форсирование Невы во время прорыва блокады» — эта работа была отмечена как одно из наиболее значительных полотен выставки.

Гуаши художника-краснофлотца Н. Тимкова были отмечены как лучшие пейзажи выставки. Большим лирическим чувством были проникнуты также пейзажи генерал-майора П. Мазепова. «Когда я писал, я не думал, что мои работы будут показаны на выставке, — говорил Петр Мазепов, — занимаясь в часы своего короткого досуга живописью, я всегда ощущал еще глубже, еще проникновеннее любовь к своей родине…» [34].

Также на выставке были представлены картины «Бой под Пулковым» красноармейца В. Крючкова, «Прокладка кабеля через Ладожское озеро» ефрейтора Н. Бабасюк, «Освобождение» сержанта Л. Шиповского, «На Нарвский плацдарм» красноармейца А. Кедринского, работы А. Белова, К. Иофик и многих других.

Широко и разнообразно на выставке была представлена графика — преобладали рисунки, «кроки», живые наброски. Большей частью это был художественный репортаж, как бы стенографические записки увиденного художниками. Значение этих заметок — прежде всего документальное, это неоценимый подсобный материал в работе над композицией.

В отдельном зале выставлялись архитектурные работы художников-архитекторов, офицеров Я. Зеленого и работающих в содружестве К. Иогансена и В. Петрова. Ими был подготовлен ряд проектов памятников героям Отечественной войны.

Многие из этих памятников к тому моменту уже были воздвигнуты на местах боев за Ленинград. Рядом с проектами были представлены фотографии сооруженных монументов: в Ропше, Усть-Тосно, Русском-Высоцком, Ульдино и др.

И. Бродский писал об этой выставке: «Фронтовые художники за время войны собрали огромный материал. Теперь они должны суммировать накопленные впечатления и обобщить их в серьезных, содержательных композициях, выполненных без торопливости, с большой взыскательностью к художественному мастерству» [34].

Одной из последних выставок Всероссийской Академии художеств (не считая возобновленных с 1945 г. отчетных осенних выставок

работ учащихся ВАХ), стала прошедшая в июле 1946 г. выставка, приуроченная к Всероссийскому совещанию архитекторов. В августе 1947 г. ВАХ была преобразована в Академию художеств СССР. Наступили другие времена.

Примечания:

1. Декларация Петербургской Коллегии по делам искусства и художественной промышленности, при Отделе Изобразительных Искусств Комиссариата Просвещения по вопросу о Петербургской Академии художеств. — Пг.: 3-я Государственная Типография, 1918.

2. Там же.

3. Декрет СНК № 31 от 15 апреля 1918 г., ст. 417 «Об упразднении Академии художеств, реорганизации Высшего художественного училища и передаче в ведение Наркомата Просвещения музея Академии художеств».

4. Петроградские СГХМ Петроградские ГСХУМ (бывшее Высшее художественное училище при АХ) // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы — в регионы. 1918–1920-е гг. Материалы Всероссийской конференции, посвященной 100-летию образования Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ). — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. — С. 118.

5. Петроградские ГСТУМДИ (бывшее ЦУТР барона Штиглица) — Государственные свободные трудовые учебные мастерские декоративных искусств возникли в октябре 1918 г. в результате реорганизации Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица.

6. *Глинтерник Э.М.* Петроградский ВХУТЕМАС — Ленинградский ВХУТЕИН: продолжение академической традиции и пути реорганизации высшего художественного образования (1921 — 1930) // Дизайн-ревю. — 2013. — № 3–4. — С. 44.

7. Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: Энциклопедический справочник / ред. коллегия: Белова Л.Н., Булдаков Г.Н., Дегтярев А.Я. и др. — М.: Большая Российская Энциклопедия, 1992.

8. Постановление ВЦИК и СНК «О создании Академии художеств» от 11 октября 1932 г. Собрание узаконений и распоряжений, № 79, ст. 349, с. 472 (просвещение).

9. Положение о Всероссийской Академии художеств, утвержденное Постановлением № 302 Совнаркома РСФСР 2 апреля 1933 г. НБА АХ СССР. Ф. 7. Оп. 1. № 14. Л. 1, 2.

10. Работы воспитанников СХШ, показанные на разных выставках, в частности, на Международной выставке детского рисунка в Москве, на различных

выставках Западной Европы и Америки пользовались большим успехом и заслуживали всеобщее признание.

11. *Беккер И.И., Бродский И.А., Исаков С.А.* Академия художеств. Исторический очерк. — Л.-М.: Искусство, 1940. — С. 148–150.

12. *Бродский И.И.* Школа великих мастеров русского искусства // Беккер И.И., Бродский И.А., Исаков С.А. Академия художеств. Исторический очерк. — Л.-М.: Искусство, 1940. — С. 5.

13. Там же.

14. *Беккер И.И., Бродский И.А., Исаков С.А.* Академия художеств. Исторический очерк. — Л.-М.: Искусство, 1940. — С. 153.

15. Там же.

16. В Комитете по делам искусств // Советское искусство. — 1939. — 24 октября. — № 76 (756). — С. 4.

17. Праздник русского искусства // Литературная газета. — 1939. — 7 ноября. — № 61. — С. 6.

18. Правда. — 1939. — 4 сентября. — № 245 (7930). — С. 6.

19. Юбилей Всероссийской Академии художеств // Комсомольская правда. — 1939. — 18 ноября. — № 264 (4447). — С. 4.

20. 175-летие Академии художеств // Правда. — 1940. — 6 января. — № 6. — С. 6.

21. Индустрия социализма. Каталог выставки. —М.-Л.: Искусство, 1939. — С. 3.

22. «Пищевая индустрия» (отдел выставки «Индустрия социализма»). Каталог. — М.: Искусство, 1939. — С. 1.

23. Индустрия социализма. Каталог выставки. —М.-Л.: Искусство, 1939. С. 4.

24. Экспедиция подводных работ особого назначения (ЭПРОН) — государственная организация особого назначения, в СССР, занимавшаяся подъёмом кораблей, судов и подводных лодок и другими подводными работами.

25. Индустрия социализма. Каталог выставки. —М.-Л.: Искусство, 1939. — С. 4–5.

26. Там же. — С. 9.

27. Две выставки // Литературная газета. — 1941. — 9 февраля. — № 6 (920). — С. 1.

28. *Меркулова Е.* Передвижная выставка советского изобразительного искусства // Социалистический Донбасс. — 1941. — 29 мая. — № 124.

29. Тайна исчезновения крупнейшей выставки соцреализма. — URL: https://baxmyp-ka.livejournal.com/164544.html (дата обращения: 28.02. 2021).

30. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. 1942. Д. 4. Л. 9–11.

31. *Харлашова Е.А.* Академия художеств в блокадном Ленинграде // Блокадный рисунок. Архитектор С.П. Светлицкий: каталог коллекции / Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда; авторы-составители: Е.А. Харлашова, М.Ю. Медведев, К.А. Запускалова. — СПб., 2017. — С. 35.

32. Академия художеств возвратилась в Ленинград // Литература и искусство. — 1944. — 29 июля. — № 31 (135). — С. 1.

33. *Харлашова Е.А.* Академия художеств в блокадном Ленинграде // Блокадный рисунок. Архитектор С.П. Светлицкий: каталог коллекции / Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда; авторы-составители: Е.А. Харлашова, М.Ю. Медведев, К.А. Запускалова. — СПб., 2017. — С. 38.

34. *Бродский И.* Творческий отчет фронтовых художников. Письмо из Ленинграда // Советское искусство. — 1945. — 9 января. — № 2 (934). — С. 1.

Т.Ю. БУРОВА
Кандидат архитектуры, доцент кафедры Дизайна КазГАСУ
e-mail: tadrik@yandex.ru

T.Y. BUROVA
Candidate of architecture, associate professor department of Design KSUAE
e-mail: tadrik@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-162-170

ЭЛЕМЕНТЫ ДИЗАЙНА В РЕКРЕАЦИЯХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛ

DESIGN ELEMENTS IN RECREATION AREAS OF SECONDARY SCHOOLS

В статье рассматриваются элементы дизайна в интерьерах рекреаций школ. Сформулирована авторская позиция, характеризующая элементы дизайна, их роль и назначение в школьных рекреациях. На основе анализа проектных решений интерьеров школ выявлены основные черты элементов дизайна, такие как логика взаимодействия плоскостных и объемных композиций, структурность формы, сложные цветовые решения. Показано, что назначения элементов дизайна не являются монофункциональными и могут быть использованы для обучения через взаимодействия с пространством как для персонализации так и для социализации.

The article discusses the design elements in the interiors of recreation schools. The author's position is formulated, which characterizes the design elements present in school recreations. Based on the analysis of design solutions of school interiors, the main features of design elements are identified, such as the logic of interaction of planar and three-dimensional compositions, the structurality of the form, complex color solutions. It is shown that the assignments of design elements are not monofunctional and can be used for learning through interaction with the space for both personalization and socialization.

Ключевые слова: элемент дизайна, рекреация школы, интерьер рекреации школы, элемент в рекреации, рекреационное пространство школы.
Keywords: design element, recreation schools, school recreation interior, element in recreation, school recreational space.

Для проектных решений интерьера общеобразовательных школ 2000–2020 гг. характерна «трансформация образа через стилизацию предметно-пространственного наполнения» [1, с. 268] в сочетании с обязательным полифункциональным содержанием. Такое наполнение проявляется прежде всего в школьных рекреациях, которые на современном этапе становятся местом проведения внеурочной деятельности. Современная школьная рекреация — это пространство общения, работы над совместными проектами, место встречи по интересам, территория активного и пассивного отдыха [2], поэтому особенно важно создать пространственную оболочку рекреации, наполнение которой отражает функциональный процесс, а элементы дизайна способствуют организации этого процесса, в том числе помогают концентрировать внимание школьников, вызывают интерес к обучению, развивают воображение и являются отражением образа дизайн-концепции в целом.

Объектом данного исследования являются элементы дизайна — не только как предметно-пространственное наполнение рекреации школ. Элементы дизайна рассматриваются нами как базовые элементы, встроенные в общую пространственную структуру, которая несет в себе образное сообщение. Эти элементы являются строительными блоками, необходимыми для создания целостного пространственного решения [3]. Они могут быть расположены так, что, представляя собой законченную самостоятельную композицию, являются неотъемлемой и обязательной частью для реализации целого.

Необходимо отметить, что существующие исследования позволяют рассматривать элементы дизайна в контексте исторического развития как декор и декорирование (Сайфуллина И.З., Кулеева Л.М.), как цветовые композиции на основе традиционных комбинаторик (Ломов С.П., Шин Ен Джу), как смыслообразующие элементы среды (Кратц П.Ф., Лянцевич А.В.), как составляющие культурного пространства (Руш Н.А., Есипов В.В.). Цель данной статьи — рассмотреть элементы дизайна при формировании рекреационного пространства на примере интерьеров

общеобразовательных школ 2015–2020 гг. Задачи, которые представляют интерес:

— определение характерных черт и особенностей элементов дизайна при проектировании пространства рекреации;

— выявление средств формирования элементов дизайна.

Элементы дизайна становятся маркерами современного интерьера, поскольку именно посредством взаимодействия с ними происходит процесс восприятия важных внеучебных задач и адаптации в пространстве рекреации. Актуальность состоит в том, что элементы дизайна представляют собой не просто набор функциональных предметов и изображений, а отражают и подчеркивают содержательную и образно-эмоциональную сторону наполнения интерьера, стратифицируя элементы дизайна как символическое выражение уровня развития культуры школы [4, с. 56]. Допустимо определение, что элементы дизайна представляют собой систему материальных объектов деятельности человека, функционально моделирующих содержание его духовного и физического развития [5, с. 16–17]. Интерес именно к элементам и наполнению среды рекреации школ объясняется тем, что уровень эстетичности, своевременности и наполненности смыслом предметов дизайна позволяет сформировать у школьника понимание гармонии и логичной правомерности того или иного явления, действия, объекта. «Важен нетривиальный, несерийный подход в проектировании учебных заведений, опирающихся на концепцию (...); поскольку формируются человек, его способности, интеллект, мышление, любознательность» [6, с. 283]. Находясь в среде рекреации продолжительное время, ученик косвенно на первом этапе и осознанно на последующих определят роль и значение того или иного элемента дизайна в контексте всей интерьерной структуры. Происходит своего рода кодирование и обучение прекрасному через косвенное влияние и интерактивное взаимодействие с элементами дизайна в школьной рекреации.

Анализ элементов дизайна на примерах рекреаций школьного комплекса Simone Veil Group в Коломбе (Франция), частной академии шейха Зайда в Абу-Даби (ОАЭ), рекреации колледжа Сенека Магна Холл (Seneca College Magna Hall) в Канаде, общего холла-рекреации инженерного корпуса школы № 548 (образовательный центр «Царицыно») в Московской области носит обзорный характер, главной целью которого является выявление особенностей, характерных черт и средств фоормирования элементов дизайна в рекреациях школ.

Школьный комплекс Simone Veil Group запроектирован и построен во французском Коломбо компанией Dominique Coulon & Associés. Дизайн-концепция основана на таких положениях, как любовь к материалам, смелость в цвете и многогранность. Она реализована через выступы и выемки, которые разбивают кубатуру объема и создают различные сценарии освещения. Концепции цвета и материальности дают ощущение ориентации в пространстве. Для интерьера рекреации характерно сочетание ярких цветных плоскостей (рис. 1), ниш для отдыха-общения (рис. 2) и объемных форм (рис. 3.1, 3.2), что создает место для образовательной стимуляции. Пространство рекреации максимально автономно и похоже на искусственную вселенную. В качестве элементов дизайна следует выделить цветную графическую композицию стен и пола и наличие ниш неправильной формы, что каждый раз предлагает детям новый визуальный опыт, поскольку отсутствуют формы повторения [7; 8].

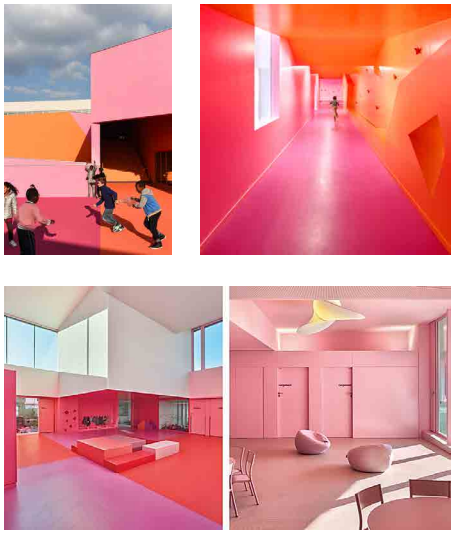


Рис. 1. Школьный комплекс Simone Veil Group, школьный двор

Рис. 2, 3.1, 3.2. Школьный комплекс Simone Veil Group, рекреация

В данном случае нельзя говорить, что пространство рекреации имеет только лишь предметно-пространственное наполнение. Здесь проектировщиками сформированы именно элементы дизайна в виде графической композиции, функциональных ниш и объемов-модулей для микро-событий, отражающих и подчеркивающих общую дизайн-концепцию; при их отсутствии логика пространственой организации пропадает. Следует отметить, что элементам дизайна присущи такие характерные черты, как сложная контрастная гамма, неправильные геометрические формы и логика взаимодействия плоскостных и объемных композиций.

В частной академии шейха Зайда (Private academy sheikh Zayed) от студии Rosan Bosch представлено рекреационное школьное

пространство, где вместо прямолинейных коридоров сформирована увлекательная среда для различных учебных ситуаций. Среди специально разработанных элементов дизайна — красная «раковина-беседка», ломаной неправильной формы (рис. 4), позволяющая проводить совместные занятия и социальное взаимодействие; безопасные ниши сложной конфигурации, поддерживающие индивидуальное созерцание (рис. 5); лента-трансформер (рис. 6), подчеркивающая дизайн-концепцию, основанную на упоминании водных каналов, пустыни и природных ресурсов.

Дизайн-концепция отсылает к культурному наследию посредством элементов дизайна, которые воспитывают вкус и глубокое уважение к культуре и традициям Эмиратов [9]. Средствами реализации элементов дизайна стали ломаные структурные композиции, контрастные цветовые включения и полифункциональное назначение самих элементов, которые стимулируют индивидуальные



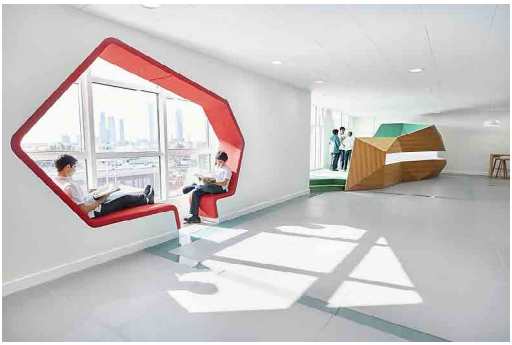




Рис. 4. Частная академия «private academy sheikh Zayed», интерьер рекреации («раковина-беседка»)
Рис. 5. Частная академия «private academy sheikh Zayed», интерьер (ниши)
Рис. 6. Частная академия «private academy sheikh Zayed», интерьер (лента-трансформер)

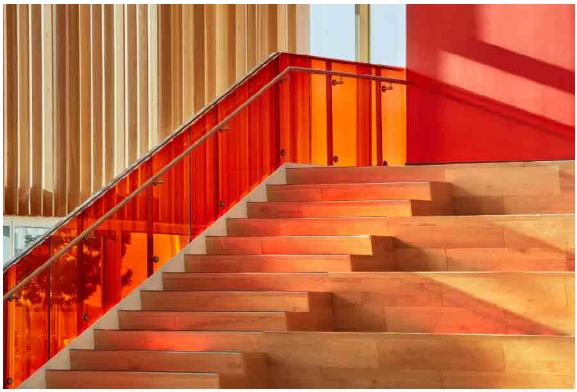


Рис. 7. Seneca College Magna Hall, интерьер (амфитеатр)

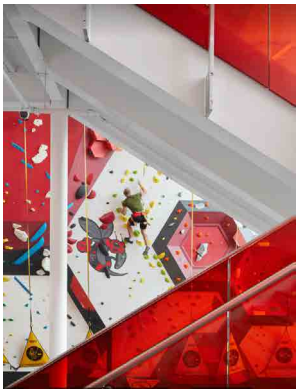


Рис. 8. Seneca College Magna Hall, интерьер (скалодром)

потребности каждого ученика и позволяют использовать пространство рекреации, как дифференцированную среду обучения.

Колледж Сенека Магна Холл (Seneca College Magna Hall) — это старшая школа, центром стало рекреационное пространство как динамичное ядро академической и внешкольной деятельности. Оно включает элементы дизайна для внеурочной образовательной деятельности в виде амфитеатра (рис. 7) и многоцелевые составляющие для спорта и отдыха (рис. 8). В основе дизайн-концепции — история сельского хозяйства и природные богатства Морены Оук-Ридж; функциональные элементы снаружи — дорожки, площади, зеленые насаждения — нанесены на карту внутри здания, чтобы создать синергию между экстерьером и интерьером [10].

Элементы дизайна простой формы и лаконичных цветов составляют контрастную пару природному ландшафту; расположение их внутри рекреации тщательно продумано, чтобы обрамлять панорамные виды. В качестве основных элементов дизайна следует выделить такие, как деревянный амфитеатр, ограждение которого тоже претендует на самостоятельный элемент, поскольку является «красной нитью», подчеркивающей основные транзиты. Отдельного внимания заслуживает «спортивный» дизайн-элемент — это скалодром, непосредственно являющийся участником пространственного решения. Основными чертами элементов дизайна являются чистота форм, контрастное соединение материалов по цвету и текстуре, по «прочности» и визуальной прони-

цвемости. Можно отметить, что характерным средством реализации элементов дизайна является композиционное взаимодействие контрастных форм и фактур. Такой подход программирует на визуальное осязание действия и спокойствия посредством противопоставления текстур поверхностей, размеров и цветов.

При проектировании холла-рекреации инженерного корпуса школы № 548 (образовательный центр «Царицыно») в Московской области проектировщиками был взят за основу опыт скандинавских и европейских школ. Основная мысль, выраженная через пространственное решение, — это умение общаться, способность к эмпатии, эмоциональный интеллект, повышающий качество и насыщенность жизни [11]. Элементы дизайна, такие как смежные окна, прозрачные перегородки (рис. 9), дают ощущение общности, единого большого дома.

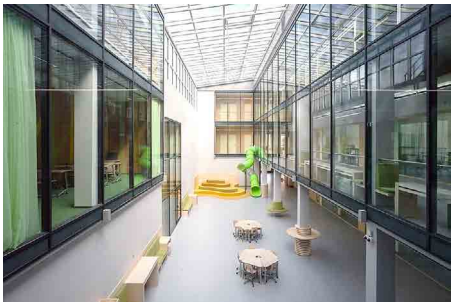






Рис. 9. Образовательный центр «Царицыно», интерьер (атриум)

Рис. 10, 11. Образовательный центр «Царицыно», интерьер рекреации

Рекреация организована как многофункциональная зона для общения, индивидуального отдыха и обучения. В качестве элементов дизайна в ней выступают мягкий вулкан, труба-горка, дифференцированное покрытие пола, деревянная столешница на колонне (рис. 10, 11). Следовательно, данные элементы нельзя назвать просто предметным наполнением, они отражают современную тенденцию в реализации концептуального подхода к

проектированию пространства рекреации. Именно элементы, запроектированные единовременно с общим пространственным решением интерьера, а не просто подобранные из каталогов авторской мебели, можно назвать элементами дизайна. Средства реализации отражают общую тенденцию 2015–2020 гг. в формировании элементов дизайна — это контраст цветов, взаимодействие с образом, провоцирующим фантазию и познавательный процесс, включение индивидуальных элементов в композиционную логику так, что без них пространство перестает существовать.

Итак, в общеобразовательном процессе возрастает роль пространств рекреации в школе. Очевидно, что задача формирования всесторонне развитой, гармоничной, самодостаточной и профессионально ориентированной личности ученика невозможна без активизации его качеств во внеучебное время, проводимое в школьных рекреациях. Это проявляется в проектировании уникального образного образовательного пространства рекреации, где каждый обучающийся сможет реализовывать свои творческие потребности разнообразными средствами [6, с. 280]. Элементы дизайна, наполняя и организовывая такую дифференцированную среду, формируют полноценное пространство для обмена знаниями, вдохновения и развития фантазии и логики. В процессе исследования нами были определены характерные черты элементов дизайна.

Соответствие образному решению, подчеркивающее дизайн-концепцию.

Композиционная взаимообусловленность расположения элементов на плоскости и в пространстве.

Полифункциональное назначение каждого элемента.

Средствами реализации элементов дизайна являются

— ломаные композиционные структуры в сочетании с сомасштабными школьнику простыми плоскими и объемными формами;

— геометрические построения формы авторских элементов, провоцирующих логику визуального восприятия;

— контрастные сочетания цветов и фактур.

Таким образом, самое основное в проектировании элементов дизайна рекреации — это простота и лаконичность. Элементы дизайна — высококачественные перспективные дизайнерские решения, основанные на визуальной идентичности, расширяющие возможности обучения в школе. Они сочетают в себе организованные и неформальные образовательные функции с гармоничными композиционно-образны-

ми составляющими, что способствует визуальному воспитанию и оптимизации работоспособности.

Примечания:

1. *Бурова Т.Ю.* Дизайн-концепция обучающего пространства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. — № 2. — Часть 2. — С. 265–275.

2. Дизайн образовательной среды // Design for Education портал об архитектуре. — 2020. URL: https://edudesign.ru/ (дата обращения 03.08.2021).

3. Базовые элементы дизайна// ПРОЕКТ CREATIVO еженед. интернет-изд. 2019. — URL: https://creativo.one/post/1011-bazovyie-elementyi-dizayna (дата обращения: 03.08.2021).

4. *Дмитриева Л.М., Валюта П.А.* Дизайн культурных ориентиров «Киберленинка» // Научная электронная библиотека. — С. 56–59. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-kulturnyh-orientirov/viewer (дата обращения: 03.08.2021).

5. *Дембич Н.Д.* Организация предметно-пространственной среды детского образовательного учреждения // Бизнес и дизайн ревю. — 2016. — Том 1. — № 1. — С. 12–24.

6. *Ивченко Е.В., Толкачева А.А.* Дизайн архитектурной среды современных учебных учреждений // Архитектура и дизайн: история, теория, инновации. — 2021. — № 5. — С. 280–283.

7. Образовательный комплекс «Симоне Вейль» в Коломбе // Интернет-журнал о дизайне и архитектуре BERLOGOS. — 2016. — URL: http://www.berlogos.ru/work/obrazovatelnyj-kompleks-simone-vejl-v-kolombe-franciya/ (дата обращения: 03.08.2021).

8. Группа школ Симоны Вейл в Коломбе / Доминик Кулон и партнеры // Интернет-журнал о дизайне и архитектуре ARCHDAILY. 2018. — URL: https://www.archdaily.com/792502/simone-veil-group-of-schools-in-colombes-dominique-coulon-and-associes (дата обращения: 03.08.2021).

9. Частная академия шейха Зайда в ОАЭ // Архитектурный журнал Builder. — 2019. — URL: https://www.builderonline.com/project-gallery/sheikh-zayed-private-academy (дата обращения: 13.07.2021).

10. Seneca College Magna Hall // Интернет-журнал о дизайне и архитектуре. — 2019. — URL: https://www.montgomerysisam.com/project/1372/ (дата обращения: 13.07.2021).

11. Школа жизни // Новости архитектуры «Архи.ру». — URL: https://new.archi.ru/russia/78875/shkola-zhizni (дата обращения: 13.07.2021).

В.П. ВЕШНЕВ

Инженер-исследователь. Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: wave.trk@gmail.com

Д. Г. ТКАЧ

Кандидат искусствоведения, профессор. Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: tkach.dmitry@mail.ru

V.P. VESHNEV

Research Engineer. A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)
e-mail: wave.trk@gmail.com

D.G. TKACH

PhD in Arts, Professor. A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)
e-mail: tkach.dmitry@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-171-179

ТЕКСТОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО СТРИТ-АРТА

TEXT COMPOSITIONS OF MODERN RUSSIAN STREET ART

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19–312–90060

В статье описаны предпосылки возникновения и особенности эволюции современного российского текстового стрит-арта. Представлена классификация основных видов текстовых композиций в современном российском стрит-арте, подробно рассмотрены два основных вида — текстовый концептуальный стрит-арт и стрит-арт каллиграфия. Выявлены современные

тренды и перспективные линии развития данного направления контекстуального монументально-декоративного искусства.

The article presents the prerequisites for the emergence and features of the evolution of modern Russian text street art. The classification of the main types of text compositions in modern Russian street art is presented, two main types are considered in detail — textual conceptual street art and street art calligraphy. Revealed modern trends and perspective lines of development of this direction of contextual monumental and decorative art.

Ключевые слова: граффити, стрит-арт, текстовой стрит-арт, российский стрит-арт, текстовые композиции.
Keywords: graffiti, street art, text street art, Russian street art, text compositions.

Современный стрит-арт — это контекстуальный вид монументально-декоративного искусства, находящийся на переднем крае поисков актуальных форм художественной выразительности. Это городское искусство, которое чутко улавливает социальные и культурные веяния и эстетические запросы современников, отражая их в энергетически заряженных, семантически наполненных комбинациях геометрических форм, знаков и сюжетных изображений. Важнейшими элементами стрит-арта являются буквенно-графические символы, стилизованные текстовые надписи и авторская каллиграфия.

Предтечей стрит-арта считается городская субкультура граффити. Базовой единицей граффити является тег (англ. «tag») — рисунок на стене, представляющий собой надпись (авторскую сигнатуру), где буквы исполнены гротескно, в стилизованной авторской манере [1]. Написание букв в граффити-тегах имеет динамичную энергетику, которая характерна для техники аэрозольного баллона с краской (неравномерная линия, подтеки, распыления). Непременным условием удачной работы являлись быстрота нанесения и контроль давления при нанесении краски. Стиль граффити тегов менялся, в зависимости от распространенных локально изобразительных средств, в частности, промышленный маркер можно отличить по заданному вектору наклона пишущего пера, срезанного по диагонали.

Отработанные на практике выразительные элементы тегов передавались от автора к автору, от одного поколения художников к другому, формируя наиболее известные сегодня граффити-шрифты. Графические особенности тэг-композиции были подчинены задаче выделиться из массы других авторов, сделать их более заметными: быть ярче, больше, контрастнее, размашистее и т. д. [2].



Рис. 1. Равномерная россыпь граффити-тегов в США

Противоречие между количеством и качеством выполняемых работ породило два основных направления граффити: «бомбинг» (от англ. «to bomb» — бомбить) и «райтинг» (от анл. «to write» — писать). В первом случае граффити-бомберы ставили своей основной задачей максимальное фактическое распространение собственной авторской сигнатуры в городе; во втором — все глубже уходили в сторону художественной проработки текстового изображения, создания авторской (иногда коллективной) манеры (стиля). В связи с тем, что большое количество авторов повторяло шрифтовые композиции в сходной манере, индивидуальный характер каждого тега мог быть воспринят только подготовленным зрителем.

Несмотря на ограниченность выразительных средств, граффити-теги сочетали в себе элементы популярной печатной графики, уличной рекламы и семантику городских субкультур. В композиционном плане заполненные граффити-тегами городские поверхности представляли собой подобие хаотического лоскутного одеяла (ил. 1).

Возникает логический вопрос — можно ли считать граффити-тег полноценной текстовой композицией? Представляется, что нет, однако тег может являться контекстуально и художественно обоснованной составной частью стрит-арт или станковой композиции, в которых они зачастую комбинируются с текстовыми блоками, разного рода символами и изображениями.

Текстовые композиции в стрит-арте — это работы, где графическое воплощение художественного образа достигается посредством

использования буквенно-текстовых символов — печатных, рукописных, либо нанесенных с помощью трафарета.

В 90-е годы XX в. возникновение и развитие стрит-арта в США и Франции происходило под влиянием художников, вышедших за пределы субкультуры граффити [3, с. 62–67]. Это были авторы с неплохой художественной подготовкой, имевшие опыт занятия типографикой, иллюстрацией и актуальным для того времени искусством. Общепризнанными основоположниками стрит-арта были Ж.М. Баскиа, К. Хэринг, Ш. Фейри, Бэнкси. Важно отметить, что в перевоплощении граффити-авторов в стрит-арт художников решающую роль сыграл их коммерческий успех в области станкового искусства, а также интеграция граффити в актуальную тогда стилистику неоэкспрессионизма [4].

В Советском Союзе граффити в том виде, в котором оно зародилось в США, практически не существовало по ряду причин. Во-первых, в СССР система городского и социального планирования жестко регламентировала эстетическую сторону организации городской среды (например, оформление города к праздничным датам). Общественное пространство являлось коллективной собственностью, и индивидуалистическое вмешательство художника воспринималось обществом негативно, как девиантное действие. Во-вторых, несмотря на большое значение литературной составляющей в отечественной культуре и значение текста в ней, текстовые композиции официального «стрит-арта СССР» ограничивались лозунгами, цитатами из произведений классиков марксизма-ленинизма, с художественной точки зрения сделанными в достаточно однообразной манере; исключение — монументальная пропаганда СССР периода 1920–1930-х годов XX в. Кроме того, внешняя среда существования советских и американских художников разительно отличалась; «восточно-европейский» сдержанный порядок и организованность пространства контрастировали с засильем рекламы, классовым расслоением на городской карте с благополучным «чистым» центром и индустриальными пустынями и трущобами на городских окраинах.

Ранние советские граффити 80-х годов — названия популярных групп, спортивных клубов, ироничные лозунги незатейливы и просты [5]. Первые аэрозольные баллоны с краской из союзной Латвии появятся у первых советских «граффитчиков» Вадима «Крыса» и «Баскета» не ранее 1989 г. [6]. Эти авторы и их последователи рисовали шрифты под влиянием актуальных на тот момент на западе граффити-стилей.

Вплоть до 2000-х годов российское граффити в большей степени развивалось преимущественно в контексте хип-хоп субкультуры.



Рис. 2. Текстовая стрит-арт композиция Кирилла Кто в Москве

Стрит-арт мирового уровня в России появился в 2000-х годах — позднее, чем в крупнейших индустриальных странах. Тренды в немногочисленном поначалу сообществе стрит-арт художников задавали: Кирилл Кто, группа «Зачем», Павел 183, Тимофей Радя и другие менее известные авторы из регионов [7]. Эти художники, сохраняя тесные связи с традициями субкультуры граффити, широко использовали в своем творчестве текстовую графику, отсылающую к актуальной на тот момент общественно-политической повестке (ил. 2).

Начало документирования и популяризации стрит-арта в печатных изданиях и сети интернет способствовали качественному развитию художественной составляющей стрит-арта и росту количества адептов данного направления в России. Заявившие о себе в 2010-х годах художники следующего поколения (Владимир Абих, Максим Има, Илья Мозги, Сидъ и др.) критически переосмыслили предшествующий худо-

ТЕКСТОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО СТРИТ-АРТА



жественный опыт и выступили с новыми концептуальными подходами, для которых характерна позиция создания стрит-арта в контексте современного искусства, где вместо шрифтов чаще встречается инсталляция, реди-мейд и перформанс.



Рис. 3. Стрит-арт композиция Тимофея Ради «Я бы обнял тебя, но я просто текст» в Екатеринбурге

В последние годы, в значительной степени благодаря таким авторам, как Покрас Лампас, команда Aes (Petro, Slak), Дмитрий Аске и др., происходит синтез текстового стрит-арта с современным дизайном; получают развитие стрит-арт каллиграфия и суперграфический подход к стрит-арт композициям, проектное внедрение стрит-арт композиций в средовой, архитектурный и другие виды дизайна. На схеме представлена обобщенная классификация видов текстовых композиций в современном российском стрит-арте.

Нами выделены два основных вида композиций — текстовые контекстуальные и стрит-арт каллиграфия. Концептуальный стрит-арт находится на стыке двух художественных практик – концептуализма (интеллектуальной игры посредством языковых символов) и уличного искусства (нацеленность на неподготовленного зрителя, контекстуальная коммуникация в городском пространстве). Он имеет тесную связь с книжной культурой и языковой семантической игрой — здесь часто можно встретить пародию, ироничный передел различных слоганов, компоновку целой страницы художественного текста на стене. Помимо высказываний на актуальную общественно-политическую тематику, российские авторы затрагивают проблемы быстротечности бытия, одиночества в социуме, необходимости поддержки ближнего и взаимопомощи. Ярким примером можно считать работу известного российского стрит-арт художника Тимофея Ради «Я бы обнял тебя, но я просто текст», данная надпись была выполнена по принципу рэди-мейда на рекламном щите на крыше одного из зданий г. Екатеринбурга (ил. 3).

В российском стрит-арте (это мировой тренд) в 2010-х годах активно развивается стрит-арт каллиграфия, основным принципом

которой является художественно-дизайнерский подход к текстовой композиции, когда та выстраивается в виде своеобразного повторяющегося (раппортного) текстового орнамента, либо в виде монокомпозиций, в которых рукописный текст подчинен моноцентричной структуре правильных геометрических фигур. В стрит-арт каллиграфии следует отметить обилие стилевых и цветовых контрастов, ставку на работу в городской среде с различными формами и масштабами, четкую привязку к ним. Зачастую имеет место суперграфический подход к ее использованию при оформлении объектов городской среды, средств транспорта, предметного дизайна, одежды, разного рода аксессуаров и упаковки (ил. 4).

Стрит-арт каллиграфия легко масштабируется, ее роль можно сравнить с той ролью, которую играли арабески в европейском монументально-декоративном и прикладном искусстве XVI–XVII вв. Кроме арабского письма, современная стрит-арт каллиграфия вдохновлена средневековой готической графикой, руническим и трайбалическим письмом. Отметим, что стрит-арт каллиграфы не только используют существующие символы, но и видоизменяют их — деконструируют и создают новые, атрибутируя им иное семантическое значение. Известные российские стрит-арт каллиграфы Petro, Akue, Покрас Лампас разрабатывают собственные системы и концепции шрифтов, основанные на их многолетнем опыте в граффити (ил. 5).





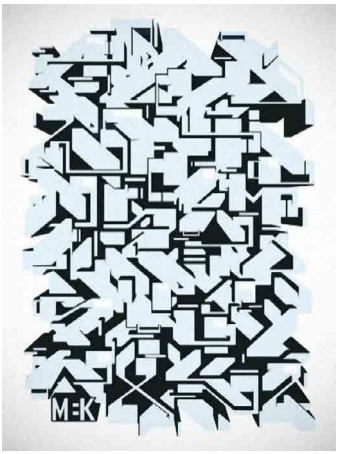


Рис. 4. Покрас Лампас. Каллиграфическое оформление коробки для зубной щетки

Рис. 5.1, 5.2. Каллиграфические алфавиты Покраса Лампаса и Mek'a



Рис. 6. Текстовые каллиграфические композиции в текстильном дизайне

Наиболее ярким представителем российского стрит-арта, добившегося мировой известности, является молодой художник (1991 г.р.) с творческим псевдонимом Покрас Лампас (Арсений Пыженков). Он часто выступает в СМИ, дает интервью, в которых концептуально обосновывает свое творчество. Покрас Лампас — автор термина «каллиграффити», который означает «объединение уличной культуры и техники каллиграфического письма» [8]. Он также считает себя основателем «каллиграфутуризма», этот термин обозначает поиск универсального языка будущего, сочетающего в себе текстовую графику народов мира в авторском прочтении. Работы Покраса выставляются по всему миру — это инсталляции в Петербурге и Москве, выставки в Сеуле и престижной Opera Gallery в Дубае. Художник сотрудничал с Nike и Mercedes-Benz, Tele2, Reebok и «Мегафоном», создавал образы для коллекции одежды Dries Van Noten для парижской Недели моды (ил. 6).

Вектор развития современного российского стрит-арта указывает на то, что в перспективе текстовой стрит-арт все дальше будет проникать в область современного монументального искусства, применяться в области формальной и неформальной коммуникации в городской среде, а также, что характерно для последнего времени, использоваться в графическом и текстильном дизайне. В настоящий момент текстовая составляющая стрит-арта находится на пике влияния и востребованности в различных проектных и художественных сферах. Наблюдается повышенный интерес со стороны крупных коммерческих брендов к творчеству современных стрит-арт художников, создающих текстовые композиции [9]. Одним из наиболее перспективных для использования

в оформлении объектов дизайна направлений представляется стрит-арт каллиграфия, т. к. наиболее адаптируема с точки зрения композиции и в наибольшей степени ориентирована на декоративный и орнаментальный аспект.

Список литературы:

1. *Stewart J.* Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s. — New York: Melcher Media, 2009.

2. *Ferrell J.* Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality. — Boston, MA: Northeastern Press, 1996.

3. *Waclawek A.* Graffiti and Street Art. — London: Thames and Hudson, 2011.

4. *Ярцева О.А.* Жан-Мишель Баскиа и нью-йоркская художественная сцена 1980-х годов // Искусство Евразии. — 2020. — № 1 (16). — С. 335–343.

5. *Bushnell J.* Moscow Graffiti: Language and Subculture. — Boston: Unwin Hyman, 1990.

6. *Целуйко А.* Граффити: формы бытования и специфика экспонирования // Художественный журнал. Moscow Art Magazine. — 2007. — № 64.

7. *Чагина С.* Энциклопедия российского уличного искусства. — Москва: Артмоссфера, 2019. — 312 с.

8. URL: http://beatricemagazine.com/pokras_lampas/ (дата обращения: 19.08.2021).

9. *Sun-Young Kim.* A Study on Graffiti Expressed in the Modern Fashion // Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles. — 2007. — № 31 (5).

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА
Магистрант факультета реставрации МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: d.tardi@yandex.ru

D.Yu. POZDNYAKOVA
Master student of the faculty of restoration of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: d.tardi@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-180-184

О ЯПОНСКИХ ПРЕДМЕТАХ ИЗ ЗЕЛЕНОГО И ГОЛУБОГО ФАРФОРА (1905–1945 гг.)

JAPANESE GREEN AND BLUE PORCELAIN (CELADON) (1905–1945)

В статье рассматриваются японские селадоновые предметы и предмет из голубого фарфора.

The article describes Japanese Celadon porcelain tableware and blue porcelain tableware.

Ключевые слова: Япония, японский селадоновый фарфор, селадоновая глазурь, голубой фарфор.
Keywords: Japan, Japanese Celadon porcelain, celadon ceramic glaze, blue porcelain.

Японский фарфор для внутреннего пользования весьма отличается от фарфора, который изготавливается на экспорт. Разница обусловлена тем, что европейским этикетом определено ставить посуду на стол и не поднимать ее во время приема еды ко рту, а японская посуда ставится низко, на низкий столик или на пол; чтобы есть или пить, ее надо брать в руки. Таким образом, японская посуда для внутреннего пользования обладает параметрами тактильного разнообразия, балансировки в кисти руки или пальцев и разной степени прозрачности. Для экспортной посуды эти качества, как не имеющие значения, не вкладываются в предмет, а прио-

ритет отдается красивой внешней декорировке. Еще один параметр японских предметов — это взаимодействие материала с едой или напитками, подобно озеру и его берегам, поэтому многие японские продавцы фарфора и керамики предлагают фарфор, делая фотографию предмета дважды: с едой или чаем, и без них.

Один из излюбленных цветов японского фарфора — это селадоновый фарфор голубовато-зеленоватого цвета; селадоновые предметы по цвету похожи на изделия из нефрита, и посуда в сочетании с едой выглядит, как дорогая оправа и как цвет нежных листьев, дополняющий цвета плодов и цветов.

Словом «селадоны» называются как предметы, сделанные из голубовато-зеленого селадонового фарфора (рис. 1), так и предметы, изготовленные из белого фарфора с селадоновой глазурью голубовато-зеленоватого цвета (рис. 2), от этого иногда возникает путаница в понятиях.

Так как в большинстве предметов селадоновый фарфор не просвечивает, как белый фарфор, в Европе он не классифицируется как фарфор, а в Японии и Китае селадон относится к фарфору [1]. При рассмотрении селадоновых предметов было видно, как





Рис. 1. Токкури из селадонового фарфора
Рис. 2. Японская буддистская храмовая ваза из белого фарфора с селадоновой глазурью, с барельефными лотосами и шахматным фоном





Рис. 3. Селадоновый сосуд в виде цветка
Рис. 4. То же, на просвет: видны светлые прожилки цветка, сделанные заглублением на фарфоре (литофания)



Рис. 5. Селадоновый просвечивающий чайничек-кюсю



Рис. 6. Тяван из селадонового фарфора с красными иероглифами японской рекламы

сосуд в виде цветка с прожилками просвечивал в лучах солнца, по этому признаку можно соотнести селадоны с фарфором, не с фаянсом (рис. 3 и 4).

Признаки селадонового фарфора: это фарфор хорошего качества, гладкий и без печных дефектов. Цвет предметов и цвет самого черепка на сколе пастельный голубовато-зеленый. Этот фарфор, как уже говорилось, большей частью не просвечивает, есть изделия, просвечивающие в солнечных лучах. Оттенки селадона различны, он может быть теплее, холоднее, зеленоватее, голубоватее. На фотографиях цвет очень зависит от освещения: один и тот же предмет может выглядеть на фотографии и как голубоватый, и как зеленый, на фотографиях с черными фонами селадон может выглядеть как холодный белый: нюансность оттенков исчезает.

Селадоновая глазурь на селадоновых предметах почти не отличима от цвета черепка, по эффекту она добавляет блеск. Селадоновая глазурь на белых фарфоровых предметах имеет более голубоватый, чем зеленоватый оттенок, и, как правило, часть сосуда или предмета остается неглазурованной, и остается видимым цвет черепка.

Некоторые селадоновые предметы глазуровались с добавлением мазков или вкраплений коричневой глазури [2]. Также один из приемов декорирования селадоновых предметов — это использование на предмете глазури рыже-коричневого цвета, по цвету похожего на ржавчину. Этот цвет всегда очень густой, тяжелый, непрозрачный, в сочетании с нежным селадоном он дает эффект сочетания земного и небесного, берега и моря, воздуха и почвы.



Рис. 7. Восьмигранный тяван с фризом из пейзажных картинок «Три друга зимы»



Рис. 8. Токкури с волнами, девушкой и рекламой. Селадоновая глазурь



Рис. 9. Токкури с морскими волнами. Селадоновая глазурь

Декорирование рельефных предметов из белого фарфора селадоновой глазурью дает неравномерное покрытие: прозрачность на выступах и густоту в углублениях рельефа, тем самым усиливая сам рельеф. Оставаясь легкого просвечивающего оттенка, может имитировать цвет моря или воздух. На некоторых предметах, в лучах солнечного света, глазурь может искриться, как скол мрамора.

Селадоновый фарфор имитировал изделия из нефрита, который бывает как густо-зеленого, так и молочно-зеленоватого оттенка, так что селадоновый фарфор, который представляется всегда характерным изумрудновато-голубоватым цветом, может быть очень бледно-зеленовато-молочного цвета, также коричневатого с крапинками.

На некоторых предметах, неглазурованное место фарфора на ножке покрыто оранжевато-коричневатым цветом, похожим на лак уруси или надглазурную краску, это дела-



Рис. 10. Обод донышка токкури, покрытый красно-коричневым лаком уруси или надглазурной краской



Рис. 11. Обод донышка селадонового тявана, покрытый красно-коричневым лаком уруси или надглазурной краской.

лось для того, чтобы ножкой случайно не поцарапать поверхность.

Кроме селадонового, голубовато-зеленоватого фарфора, есть японский фарфор синего нежного цвета, он просвечивает в лучах солнца. На сколе предмета виден голубовато-синеватый цвет черепка, этот фарфор похож на селадоны по однотонности, качеству, обводке донышка, впечатлению покоя.



Рис. 12. Просвечивающий сосуд из голубовато-синеватого фарфора (слева) в сравнении с зеленоватой селадоновой сакедзуки

Примечания:

1. См. статью «Японская керамика, Токийский национальный музей», сайт https://hisour.com/ru/japanese-ceramics-tokio-national-museum-23533/amp. Дата обращения 19.09.2021.

2. См., например, «Ваза из селадона с ржаво-коричневыми точками» из Музея восточной керамики в Осаке. Статья «Музей восточной керамики (Осака)» в Википедии, фото. Дата обращения 19.09.2021.

Список литературы:

1. *Каневская Н.А.* Традиционный японский фарфор XVII–XIX вв. По материалам коллекции Государственного Музея Востока. — Москва: ГМИНВ, 2004. — 74 с.

2. *Кондратова О.А.* Особенности декора керамических изделий Японии эпохи Мэйдзи (1868–1912) / Международный научно-исследовательский журнал. — 2013— № 6 (13). — Часть 3. Раздел Искусствоведение. — С. 74–80. — URL: http://researh-journal.org/art/osobennosti-stilya-i-dekora (дата обращения: 06.02.2021).

3. *Ксенофонтова Р.А.* Японское традиционное гончарство XIX — первой половины XX в. — Москва: Наука, 1980. — 192 с.

4. *Новапашин С.А., Первухин С.М.* Японский альбом Карафуто. — Екатеринбург, 2010. — 120 с.: ил.; рус., яп.

5. Справочная и информационная станица коллекционеров старинного китайского и японского фарфора (2500 бесплатных станиц). — URL: www:goteborg.com/marks/20thcenturyjapan.shtml (дата обращения: 25.02.2021).

6. *Фёдорова З. С., Мусина Р.Р.* История художественной керамики. — Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010.

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

ГЭ СЯОФАН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: arnold008@126.com

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of arts, professor of the department «Communication design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

GE SYAOFAN
Postgraduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: arnold008@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-185-194

К АНАЛИЗУ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ ЖИВОПИСИ И ФОТОГРАФИИ

TO THE ANALYSIS OF TECHNOLOGICAL PARALLELS BETWEEN PAINTING AND PHOTOGRAPHY

В статье прослеживается традиция сопоставления живописи и фотографии в контексте работы с цветом и изображением, сравниваются особенности использования цвета в масляной живописи и фотографии по многим параметрам, анализируются механизмы создания зрительных образов, проводится динамический анализ заимствований и взаимовлияния двух видов искусства.

The article traces the tradition of comparing painting and photography in the context of working with color and images, compares

the features of using color in oil painting and photography in many ways, analyzes the mechanisms of creating visual images, and conducts a dynamic analysis of borrowing and mutual influence of two types of art.

Ключевые слова: масляная живопись, фотоискусство, аддитивное и субтрактивное смешение цветов, пикториализм.
Keywords: oil painting, photography, additive and subtractive color mixing, pictorialism.

Традиция сравнивать живописное и фотографическое творчество имеет давнюю историю. С одной стороны, использование оптических возможностей линзы камеры-обскуры для построения реалистического изображения пространства и форм в пейзаже или в портретной живописи [1]. С другой стороны, сравнение визуальных характеристик живописных изображений с фотоизображениями, объективно точно передающими светотональные особенности изображенных предметов.

Основанием для сравнения в XIX веке служило именно само построение пространства. Оптическое построение пространства в фотографии имеет ряд общих черт с теорией линейной перспективы в изобразительном искусстве: визуальное правдоподобие передачи размерных соотношений предметов, находящихся в различных пространственных планах, светотональная и воздушная перспектива, принципы организации композиции. С самого первого момента обсуждения новой технологии получения изображений (можно вспомнить доклад французского физика Франсуа Араго об изобретении дагерротипии Жаком Манде Луи Дагерром в Парижской Академии наук в 1839 году) [2] и до начала XX века представителями модернизма - фотографию постоянно сравнивают с живописью.

Истории взаимоотношений фотографии и живописи посвящена книга С.А.Морозова «Творческая фотография», в которой он приводит рассуждения русского журналиста Владимира Строева о первых опытах дагерротипа:

«В художественном отношении выгоды дагеротипа неисчислимы. Путешественник, не умеющий рисовать, может снимать виды, здания, памятники в несколько минут… Теперь у всякого путешественника может быть живописец в чемодане, живописец верный, мастер своего

дела, не подверженный ни усталости, ни болезни; не ленивый, не нуждающийся в красках и других материалах. Ему нужны только лучи солнца. Художники с пользою употребят дагеротип для снятия моделей. Самая верная, твердая рука не срисует так отчетливо, как природа…

Для истории дагеротип — сокровище. Он передает медали, монеты, камни с абсолютной точностью, надежнее гравюры…» [3]

Один из дагерротипов Дагерра, показанных на памятном заседании Араго — натюрморт «Мастерская художника». По своему композиционному построению, фронтальной композиции, набору элементов и светотеневому рисунку это изображение можно было бы принять за натюрморт художника, выполненный в технике гризайля, если бы не материал — металлическая пластинка с серебристым налетом и точнейшая детализация.

Новый повод для сравнительного анализа дало изобретение цветной фотографии. Опыты С.М. Прокудина-Горского по цветоделению [4] до сих пор привлекают внимание историков, художников, искусствоведов. Портрет Л.Н. Толстого, выполненный С.М. Прокудиным-Горским в 1908 г., стал одной из точек отсчета на выставке «Первоцвет. Ранний цвет в российской фотографии. 1860–1970-е годы» в Московском мультимедиа-арт музее (сентябрь 2021 г.). Цветные изображения, полученные фактически полиграфическим способом фототипии с трех пластин, экспонированных с тремя разными фильтрами красным, зеленым и синим представляют уникальную фотографическую энциклопедию России конца 1900-х годов с запада на восток. Для показа диапозитивов использовалось сложение изображения из трех проекций с соответствующими фильтрами.

Следующим шагом стало изобретение многослойной цветной эмульсии.

Сравнение этих технологий с историей эволюции технологий масляной живописи [5] показывает интересные точки пересечения: принцип многослойности эмульсии и принцип лессировок в живописи (субрактивное смешение), принцип аддитивного смешения в живописи пуантилизма и импрессионизма и цифровая фотография. Эти аналогии позволяют художникам и дизайнерам по-новому взглянуть на пересечения живописи и фотографии.

И масляная живопись, и фотография относятся к тому виду искусства, которое мы воспринимаем визуально. И в том, и в другом виде

искусства, эффект, обнаруживаемый цветом, зависит от восприятия и понимания взаимосвязей между светом и цветом.

Визуальное искусство неотделимо от света. Свет используется как для формообразования, так и для цветопередачи.

Рудольф Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие» заявил: «Строго говоря, любой вид предмета, воспринимаемый зрительно, создается цветом и светом. Границы, которые создают очертания предмета, определяются способностью глаза отличать различные световые и цветовые пространства. Освещение и затемнение — важные факторы в создании объемной формы — черпаются из того же самого источника» [6].

Цвета масляной живописи и фотографические цвета являются вторичными цветами. Они не являются результатом прямого воздействия на человеческий глаз, а являются результатом смешения цветов. Существует несколько способов смешивания цветов: смешивание цветного света, смешивание цветных материалов (краски) и промежуточное смешивание. Смешивание цвета и света — это прямое смешение цветов спектра. Чем больше цветов спектра смешано, тем выше яркость, отсюда это называется аддитивным смешиванием. Смешивание цветных материалов (пигментов) противоположно: цветные материалы поглощают друг друга и излучают свет, который не поглощается друг другом. Чем больше цветных материалов смешано, тем меньше яркость цвета, и это называется субтрактивным смешиванием.

История масляной живописи насчитывает почти 600 лет со времен братьев Ван Эйк в Нидерландах до наших дней [7]. Теория создания цвета в масляной живописи становится все более богатой. Уже в XIV и XV веках существовало два метода цветной росписи. Родоначальником одного из них был Ченнино Ченнини [8], который использовал наиболее насыщенный цвет в самой глубокой тени, а затем постепенно осветлял его, чтобы он стал белым в яркой области; позже Леон Баттиста Альберти [9] утверждал, что в достаточно светлой или темной зоне, чистый цвет, смешиваясь с белым или черным, усиливает трехмерный эффект.

Независимо от методов живописи восприятие цвета основывается на физических характеристиках и принципах использования цвета масляной краски, где первопроходцами были братья Ван Эйк. В масляной живописи используются быстросохнущие пигменты на основе растительных масел, которые трудно растворимы в воде и которые не-

легко смешивать друг с другом. Краска обладает сильной кроющей способностью, поэтому цвет может отражать высокую насыщенность; поверхностное тонкое нанесение пигмента создает своеобразный эффект «натянутой пленки», который усиливает световое отражение, придает поверхности глянцевитость, способствует полной передачи оттенков каждого цвета; быстрое высыхание способствуют объемному восприятию картины в целом.

В масляной живописи можно выделить три способа цветопередачи: прозрачный, многослойного штрихования и прямой передачи. При использовании прозрачного метода, разбавленная краска накладывается в несколько слоев, поэтому цвет нижнего слоя может быть слабым, а цвет верхнего слоя может формировать тонкое изменение тона, который часто является цветом, который нельзя отрегулировать на палитре. Этот метод письма подходит для выражения текстуры и глубины изображения, в особенности же с его помощью можно наиболее ярко передать тонкие изменения цвета кожи персонажа. Недостатком этого способа является то, что метод лессировок представляет собой типичное смешивание цветов, то есть субтрактивное смешивание, которое легко делает цвет темнее, при этом доступная цветовая гамма узка; кроме того, каждый следующий слой должен быть окрашен лишь после того, как предыдущий высохнет. На завершение работы уходит много времени, и художнику непросто выразить свои эмоции, свою идею в сам момент создания работы.

Как метод многослойного нанесения красок, так и прямой метод, используют кроющий эффект пигмента цветного материала, так что картина, написанная таким образом, всегда является зафиксированной версией слоя краски, нанесенного самым последним и обращенным к зрителю. Этот «последний штрих», если он является результатом смешивания нескольких цветов на палитре с помощью кисти, все равно будет иметь смешанный цветовой эффект.

Наложение монохроматических цветных точек или небольших коротких можно рассматривать как механизм генерации цвета при «аддитивном смешивании», результатом которого становится то, что цвет с большой и малой дистанций смотрится по-разному. Эффект зависит от того, насколько далеко человек находится от картины и смотрит на нее.

Пикториализм в фотоискусстве конца XIX – начала XX можно рассматривать как первый буквальный опыт перенесения живописных и графических технологий в фотографию [10].

Усовершенствованные в 1860-1890-х годах объективы — апланат и анастигмат обладали гораздо более высоким качеством передачи деталей изображения, резкостью по всему полю пластинки, исправляли оптические искажения. Предельная четкость фотоизображения вступала в своего рода противоречие с желанием превратить фотографию в полноценное искусство, обладающее той же многозначностью, эмоциональностью, глубиной переживаний, что и классическая живопись.

Преодолением этого противоречия стали попытки использования монтажа нескольких изображений (Оскар Рейландер), а также своего рода театрализация, постановочность в создании групповых и одиночных портретов, использование живописных фонов, специальной мебели, всевозможных элементов стаффажа, как в диораме, в массовых фотоателье. Однако, эта чрезмерная наигранность осознавалась деятелями фотоискусства, и выход был найден в самой фотографической технологии.

С одной стороны, применение мягкорисующей оптики, оптики с минимальным количеством элементов (вплоть до монокля, однолинзового объектива) позволяло создавать изображения близкие по своим визуальным качествам к художественным полотнам, в которых эффектная размытость, воздушная и цветовая перспектива, как в работах импрессионистов, стала отличительной визуальной характеристикой изображений.

С другой стороны, большое распространение получили различные ручные и химические техники обработки снимков: ретушь, подкраска акварелью или масляными красками, тонирование как в процессе позитивного процесса, так и после него: пигментная печать, бромойль, вираж. Фотограф реально становился художником, вносящим, по своему усмотрению, коррективы в оптически точное фотографическое изображение, в его поверхность, цвет, тон, насыщенность. Фотография становилась уникальной. Здесь стоит отметить, что для многих художников XIX века работа ретушером в фотоателье становилась началом карьеры (примером может служить творчество нижегородского фотографа и живописца Андрея Карелина, входившего в группу «передвижников»).

В исторической перспективе (в сравнении с многовековой историей живописи), лишь к концу XIX века формируется достаточно зрелая технология фотографии с использованием фотопластин, передающих цветное изображение («автохром»), для того, чтобы использовать ее и в цветном кинематографе.

Уже упоминавшаяся нами фотовыставка в МАММ, посвященная истории цветной фотографии в России, имеет четко обозначенные границы: 1860–1970-е годы. Этот период фиксирует два своеобразных рубежа: начало опытов с введением цвета в фотоизображение и расцвет цветной фотографии, после которого все более распространенными носителями цветных изображений становятся сначала цветные диапозитивы (слайды), а после 1990-х годов аналоговую фотографию начинает вытеснять цифровая фотография.

Конец XIX в. можно считать периодом рождения цветной фотосъемки. Этот вид одноразовой светочувствительной цветной негативной пленки имеет три слоя светочувствительной фотоэмульсии, которые соответственно воспринимают красный, зеленый и синий цвет. После прохождения света, на каждом слое остается собственное монохроматическое изображение. Таким образом, при финальной работе с пленкой и масштабировании, это равноценно полному смешиванию и нанесению на холст трех цветов краски за один раз, или же, как и при прозрачном методе в масляной живописи, когда несколько слоев краски комбинируются друг с другом.

В эпоху цифрового изображения, съемка и отображение предметов в большей степени осуществляется с помощью электронных технологий. В фотоаппаратах и видеокамерах не используются традиционные пленки со светочувствительной эмульсией, а светочувствительные матрицы. Функции этих элементов такие же, как и у пленочного негативов, за исключением того, светочувствительные элементы располагаются не друг под другом, а рядом друг с другом в одной плоскости (ячейки прямоугольной или гексагональной формы). Более сложный вариант – размещение светочувствительных блоков друг под другом в трех светочувствительных слоях, которые соответственно воспринимают красный, зеленый и синий цвет.

На этапе отображения, независимо от того, проецируется ли изображение на монитор или распечатывается на бумаге, используется принцип сопоставления цветных частиц. Метод отображения заключается в том, чтобы равномерно и поочередно распределять светящиеся точки, отображающие красный, зеленый и синий свет (RGB) на поверхности. В соответствии с распределением красного, зеленого и синего цветов изображения каждая цветовая точка задействуется или не задействуется мгновенно, на определеном расстоянии для гла-

за точки сливаются в единый тон; это так называемое изображение с непрерывным тоном.

Причина, по которой мы, нашим человеческим глазом, видим то, что распечатано на бумаге, заключается не в прямом излучении цветного света, а в отражении цвета напечатанных точек, освещенных падающим светом. Для полиграфической технологии красные, зеленые и синие точки изображения преобразуются в желтые, пурпурные, голубые и черные (CMYK) для четырехкрасочной печати, причем краски при офсетном способе печати наносятся поочередно, слоями.

Таким образом, метод отображения цветного изображения на экране основан на принципе аддитивного смешивания, а при печати хотя и используется метод сопоставления цветных частиц растрового изображения (аддитивный принцип), но само отпечатанное изображение, вследствие многослойности нанесения цветов, оказывается также и носителем субрактитвного, «вычитательного» метода образования цвета.

Принцип аддитивного смешивания позволяет показывать более широкую цветовую гамму. Качество же второго же варианта, печатного изображения, — зависит от типа печатной краски и качества бумаги, в виду чего имеет более узкую цветовую гамму.

Этот метод сопоставления цветных частиц, будь то монитор или полиграфический оттиск, похож при сверхувеличении фрагмента на методы живописи маслом неоимпрессиониста Жоржа Сера. В то время так как более крупные по размеру цветные участки и мазки в картинах Ван Гога или Анри Матисса могут стать основой для формирования совершенно другой культуры цвета в фотоискусстве и фотодизайне, основанной на цветовых контрастах локальных цветов.

Таким образом, извечный спор фотографии и живописи продолжается...

Примечания:

1. Опыт применения камеры-обскуры и линз в живописи голландских мастеров, рассмотрен в работе Дмитриевой А.А. «Бытовой жанр делфтской школы живописи 1650–1690-х гг.» — См. Дмитриева Анна Алексеевна. Бытовой жанр делфтской школы живописи 1650–1690-х гг. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012.

2. *Питер Поллак.* Из истории фотографии. Перевод с английского В.Федорова. — Москва: «Планета», 1983. — С. 25.

3. *Строев В.* Луи Жак Дагер. Из записок русского путешественника. 1840. Цит по: Морозов С.А. Творческая фотография. 3-е изд. — Москва: Планета, 1989. — С. 11. Отдельная глава книги С.М.Морозова была посвящена использованию живописных традиций в ранней фотографии XIX века и так и называлась «В традициях живописи». «Одной из существенных задач был выбор фона. Антуану Клоде, французу, соучастнику первых успехов изобретения Дагера, переехавшему в Англию, приписывается введение рисованных фонов еще в дагеротипную пору истории светописи. […]. Потом появились драпировки, балюстрады, макеты античных колонн, виды моря, садов, анфилад…». — Указ соч. — С. 43. Прогностический характер носила книга венгра по происхождению, дизайнера, фотографа и педагога Ласло Мохой-Надя «Живопись, фотография, фильм». — Moholy-Nagy Laslo. Painting, Photograhhy, Film. Munchen: Albert Langen Verlag, 1926. Автор предвидел массовое использование фотоизображений в виде печатной продукции, новостных изданий, световых проекций. В русском варианте эта книга вышла под провоцирующим дискуссию названием «Живопись или фотография?».

4. О творчестве С.М. Прокудина-Горского см.: *Гаранина С.П.* Российская империя в цветных фотографиях С.М. Прокудина-Горского. — Москва: «Красивая Книга», 2006; С.М. Прокудин-Горский. Российская Империя в цветных фотографиях. — Москва: Красивая Книга, 2020.

5. См. например: *Манин Ю.А.* Техника монументальной живописи и технология живописных материалов. Декоративная живопись XVIII – первой половины XX века. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020.

6. *Рудольф Арнхейм.* Искусство и визуальное восприятие. — Москва: «Прогресс», 1974. — С. 313.

7. *Никулин Н.Н.* Ян ван Эйк [Альбом]. — Ленинград, 1967; Никулин. Золотой век нидерландской живописи. XV век. — Москва: Изобразительное искусство. 1981–1982.

8. *Ченнино Ченнини.* Трактат о живописи. XIV–XV вв. — Москва: Огиз-Изогиз, 1933. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_009376692/ (дата обращения 18.05.2021).

9. Леон Баттиста Альберти: Сб. статей / Отв. ред. В.Н. Лазарев; Научный совет по истории мировой культуры, Академия наук СССР. — Москва: Наука, 1977.

10. Анализу пикториализма в контексте взаимоотношений эстетики живописи и фотографии посвящена статья Гэ Сяофан «Влияние живописи на эстетику фотоискусства XIX века». — Проба пера 2020. Тезисы конкурсных научных работ студентов, аспирантов и молодых преподавателей. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2021. — С. 50-53.

Список литературы

1. *Морозов С.А.* Фотография среди искусств. — Москва: Планета, 1971.

2. *Морозов С.А.* Творческая фотография. Издание второе, дополненное. — Москва: Планета, 1986.

3. *Питер Поллак.* Из истории фотографии. Перевод с английского В.Федорова. — Москва: «Планета», 1983.

4. The Art of Photography. 1839-1989. Catalogue edited by Mike Weawer. Yale University Press, New Heaven and London, 1989.

М.С. БАНКОВ

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова. Кафедра истории искусств и гуманитарных наук
e-mail: bankoff3@yandex.ru

M.S. BANKOV

Post-graduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Department of art history and humanities
e-mail: bankoff3@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-195-213

КОНЦЕПЦИЯ БОГОВОПЛОЩЕНИЯ В ПЕРВОМ ИЛЛЮМИНИРОВАННОМ РАЗВОРОТЕ КОДЕКСА АББАТИСЫ УТЫ (1020–1040 ГГ.). ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОБРАЗОВ И КОМПОЗИЦИОННО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МИНИАТЮР В КНИЖНОМ РАЗВОРОТЕ

CONCEPTION OF INCARNATION IN FIRST TWO ILLUMINATED PAGES OF THE UTA CODEX (1020–1040). INTERACTION OF IMAGES AND SPATIAL ORGANIZATION OF MINIATURES IN A BOOK OPENING

В статье анализируется символическое значение образов и текстов двух миниатюр Кодекса Уты (1020–1040). Автор уделяет внимание не только анализу отдельных композиций, но и взаимодействию образов двух миниатюр, образующих книжный разворот. При этом особое внимание уделяется особенностям композиционно-пространственной организации миниатюр и ее связи с символическим смыслом композиций в контексте единого разворота.

The article focuses on symbolical meaning of texts and images of the two miniatures of the Uta Codex (1020–1040). The author pays attention not only for analysis of two illuminated pages separately, but focuses on interaction of their images as parts of a book opening. At the same time the paper concentrates on peculiarities of composi-

tion and spatial organization of miniatures and its connection with symbolical meaning of the entire opening.

Ключевые слова: Кодекс Уты, средневековая миниатюра, книжный разворот, пространственные построения, Регенсбург.
Keywords: Uta Codex, medieval book painting, book opening, spatial organization, Regensburg.

Евангелиарий аббатисы Уты [1] — иллюминированная рукопись, созданная в мастерских Регенсбурга между 1020 и 1040 годами [2, с. 320; 3, с. 18]. В настоящее время кодекс находится в Баварской Национальной библиотеке (инвентарный номер Clm. 13601). Этот великолепно украшенный манускрипт является подлинным шедевром не только школы миниатюры Регенсбурга рубежа X и XI столетия, но и оттоновского искусства в целом. Открывают рукопись четыре миниатюры (листы 1v и 2r, 3v и 4r), отличающиеся весьма сложной богословской тематикой и иконографической программой. Две первые миниатюры рукописи, образующие вместе разворот, традиционно рассматривались как отдельные произведения книжного искусства. Первую композицию исследователи связывали с темой Божественного Творения, а вторая рассматривалась как донационное изображение [4; 5]. В то же время, работы последних десятилетий показали, что полный смысл миниатюр может быть понят лишь в том случае, если рассматривать их вместе, как неразрывные части единого разворота [3; 6]. Особенности взаимодействия образов миниатюр в первом иллюминированном развороте регенсбургской рукописи и будут в фокусе внимания настоящей статьи.



Рис. 1. Миниатюра с Божественной Дланью. Кодекс аббатисы Уты. Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v

Композиционная организация двух иллюминированных страниц практически полностью совпадает. В центре располагается круглый медальон, сверху и снизу к нему примыкают полукруглые поля. По периметру идет орнаментальная рамка с квадратными изображениями по четырем углам. Середины сторон рамки вы-

деляются медальонами или декоративными вставками, образующими, композиционный крест, в центре которого располагается важнейшие образы миниатюр: на левой — Божественная Длань, на правой — Богоматерь с Младенцем Христом.

В текстах и композиции с Божественной Рукой (лист 1v), расположенной в левой части разворота, раскрывается концепция Божественного Творения (рис. 1). Божественная Длань, исполненная золотой краской, поднимается из небольшого полукруглого голубого поля в нижней части медальона. Из глубины медальона сияют золотые надписи на пурпурном треугольнике, расположенном за Дланью:

qui summe bonus est / qui summe sapiens est / qui summe est
(кто совершенно благ / кто совершенно мудр / кто есть совершенство) — здесь и далее перевод мой — М.Б.

Вокруг медальона идет надпись, исполненная прописными золотыми буквами:

Perpetuo totu[m] nutu cingens D[eu]s aevum,
Sanxit ab aeterno:quae condidit omnia verbo +
(Бог, заключая все время Своей вечной Волей,
От века освятил все вещи, которые Он создал своим Словом)

Важным богословским аспектом этого текста является устанавливаемое в нем отношение между Творцом и творением, существующим во времени. Текст подчеркивает, что Бог, «заключающий время» Своей Волей, трансцендентен по отношению к творению и существует в вечности [7]. Надпись характеризует Бога как «cingens totum aevum», «заключающего все время». Как отмечал А. Коуэн в своей работе «The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany», использование слова aevum, производного от греческого αιών, можно понять и как «вечность», и как «историческое время», акцентируя внимание на вечности Бога, объемлющего, заключающего в себе все моменты времени [3, с. 32; 8, с. 166]. Одновременно в тексте надписи говорится, что Бог создал «все вещи» «своим Словом», то есть посредством логоса (греч. λόγος), Христа, второй ипостаси Святой Троицы. Идея творения всего сущего посредством Божественного Слова, логоса, восходит к прологу Евангелия от Иоанна: «И чрез Него все начало быть, что начало быть» [9]. Таким образом, надпись вокруг центрального медальона предлагает нам следующую картину: Бог, существующий вне времени, творит временный мир посредством Христа-Логоса. Каким же образом этот текст может

быть связан с образом Божественной Длани? Десница нередко появляется в каролингских изображениях в качестве знака Божественного присутствия, благословения и защиты [10]. Ярким примером является образ Длани, расположенный на оборотной стороне оклада Псалтири Дагульфа [11] (ок. 795 г.). Подобное же значение имеет образ Руки, благословляющей Карла Лысого, в миниатюре Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам [12]. Образ Длани встречается в миниатюрах Утрехтской Псалтыри [13], Библии Вивиана. В каролингской монументальной живописи образ Длани Божией встречается в апсидной мозаике церкви в Жерминьи-де-Прэ [14]. Непосредственным образцом для мастеров Регенсбурга стал, по всей видимости, образ Длани из Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам в композиции, предваряющей Евангелие от Иоанна [15], также непосредственно связанный с темой покровительства правителя. В миниатюре с Божественной Рукой Сакраментария Генриха II [16], созданной в начале XI века, образ трактуется также как знак небесного благословения. В то же время, как отмечал У. Диболд, благодать ниспосылается уже не на конкретного человека, а на всех верующих в целом [10, с. 61]. В Кодексе Уты образ Божией Длани приобретает еще более отвлеченный богословский смысл. Текст вокруг медальона позволяет связать Десницу с актом творения [10, с. 61]. Оно осуществляется посредством Слова, Второй Ипостаси Троицы. Текст указывает на понимание Слова как проводника Божественной воли. В этом смысле образ руки Божией, знака направленной воли Творца, вполне созвучен концепции Логоса. Указывает на эту связь и пурпурный треугольник фона, по мнению исследователей, он может трактоваться как знак св. Троицы [3, с. 30].

Другим косвенным указанием на связь образа Длани с концепцией Логоса являются фланкирующие медальон аллегорические фигуры, увенчанные золотыми венцами. Будучи изображенными в золотых медальонах, они перекликаются с центральным образом, воспроизводя иконографию Вознесения, где Ангелы несут Христа, изображенного в центре круга [17]. Две другие аллегорические фигуры в золотых венках и алых одеждах изображены в полумедальонах сверху и снизу от Божественной Длани. Руки аллегорических фигур воздеты кверху, а лица обращены к центральному образу. Подобные аллегорические фигуры располагаются и в угловых квадратных рамках. Впрочем, эти образы не остаются безымянными: надписи рядом с ними указывают, что здесь представлены персонификации четырех важнейших христианских До-

бродетелей: Рассудительности (Prudentia) и Справедливости (Iustitia) в верхних рамках, Стойкости (Fortitudo) и Умеренности (Temperantia) в нижних углах композиции. Атрибуты, которые аллегорические персонажи держат в руках, вполне традиционны: Рассудительность (Prudentia) изображена с золотым кодексом, символизирующим мудрость [18, с. 34], Справедливость (Iustitia) — с весами, атрибут справедливости, восходящий к римской традиции [18, с. 28]. Стойкость (Fortitudo) держит копье и золотой щит, «чтобы сражаться против зла [19]» (fortitude est pugnare contra vitia). Изображение Умеренности (Temperantia) с двумя золотыми сосудами также было весьма распространено и указывало на необходимость разбавления вина водой [20].

Традиция изображения аллегорий Добродетелей была широко распространена в каролингский период. Как правило, образы кардинальных Добродетелей были связаны с конкретной личностью. Ярким примером могут служить изображения Карла Лысого в великолепных позднекаролингских кодексах, Библии Сан-Паоло [21] и Библии Вивиана [22]. В оттоновском искусстве изображения Добродетелей нередко встречаются в христологических циклах. В памятниках конца X века мастера Регенсбурга развивают каролингскую традицию, проводя параллели между образами Добродетелей и конкретными личностями, в данном случае, с аббатом Рамвольдом [23] и аббатисой Утой [24].

В то же время, создатели регенсбургской рукописи придают традиционным образам несколько иное звучание:

1. Divina justicia e[st] qu[a]e p[er] petua lege a bon[a]e voluntatis su[a] e continuazione non flectitur.

(Божественная Справедливость есть та, которая, согласно вечному закону, не отклоняется от непрерывности своих благих устремлений).

2. Divina fortitudo est qu[a]e semp[er] idem est nec aliquando mutatur.

(Божественная Стойкость есть та, что всегда та же и никогда не меняется).

3. Divina te[m]perantia e[st] qu[a]e in se p[er]petua intencione conversa est.

(Божественная Умеренность есть та, которая непрерывным усилием обращена в себя).

Три приведенные надписи, посвященные Справедливости, Стойкости и Умеренности, с незначительными изменениями заимство-

ваны авторами из текста «Комментария к “Сну Сципиона”» («Commentarii in Somnium Scipionis») Макробия, позднеантичного автора, жившего на рубеже IV и V веков. Тексты взяты из 8 главы «Комментария», посвященной классификации Добродетелей, которые, по Макробию, располагаются на четырех различных иерархических уровнях [25]. Тексты Кодекса Уты используют характеристики Добродетелей, находящихся на высшем, четвертом уровне, на котором Справедливость, Стойкость и Умеренность присутствуют в Уме Бога. Размышляя же о Рассудительности, последней из четырех важнейших добродетелей, Макробий пишет, что на высшем уровне — «это сам Божественный Ум» (mens ipsa diuina). Возможно, именно поэтому отрывок, комментирующий образ этой Добродетели в миниатюре, взят из текста [26], в котором говорится о Божественном Уме:

> *«Divina prudentia e[st] qu[a]e n[on] transit de cogitacione in cog[itationem] s[ed] i[n] cui[us] i[n]corporeo c[on]tuitu simul ads[un]t cuncta q[uae] novi[t]».*
>
> *(Божественная Рассудительность есть та, которая не переходит от мысли к мысли, но в чьем бестелесном взгляде одновременно присутствуют все вещи, которые она знает).*

Итак, можно заключить, что аллегорические фигуры Добродетелей оказываются не знаками неких качеств, присущих определенному персонажу, как это было в каролингскую эпоху. Образы Добродетелей в кодексе Уты непосредственно связаны с Богом [8, с. 164], «содержатся в самом Божественном Уме» [27]. Тесную связь с Творцом подчеркивает необычное использование прилагательного divina (божественная) применительно к каждой из Добродетелей. Более того, Добродетели тесно связаны с основной темой миниатюры, творением. Эта сложная взаимосвязь раскрывается в тексте, идущем по периметру орнаментальной рамки:

> *«+His operum formas deus exemplarib[us] hornat +».*
>
> *(Этими образцами для подражания Бог снабжает формы Своего творения).*

Значение слова exemplaribus может быть понято двояко. С одной стороны, слово «exemplar» могло быть использовано в своем основном значении «образец, пример». Действительно, образы миниатюры могли быть обращены к монахиням Нидермюнстера, ведь добродетели являются именно теми качествами, которые особенно важны для духовного преуспевания. С другой стороны, Ульрих Кудер видит в ис-

пользовании слова exemplar в миниатюре связь с философией Иоанна Скотта Эриугены [8, с. 164–165], знаменитого ирландского богослова XI века. В первой книге трактата «О разделении природы» Эриугена рассуждает о первообразах, principales exemplars, и первопричинах, primordiales causae [28, с. 30]. Размышление ирландского богослова ведется в русле платонической традиции: первообразы всего сущего находятся в уме Бога. Кудер предполагает, что Добродетели понимались создателями миниатюры как трансцендентные сущности, своего рода эйдосы, идеи, эманация которых и составляет акт творения в неоплатонической философии [8, с. 165]. Любопытно в этой связи отметить, что угловые квадраты соединяются друг с другом сплошной золотой лентой, которая не перекрывает саму себя, огибая угловые образы, как это происходит в других миниатюрах рукописи. Таким образом, формируется единая устойчивая структура, соединяющая образы Добродетелей с центральным медальоном, что еще раз подчеркивает тесную связь аллегорических образов с Богом [29, с. 49].



Рис. 2. Миниатюра с Божьей Матерью и аббатисой Утой. Кодекс аббатисы Уты. Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 2r

Итак, левая часть разворота предлагает богословскую интерпретацию Творения Вселенной посредством Божественного Слова. Если в миниатюре с Дланью Вторая Ипостась Троицы упоминается в тексте, то в правой части мы находим образ воплотившегося Слова (рис. 2). Младенец Христос, представленный в голубом с золотом одеянии, с крестчатым нимбом и Евангелием в руках, изображен на руках Девы Марии, восседающей на троне в центральном медальоне. По существу, в середине миниатюры представлена донационная сцена: слева внизу расположена фигура заказчицы рукописи, аббатисы Уты, преподносящей драгоценную рукопись в дар Деве Марии, покровительнице обители Нидермюнстер [30, с. 1013]:

«Virgo dei genitrix divinopignorefelix
Suscipe vota tu[a] promtiserviminisUot[a]e».
(О Дева Богородительница, счастливая Божественным Сыном,
Прими жертву ревностной слуги твоей Уты.)

Посвятительный характер изображения нашел отражение и в выборе иконографии Марии. Приветственный жест Девы, обращенный к аббатисе, как полагают исследователи, указывает на возможный иконографический источник регенсбургской миниатюры, а именно композиции «Поклонение волхвов» оттоновского времени. Действительно, подобный жест в изображениях Марии можно встретить лишь в композициях этого типа [3, с. 44]. Наибольшей стилистической близостью к образу регенсбургской рукописи отмечена фигура Богоматери из сцены Поклонения волхвов англо-саксонского Бенедикционала Этельвольда [31] (24v). Необходимо заметить, что включение образа Марии в донационное изображение Кодекса Уты является отнюдь не исключительным случаем. Так, в посвятительной миниатюре книги «Поучения на Книгу Иова» св. Григория Великого [32] из монастыря Айнзидельн образ Марии явно заимствован из сцены Поклонения волхвов Евангелия Оттона III, созданного в мастерских Рейхенау около 1000 г. [33].

В то же время, миниатюристы не ограничиваются только лишь донационным изображением. Тексты миниатюры акцентируют внимание на образе Марии как Богоматери. Так, посвятительная надпись в нижнем полумедальоне именует Марию «Богородительницей» (Deigenetrix). Это же имя Марии, написанное по-гречески, ΘΗΕΟΘΟΚΟС (греч. Богородица), присутствует в верхнем полумедальоне среди семи других Её имен [34]. Изображение Девы Марии с Младенцем на руках оказывается, таким образом, напрямую связано с темой Боговоплощения. На это указывает и первая часть надписи, идущей вдоль центрального медальона:

«Hinc ego virgo D[eu]m genui per pneuma sup[er]nu[m]
Quod sequit[ur] partu[m] de me scitoteremotu[m] [est]».
(Отсюда я, Дева, родила Бога Духом Небесным
То, что следует за рождением, знайте, удалено от меня).

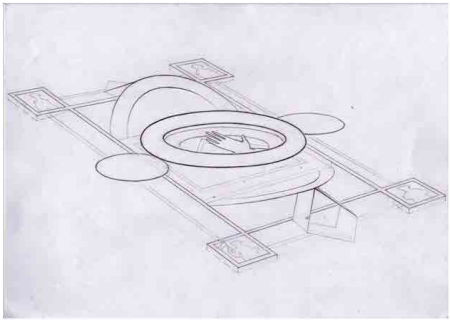
В то же время, тема воплощения Спасителя получает в миниатюре необычную трактовку благодаря надписи, идущей по периметру миниатюры:

«Stem[m]ata virtutu[m] comitantia / lumine xp[istu]m /
Compta corollariis dantur p[ro] / munere iustis».
(Венки добродетелей, сопровождая Христа в свете (сопровождая светом Христа),
Собраны в венки, даются по справедливости достойным за службу)

Текст, по всей видимости, относится к аллегорическим образам в медальонах, расположенных также в углах в середине сторон орнаментальной рамки. Как предполагает Коуэн, эти изображения так же, как и образы на миниатюре левого разворота представляют собой персонификации Добродетелей [46]. Аллегорические фигуры облачены в алые и голубые одежды с золотыми оплечьями. По всей видимости, образы визуализируют метафору «венки добродетелей», поскольку они увенчанными золотыми венцами и сами образуют венок вокруг центрального медальона. Добродетели, таким образом, «сопровождают светом» воплотившегося Сына Божьего, рожденного от Девы Марии. Исследователи связывают фразу «сопровождают светом» с влиянием христианского неоплатонизма Псевдо-Дионисия Ареопагита, неизвестного автора VI века, находившегося под сильным влиянием поздней неоплатонической философии и Иоанна Скотта Эриугены, переведшего на латынь трактат Псевдо-Дионисия «О Небесных Иерархиях» [3; 8]. Адам Коуэн предполагает, что основой для создателей иконографической программы миниатюры могла послужить цитата из Послания Иакова: «Всякое даяние доброе и всякий дар совершенный нисходит свыше, от Отца светов, у Которого нет изменения и тени перемены» (Иак., 1:17), которой открывается трактат «О Небесной иерархии» [3, с. 50]. Достоверно известно, что этот текст был известен в XI веке в старейшей обители Регенсбурга Санкт-Эммерам [35]. В то же время, Ульрих Кудер видит в тексте надписи связь с философией Эриугены, который рассматривал Добродетели как дар Бога и характеризовал их как «света» [8, с. 170]. Так или иначе, метафора «венков Добродетелей» имеет явные неоплатонические коннотации.

Важно отметить, что эта метафора может относиться не только к аллегорическим образам миниатюры листа 2r, но и к образам Добродетелей в развороте в целом. На необходимость рассматривать разворот как единое целое, по мнению А. Коуэна, указывает также и слово hinc (отсюда) в надписи вокруг медальона с Богоматерью. Исследователь полагает, что оно может указывать на медальон с Божественной Дланью, к которому обращены взгляды Марии и Младенца Христа [3, с. 47]. Таким образом, устанавливается взаимосвязь между двумя медальонами [36]. Если рассматривать разворот с такой точки зрения, то образ Длани может быть понят как знак действия Св. Духа, благодаря которому осуществилось Боговоплощение. Предположение о связи двух центральных

медальонов становится еще более убедительным в связи с исследованием В. Шнайдера [6], который предполагает, что оттоновские художники нередко продумывали своеобразную «встречу» двух частей разворота и их символическую связь при наложении одной на другую при закрытии рукописи. Действительно, две части разворота Кодекса Уты организованы совершенно симметрично. Следовательно, при закрытии кодекса медальон с Марией точно совпадет с Божественной Дланью [37]. Следует обратить внимание еще на одну деталь: фигура Девы Марии, в отличие от образа Божественной Десницы, не остается в пределах медальона. Она перекрывает пурпурную полосу с текстом, как бы «выходит» за пределы медальона. Таким образом, Мария с Младенцем словно «выступают» из медальона навстречу Божественной Длани.



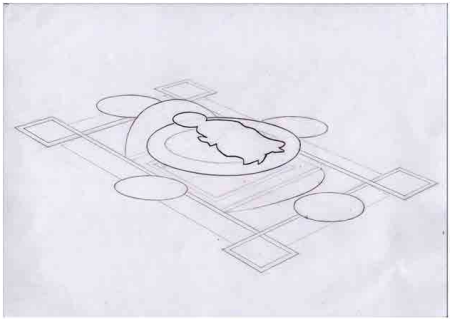


Рис. 3. Схема пространственной организации миниатюры с Божественной Дланью Кодекса Уты. Clm 13601, fol 1v

Рис. 4. Схема пространственной организации миниатюры с Девой Марией Кодекса Уты. Clm 13601, fol 2r

В то же время, можно заметить, что не только фигура Девы Марии оказывается, как будто вырезанной и наложенной поверх центрального круга. Геометрические элементы, из которых состоят обе миниатюры разворота, перекрывают друг друга, располагаясь, таким образом, на разных уровнях. Возникает своеобразная «вертикальная» иерархия образов, своего рода «пирамида» слоев [38] (рис. 3, 4). Ниже всех в этой системе находятся ленты внешней орнаментальной рамки и пурпурные полосы с пояснительными текстами. Их перекрывают угловые образы Добродетелей, соединенные золотой лентой. «Выше» располагаются боковые круглые медальоны, которые, в свою очередь, перекрывает центральный круг. Таким образом, важнейший образ оказывается на вер-

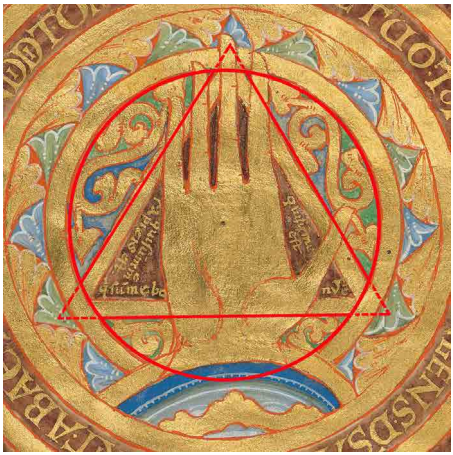


Рис. 5. Миниатюра с Божественной Дланью, фрагмент. Кодекс аббатисы Уты. Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v. На схеме видно, как центральный треугольник «уходит» под окружность

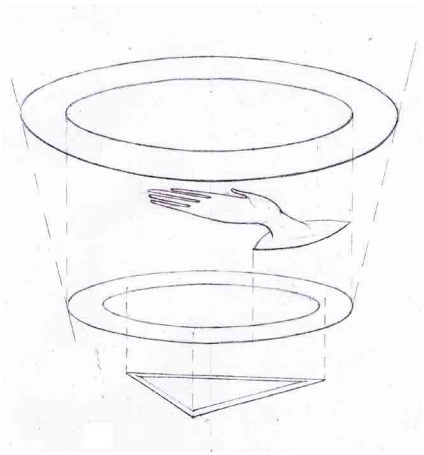


Рис. 6. Схема пространственной организации центрального медальона миниатюры с Божественной Дланью Кодекса Уты. Clm 13601, fol 1v

шине «пространственной пирамиды» слоев. Можно предположить, что описанная система связана с концепцией иерархического устройства Вселенной, которая разрабатывалась в трудах Псевдо-Дионисия Ареопагита. «Послойная» система организации миниатюры наглядно отражает идею Иерархии, в которой каждому «чину» соответствует определенный уровень метафизической реальности [39, с. 99 и далее]. Одновременно, золотые ленты, окружающие геометрические поля, могут быть поняты как метафора сияния Божественного Света, которое, в соответствии с трактатом Псевдо-Дионисия, отражается, как в зеркалах, в каждом уровне Небесной Иерархии [39, с.71]. Как полагают исследователи, рукопись трактата «О Небесных иерархиях» Ареопагита была принесена в регенсбургскую обитель Санкт-Эммерам монахом Хартвиком, который, по мнению Б. Бишопа, является автором иконографической программы Кодекса Уты [40, с. 79]. Влияние богословия Ареопагита прослеживается не только в первом развороте рукописи; особенно сильно оно ощущается в характере образов и текстов миниатюры «Месса св. Эрхарда», в которой отражается, по мнению А. Бёклера, структура Церковной иерархии [41].

Возвращаясь к первому развороту рукописи, необходимо отметить, что в медальоне с Божественной Дланью можно выделить несколько иерархических уровней. За Десницей располагается пурпурный треугольник, вписанный в круг (рис. 5). Окружность опоясывает орнаментальная лента, под которой скрываются углы треугольника. В свою очередь, поверх орнаментальной ленты «накладывается» полукруглое поле, из которого выходит Десница. Таким образом, пурпурный треугольник зрительно воспринимается уходящим вглубь медальона. Способствует этому впечатлению и волнообразное движение лепестков, закручивающихся вокруг наподобие «воронки», поддержанное S-образными изгибами золотых завитков. Эта центробежная динамика точно возносит Божественную Длань на самый верх иерархически выстроенной пирамиды [42] (рис. 6). Таким образом, внутри медальона можно выделить три иерархических уровня: во-первых, это пурпурный треугольник, во-вторых, это описанный вокруг него золотой круг с S-образными завитками и изгибающимися лепестками. Наконец, в-третьих, это полукруглый медальон, из которого выходит Длань Господа. Все эти три уровня перекрываются пурпурной лентой с текстом, как бы отделяя сакральное пространство внутри медальона от остального пространства миниатюры, хотя и освященного Божественным присутствием. Можно предположить, что, встраивая в «пирамиду» иерархических уровней еще одну, инвертированную «пирамиду», создатели миниатюры стремились противопоставить нетварность Божества, внутрибожественных отношений внутри св. Троицы, тварности созданной Богом Вселенной, как метафизической, так и физической [43].

Таким образом, развивая тезис Шнайдера о «встрече» двух частей разворота кодекса, можно утверждать, что движение навстречу друг другу выходящих из глубины медальонов Божественной Длани и Девы Марии усиливает пространственное построение миниатюр, образуя своеобразные послойно организованные пирамиды, на вершинах которых находятся наиболее значимые божественные образы. Результатом этой встречи и является акт воплощения Слова Божьего. Примечательно в этой связи, что при закрытии разворота фигура Спасителя оказывается «между» образами Девы Марии и Длани Господней, как бы отражая двойственную природу Христа, сочетавшего в себе земное и Небесное. В то же время, предположение о динамике образов из глубины изображения вовне согласуется не только с взаимодействием образов в развороте при сло-

жении его частей. При непосредственном, фронтальном рассмотрении миниатюр динамика образов центральных медальонов, как и всей системы иерархических уровней, оказывается направлена навстречу зрителю. Особое значение в этом контексте приобретает «выход» фигуры Марии за границы медальона. Эта деталь еще раз акцентирует внимание на воплощении Христа, Его схождении из вечности в земной мир. Можно предположить, что таким образом визуализируется одна из важнейших идей христианского богословия: Христос воплотился для спасения каждого человека, каждого верующего. Эта деталь позволяет говорить об очень важном качестве миниатюр Кодекса Уты: несмотря на поистине космический масштаб раскрываемых в них богословских тем, здесь неизменно присутствует и непосредственное обращение к зрителю, последовательно прослеживается связь событий Священной Истории, их значение для жизни и духовного наставления насельниц обители Нидермюнстер.

Примечания:

1. München. Bauerische Nationalbibliothek. Clm. 13601.

2. *Hoffmann H.* Buchkunst und Konigtum im ottonischen und frühsalischen Reich 2 B-de. — Stuttgart, 1986.

3. *Cohen A.S.* The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2000

4. *Swarzenski G.* Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. — Heidelberg, 1900.

5. *Klemm E.* Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Teil 1. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg. Textband. Tafelband. — Wiesbaden: Reichert, 1980.

6. *Schneider W.C.* Geschlossene Bücher — offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schließender Codices // Historische Zeitschrift. — 2000. — Bd. 271.

7. Основополагающее противопоставление временного мира и вечности, свойственной одному только Богу, восходит к Афанасию Великому (III–IV вв.). Этот подход разделяли в основном все прочие Отцы Церкви. Как писал святитель Григорий Богослов (329–389 гг.), Бог «сосредоточивает в Себе всецелое бытие, которое не начиналось и не прекратится», Он «всегда был, есть и будет, или, лучше сказать, есть; ибо слова «был» и «будет» означают деления нашего времени и свойственны естеству преходящему, а Сущий — всегда». То же понимание Божества как существующего в «вечном настоящем» усвоили и Августин, и Боэций,

через чьи тексты эта идея была усвоена латинским Западом (Вечность // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000 г., Том 8. — С. 94–98).

8. *Kuder U.* Der speculative Gehalt der vier ersten Bildseiten des Utacodex. In; St. Emmeram in Regensburg. Geschichte, Kunst, Denkmalpflege (Thurn- und Taxis-Studien 18). — Kallmünz, 1992.

9. Ин. 1:3. На западе эта идея подробно разрабатывается в трудах Иустина Философа, впоследствии у Тертуллиана, Амвросия Медиоланского. О развитии концепции творения всего сущего посредством Христа-Логоса в западном христианском богословии (см.: Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Москва: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2000 г., Том. 41. — С. 339–389). Окончательное оформление эта концепция приобретает у бл. Августина, через труды которого она получила широкое распространение в Средние века. Ср., например, «О Граде Божием», кн. 11, гл. 22: «…уведомить нас, что Бог создал Свет, но также, что Он сделал это Своим Словом». (см.: Августин Аврелий (еп. Иппонийский; 354–430). Творения [Текст] / Блаженный Августин; сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. — Санкт-Петербург: Алетейя ; Киев: УЦИММ-пресс, 1998. Том 3. — С. 213.

10. *Diebold W.J.* The Anxiety of Influence in Early Medieval Art? The Codex Aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg, in: Under the Influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts. Edited by John Lowden and Alixe Bovey. — Brepols Publishers n.v., Tournhout, Belgium, 2007. — P. 60.

11. Paris, Louvre. См.: Nees L., & Holter K. (1985). Der goldene Psalter «Dagulf-Psalter». Vollstandige Faksimile-Ausgabeim Originalformat von Codex 1861 der Osterreichischen Nationalbibliothek. — The Art Bulletin, 67 (4), 681.

12. Codex Aureus von St. Emmeram, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 5v.

13. Universitatsbibliothek Utrecht, Ms. 32, fol. 11.

14. Необходимо отметить, что образ десницы встречается и в англо-саксонском искусстве X века, например, в Миссале Леофрика, созданном предположительно в Гластонбэри около 979 г. Здесь, впрочем, образ связан с таблицей, позволяющей вычислять дату Пасхи.

15. Codex Aureus von St. Emmeram, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 97v.

16. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002–1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 21r.

17. Традиция, идущая от миниатюры Евангелия Раббулы, VI в.

18. Katzenellenbogen A. Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian times to the thirteenth Century. — The Warburg Institute, London, 1939. — P. 34.

19. Такое определение дается в известном в раннем Средневековье прологе Псевдо-Иеронима: SANCTI EUSEBII HIERONYMI STRIDONENSIS PRESBYTERI OPERUM: POST..., Vol. 11, col. 752.

20. *O'Reilly J.* Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy. October, 1972. — Garland Publishing, 1972. — P. 44. В некоторых случаях Умеренность изображалась с факелом и кувшином — иллюстрация того, что умеренность «гасит пожар похоти» (там же).

21. Biblia San Paolo fuori le Mura, Roma, Abbazia di San Paolo fuori le mura, fol. 1r.

22. La Première Bible de Charles le Chauve, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 1, fol. 215v.

23. Codex Aureus von St. Emmeram, München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 1r, Регенсбург, между 975 и 1000 г.

24. Книга Правил монастыря Нидермюнстер, Регенсбург, 987–995 гг. StaatsbibliothekBamberg, Msc. Lit. 142, fol.58v.

25. «Первые из них называются гражданскими, вторые — очищающими, третьи — [это добродетели] уже очищенного духа, четвертые — добродетели-образцы» (I книга, гл. 8, 5). Macrobius, Commentary on the Dream of Scipio. Translated with an Introduction and Notes by W.H. Stahl (Columbia University Press, New York, 1990, p. 120 и далее).

26. Как полагают исследователи, отрывок заимствует идеи, выраженные в 21 главе 11-й книги «О граде Божьем» блаженного Августина: «Ибо Бог прозирает будущее, взирает на настоящее и озирает прошедшее не по-нашему, но некоторым иным образом, далеко превосходящим образ нашего мышления. Не переходя мыслью от одного к другому, Он видит совершенно неизменяемым образом. Из того, что совершается во времени, будущее, например, еще не существует, настоящее как бы существует, прошедшее уже не существует; но Он все это обнимает в постоянном и вечном настоящем. И не иначе созерцает Он глазами, и иначе — умом: потому что Он не состоит из души и тела; не иначе теперь, не иначе — прежде и не иначе — после: потому что Его знание не изменяется, как наше, по различию времени: настоящего, прошедшего и будущего, ибо у Него «нет изменения и ни тени перемены» (Иак. I, 17). (Книга 11, гл. 21). A.S. Cohen, The Uta

Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany (University Park: Pennsylvania State University Press, 2000), p. 35–36.

27. Макробий Феодосий. Комментарий на Сон Сципиона. Отрывки (I 8–14, 17; II 12–13, 17) / перевод М.С. Петровой // Философия природы в античности и в средние века. — Москва, 2000. — С. 373.

28. Eriugena John Scott. Periphyseon (The Division of Nature) Translation by I.P. Sheldon-Williams Revised by John J. O'Meara. — Bellarmin Montréal, Dumbarton Oaks Washington, 1987, 446A-446B.

29. Jutta Rütz. Text im Bild: Funktion und Bedeutung der Beischriften in den Miniaturen des Uta-Evangelistars. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte; Bd. 119. — Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1991.

30. Cohen A.S. The Art of Reform in a Bavarian Nunnery Around 1000, in: Speculum, Vol. 74, No. 4 (Oct., 1999). Коуэн отмечает, что соборная церковь Нидермюнстера была освящена в честь Девы Марии.

31. London, British Library, MS 49590, fol 24v.

32. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, MS 151 (Gregorio Magno, Moralia in Job), fol. 1v, Dedicazione.

33. Bauerische Nationalbibliothek, Clm 4453, fol. 29r. Рейхенау, ок. 1000 г.

34. Надписи можно разделить на две группы. Вокруг монограммы с именем Богоматери идет слово SANCTA, образуя, таким образом, одно из наиболее употребительных средневековых имен Девы — SANCTA MARIA. По сторонам от монограммы написано в две строчки ΘΗΕΟΘΟΚΟС (греч. Богородица) и ниже — STELLA MARIS (лат. звезда морей). Вторая группа надписей исполнена минускулом. Сверху, над монограммой Марии, идет надпись Domina mundi (Госпожа мира). Ниже, по сторонам от монограммы, идут надписи electa ut sol (светлая (избранная) как Солнце) и pulchra ut luna (прекрасная как луна). Сверху от них находятся иллюстрирующие их небольшие изображения солнца и полумесяца. Наконец, у нижнего края полумедальона, под надписью STELLAMARIS, расположено словосочетание virgo virginum (Дева дев). Как замечает А. Коуэн, в текстах миниатюры проводится параллель между Марией и аббатисой Утой, акцентируется связь Богоматери с монастырем. На это указывает параллелизм монограмм Уты и Марии, расположенных на одной композиционной оси, а также надпись Domina mundi, рифмующаяся с domna abbatisa (госпожа аббатиса), как дважды в миниатюрах рукописи именуется Ута. А.Коуэн отмечает, что надпись virgo virginum также можно интерпретировать в контексте связи Марии с монахинями Нидермюнстера. Об этом см.: Cohen A.S. The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany (University Park: Pennsylvania State University

Press, 2000), p. 43. Здесь же дан подробный анализ надписей полумедальона и их происхождения.

35. Этот трактат упоминается в списке книг в рукописи Clm. 14436, принесенной в обитель Хартвиком. Об этом: Cohen A.S. The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2000. — P. 79.

36. Связь двух медальонов подчеркивается также их симметричным расположением и совершенным равенством по размеру. Последняя особенность связывается Коуэном с идеей единосущности и совечности Отца и Сына. Cohen A.S. The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2000. — P. 49.

37. Здесь можно вспомнить взаимодействие двух частей разворота с образом Карла Лысого в Золотом Кодексе из Санкт-Эммерам, а также можно провести определенные параллели с композиционными особенностями разворота с образом императора Евангелием Лиутара. Как замечает О. Воскобойников, при закрытии этой рукописи и наложении страниц друг на друга фигура донатора с Евангелием оказывается у ног правителя. При этом слово DEUS (Бог) из расположенной над образом Лиутара надписи TIBI COR DEUS INDUAT OTTO (вторая часть гекзаметра HOC AUGUSTE LIBRO / TIBI COR DEUS INDUAT OTTO (Книгой сей, август Оттон, пусть Бог облачит тебе сердце. Пер. О.Воскобойникова.) оказывается точно на груди императора, точно иллюстрируя одну из важнейших идей политической теологии Средневековья: «Сердце царя — в руке Господа, как потоки вод: куда захочет, Он направляет его» (Притч. 21, 1). Воскобойников О., Тысячелетнее царство (300–1300). Очерк христианской культуры Запада. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С. 462–463., *Schneider W.C.* Geschlossene Bücher — offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schlieβen der Codices // Historische Zeitschrift. — 2000. — Bd. 271. — S. 567 и далее.

38. *Банков М.С.* Книжная миниатюра с изображением аббата Рамвольда из Золотого кодекса монастыря Санкт-Эммерам: принципы композиционной и пространственной организации // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2019. — № 2.

39. *Дионисий Ареопагит.* Сочинения. Толкования Максима Исповедника. — СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002.

40. *Bischoff B.* Literarisches und Kunstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) wahrend des fruhen und hohen Mittelalters, in: Ders., Mittelalterliche Studien 2. — Stuttgart, 1967.

41. *Boeckler A.* «Das Erhardbild im Utacodex», in: Studies in art and literature for Belle da Costa Greene. — Edited by D. Miner. Prienceton 1954. — P. 219–30.

42. Первым указывает на несколько уровней внутри центрального медальона А. Коуэн. Cohen A.S. The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany (University Park: Pennsylvania State. University Press, 2000), p. 24 В то же время, исследователь не углубляется в анализ значения этого эффекта.

43. Тварность мира Ангелов и противопоставление Ангельского духовного мира недоступной небесным силам сфере Божественного Ума подчеркивается Иоанном Скоттом Эриугеной в трактате «О разделении природы». Eriugena John Scott, Periphyseon (The Division of Nature). Translation by I.P. Sheldon-Williams Revised by John J. O'Meara. Bellarmin Montréal, Dumbarton Oaks Washington, 1987, 446A и далее.

Список литературы:

1. *Блаженный Августин.* Творения. Том 3 / подготовка текста к печати С.И. Еремеева. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.

2. *Воскобойников О.* Тысячелетнее царство (300–1300). Очерк христианской культуры Запада. — Москва: Новое литературное обозрение, 2014.

3. *Дионисий Ареопагит.* Сочинения. Толкования Максима Исповедника. — Санкт-Петербург: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002.

4. *Bielitz M.* Zur Verwendung musikalischer Termini in einem Gedicht der Ottonisch-salischen Zeit (MGH Poetae V, S. 441, Nr. IX), in: Archiv für Musikwissenschaft, 33. — Jahrg., H. 2. (1976). — S. 133–153.

5. *Bischoff B.* Literarisches und Kunstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) wahrend des fruhen und hohen Mittelalters, in: Ders., Mittelalterliche Studien 2. — Stuttgart 1967. — S. 77–115.

6. *Boeckler A.* «Das Erhardbild im Utacodex», in: Studies in art and literature for Belle da Costa Greene. — Edited by D. Miner. Prienceton 1954. — P. 219–30.

7. *Cohen A.S.* The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.

8. *Diebold W.J.* The Anxiety of Influence in Early Medieval Art? The Codex Aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg, in: Under the Influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts. Edited by John Lowden and Alixe Bovey. — Brepols Publishers n.v., Tournhout, Belgium, 2007. — P. 51–64.

9. *Eriugena John Scott.* Periphyseon (The Division of Nature). Translation by I.P. Sheldon-Williams Revised by John J. O'Meara. — Bellarmin Montréal, Dumbarton Oaks Washington, 1987.

10. *Hoffmann H.* Buchkunst und Konigtum im ottonischen und frühsalischen Reich 2 B-de. — Stuttgart, 1986.

11. *Katzenellenbogen A.* Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian times to the thirteenth Century. — The Warburg Institute, London, 1939.

12. *Klemm E.* Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Teil 1. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg. Textband. Tafelband. — Wiesbaden: Reichert, 1980.

13. *Kuder U.* Der speculative Gehalt der vier ersten Bildseiten des Utacodex. In; St. Emmeram in Regensburg. Geschichte, Kunst, Denkmalpflege (Thurn- und Taxis-Studien 18). — Kallmünz, 1992. — P. 163–178.

14. *Macrobius.* Commentary on the Dream of Scipio. Translated with an Introduction and Notes by W.H. Stahl. — Columbia University Press, New York, 1990.

15. *O'Reilly J.* Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy. — Garland Publishing, 1972.

16. *Rütz J.* Text im Bild: Funktion und Bedeutung der Beischriften in den Miniaturen des Uta-Evangelistars. Europäische Hochschulschriften., Reihe XXVIII, Kunstgeschichte; Bd. 119. — Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1991.

17. *Schneider W.C.* Geschlossene Bücher — offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schlieβender Codices // Historische Zeitschrift. — 2000. — Bd. 271. — S. 561–592.

18. *Swarzenski G.* Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. — Heidelberg, 1900.

19. *Worm A.* «You Shall all Live Together in Harmony and Spiritual Unity»: Images of Abbesses and Female Religious Communities in the Empire in: MulieresReligiosae: Shaping female Spiritual Authority in the Medieval and Early Modern Periods, ed. by Veerle Fraeters and Imke de Gier, ES 12 (Turnhout: Brepols, 2014). — P. 37–85.

АЛЬШУРМАН АЛИ САЛЕМ ХУССЕЙН (ИОРДАНИЯ)
Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dr.alishurman@gmail.com

И.И. ОРЛОВ (РОССИЯ)
Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой «Дизайна и художественной обработки материалов» Липецкого государственного технического университета
e-mail: igorlov64@mail.ru

ALSHURMAN ALI SALEM HUSSEIN (JORDAN)
Candidate of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: dr.alishurman@gmail.com

I.I. ORLOV (RUSSIA)
Doctor of art criticism, professor of department «Design and art processing of materials» Lipetsk state technical university
e-mail: igorlov64@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-214-228

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СЛОЖЕНИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ ИСЛАМСКОГО ОРНАМЕНТА ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ДЕКОРУ ОМЕЙЯДСКИХ ИНТЕРЬЕРОВ КАСР АЛЬ-МУШАТТА И КУСАЙР АМРА В ИОРДАНИИ

SOME ASPECTS OF THE ADDITION OF IDEOLOGICAL AND ARTISTIC PROGRAMS OF ISLAMIC ORNAMENT IN RELATION TO THE DECOR OF THE UMAYYAD INTERIORS OF QASR AL-MUSHATTA AND QUSAYR AMRA IN JORDAN

В данной статье рассматриваются исторические предпосылки сложения особенностей идейно-художественных программ исламского орнамента применительно к декору омейядских ин-

терьеров Каср Аль-Мушатта и Кусайр Амра в Иордании. Орнамент, или «музыка для глаз», всегда играл и сегодня играет очень важную роль в искусстве народов арабского Востока, поскольку в известной мере компенсирует изобразительную ограниченность некоторых видов искусства. Восходящая в своей основе к классическим античным мотивам «арабеска», получившая распространение в странах средневекового Востока, явилась новым типом орнаментальной композиции, позволившим художнику заполнять сложным, плетеным, подобно кружеву, узором плоскости любого пространства и предметного объема. Одной из самых характерных черт декоративного искусства Иордании является полисемантизм традиционной орнаментики, наличие в декоративном строе образных мотивов, восходящих к культурам самых различных народов.

This article considers the historical prerequisites for adding together the features of the ideological and artistic programs of Islamic ornament in relation to the decor of the Umayyad interiors of Qasr Al-Mushatta and Qusayr Amra in Jordan. Ornament, or «music for the eyes», played a very important role today in the art of the peoples of the Arab East, since to a certain extent it compensates for the visual limitations of some types of art. Ascending at its core to classical ancient motifs, «arabesque», which became widespread in the countries of the medieval East, was a new type of ornamental composition, which allowed the artist to fill with a complex, braided, like lace, pattern of the plane of any space and subject volume. One of the most characteristic features of the decorative art of Jordan is the polysemantism of traditional ornamentation, the presence in the decorative system of figurative motifs dating back to the cultures of various peoples.

Ключевые слова: Исламская культура, орнамент, орнаментальные композиции, декоративное искусство, культурное пространство, религиозная идентичность.
Keywords: Islamic culture, ornament, ornamental compositions, decorative art, cultural space, religious identity.

Введение

Общеизвестен тот факт, что особую, можно сказать, сакральную, роль в декоративном оформлении исламских интерьеров всегда играл и играет богатый восточный орнамент, поскольку исламская орнаментика выполняет не только декоративную функцию, но и несет на себе важную религиозно-смысловую нагрузку. Многие справедливо полагают, что главную роль в развитии богатства форм исламской орнаментики сыграли догматы ислама, которые ограничивают (даже запрещают) изображение человека и животных, хотя эти запреты и не помешали в дальнейшем развиваться изысканному искусству восточной миниатюры, особенно в шиитской традиции. Главной сферой, в которой могли быть воплощены в пространственные формы художественные потребности культурного пространства мусульманского мира, оказались архитектура и декоративно-прикладные виды искусства. Именно в этих видах художественной деятельности исламский орнамент достиг невероятного богатства форм и глубины содержания. Орнамент, или «музыка для глаз», играл и сегодня играет очень важную роль в искусстве народов арабского Востока, поскольку в известной мере компенсирует изобразительную ограниченность некоторых видов искусства. Восходящая в своей основе к классическим античным мотивам «арабеска», получившая распространение в странах средневекового Востока, явилась новым типом орнаментальной композиции, позволившим художнику заполнять сложным, плетеным, подобно кружеву, узором плоскости любого пространства и предметного объема. Первоначально в «арабесках» преобладали чисто растительные (флоральные) мотивы. Позднее, по мере развития суннитоской традиции в богословии, получил распространение гирих — линейно-геометрический орнамент, построенный на сложном сочетании многоугольников и многолучевых звезд. В разработке орнаментальных композиций, применявшихся для украшения как больших архитектурных плоскостей, так и различных бытовых предметов, мастера арабского Востока достигли изумительной виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, в которых всегда сочетаются два начала: логически-строгое математическое построение узора и большая одухотворяющая сила художественной фантазии.

Результаты исследования

Плетение орнаментов на Востоке представляет собой один из древнейших видов художественной деятельности человека. Существо-

Графические формы буквы				Знак транскрипции	Название буквы		№№ п/п
Конечная	Срединная	Начальная	Обособленная		русское	арабское	
ـع	ـعـ	عـ	ع	[ʿ]	айн	عَيْنٌ	18
ـغ	ـغـ	غـ	غ	[ġ]	гайн	غَيْنٌ	19
ـف	ـفـ	فـ	ف	[ф]	фа	فَاءٌ	20
ـق	ـقـ	قـ	ق	[ḳ]	каф	قَافٌ	21
ـك	ـكـ	كـ	ك	[к]	каф	كَافٌ	22
ـل	ـلـ	لـ	ل	[л]	лам	لَامٌ	23
ـم	ـمـ	مـ	م	[м]	мим	مِيمٌ	24
ـن	ـنـ	نـ	ن	[н]	нун	نُونٌ	25
ـه	ـهـ	هـ	ه	[h]	ха	هَاءٌ	26
ـو	ـو	و	و	[ū]	вав	وَاوٌ	27
ـي	ـيـ	يـ	ي	[й]	йа	يَاءٌ	28

Рис. 1. Начертания букв (графема) арабского куфического алфавита

вание его обнаружено в самых древнейших памятниках предметного мира: фигуры ассирийских воинов на каменных рельефах одеты в костюмы, украшенные плетеной бахромой; на оттиске печати второй половины III тыс. до н.э., найденной в Греции, изображена композиция из двух переплетенных узлов; на коптских тканях IV–V вв. н.э. вытканы крестчатые плетеные композиции — предшественницы узоров искусства христианского мира X–XII вв. и др. Орнаментальные композиции на изделиях были распространены в X–XV вв. настолько широко, что их можно обнаружить в богатейшей орнаментике не только Иордании, но и в культурном пространстве соседних территорий. Всеобщностью, доступностью приемов и объясняется та легкость, с которой сложнейшие орнаментально-геометрические «хитросплетения» одинаково воплощались и каменщиками, литейщиками, и резчиками по дереву и кости, и художниками книг. В арабском трактате «Введение в учение о подобных и соответственных фигурах» по-восточному излагаются азы арабской

орнаментики: «Следует знать, что из частей этого четырехугольника можно получить один окрыленный восьмиугольник, один окрыленный девятиугольник и один окрыленный десятиугольник. При желании можно составить два четырехугольника с пустотой, два восьмиугольника с пустотой, и два десятиугольника с пустотой. Это очень изящно, а Аллах знает лучше» [1, с. 110].

Принято считать, что в исламском искусстве существует два основных вида орнамента — геометрический «гирих» и растительный «ислими». Как правило, оба этих вида употребляются порознь, но встречаются артефакты, где они могут и соединяться, и тогда все пространство внутри крупных ячеек геометрической сетки гириха плотно заполняют мелкие сплетения растительных завитков. Часто важной частью мусульманского узора являются каллиграфические надписи цитат из Корана. Они выполняются прямоугольными буквами древнеарабского «куфического» письма, тщательно согласованными по масштабу, метру и ритму с геометрией окружающего абстрактного узора (рис. 1).

В более поздние времена в искусстве ислама появляется другой тип орнамента, в котором с ритмикой растительного орнамента согласованно перекликаются каллиграфически более округлые надписи более позднего скорописного письма «насх». В декоре интерьеров Каср Аль-Мушатта в Иордании довольно ясно различаются два варианта в развитии орнаментальных композиций: «гирих» и «ислими» (рис. 2–3).

«Гирих» переводится с персидского как «узел», представляет собой сложный геометрический орнамент, составленный из стилизо-

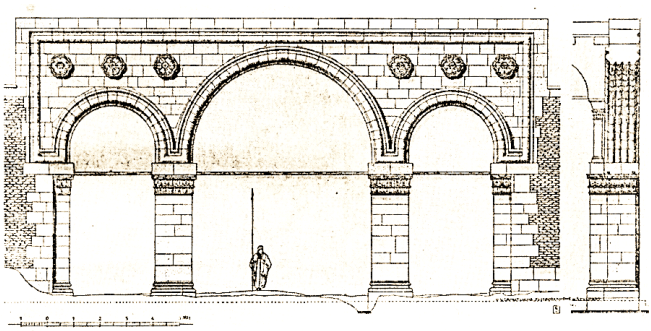




Рис. 2. Фасад зала Каср Аль-Мушатта в реконструкции Кресвелла. Иордания. VIII в.
Рис. 3. Каср Аль-Мушатта — резной каменный пилон. Иордания. VIII в.

ванных в прямоугольные и полигональные фигуры линий. Гирих — четко организованный, даже скупой в своих выразительных средствах, но при этом очень сложный и богатый, почти неуловимый в своей мерцающей динамической подвижности. Варианты гириха кажутся нам неисчерпаемыми, а многообразие форм и ритмов его узорчатой поверхности — бесконечными. Однако если внимательно вглядеться в структуру гириха, пределы вариаций этого типа орнамента окажутся весьма узкими, поскольку все гирихи не просто геометрические, они также линейные. Внимание зрителя привлекает не просто чередование замкнутых геометрических фигур (таких фигур здесь множество), сколько оно обращено на контуры, которые образуют эти фигуры. Создатели гириха действительно создавали структуру гириха в форме узлов, семантика которых — восточная тайна, загадка бытия. Для создателей этого типа орнамента глубокий смысл также сокрыт в сплетении линий и полос, имеющих различную ширину. В этом и заключается секрет одного из источников бесконечной текучести гириха, его ритмики и его энергичности. В гирихе эти полосы всегда прямые (нет округлостей, дуг, кривых линий), а угловатые изломы этих прямых придают ему геометрическую жесткость рисунка, хотя авторы гириха могли придавать некую плавность и даже волнообразный характер орнаментальной композиции, если полосы в узоре изломаны под различными (в т. ч. тупыми и пологими) углами. Переламываясь и пересекаясь, расходясь и сходясь, полосы гириха выстраивают сеть ромбов или квадратов, треугольников и многоугольников, крестообразные или звездчатые «окрыленные» фигуры. При этом любой гирих выверен строго математически, построен и рассчитан, подчинен единому порядку, в соответствии с формулами античного мудреца Пифагора (весьма почитаемого в исламском мире). Гирих, как логика Аристотеля, строго рационалистичен, лишен телесности и стихийной органической силы, присущей орнаментам типа «ислими». Этот орнамент можно вывести из одного элементарного звена — раппорта, повторяя механически и бесконечно по заданному определенному принципу. Так, считали мусульманские богословы и философы, Аллах сотворил весь видимый и невидимый мир [1, с. 114].

При такой рациональности структуры гириха, казалось бы, он должен быть весьма конструктивен в архитектуре и интерьерах, поскольку орнаментальные композиции узора естественно должны связываться с массивом стен, помогая выявить тектоническую логику кир-

пичной кладки. Это должно быть тем более логичным, поскольку гирихи часто выкладывались из обычных или глазурованных цветных кирпичей одновременно с фасадами зданий. Однако визуально гирихи производят совсем противоположное впечатление, поскольку созерцающий взгляд как-бы скользит по плоскости стены, словно бы бликует по звонкому разноцветному глянцу глазурей, почти что не воспринимая ее массивности. Этот абстрактный, подвижно-бестелесный, растекающийся по архитектурной массе узор придает свою художественную динамику только открытой поверхности, поскольку он прячет, а не подчеркивает конструктивность структуры сооружения. Даже наиболее «простейший» тип гириха — сетки из прямоугольных фигур в этих орнаментальных композициях повернуты, как правило, на угол (вкось), для того чтобы они не выявляли архитектонических горизонталей и вертикалей, давая устойчивое преимущество динамичным и неустойчивым диагоналям. Такие прихотливые изломы и переплетения косых полос создают эффект блуждания разумной души «правоверного» в бесконечном и не имеющем выхода лабиринте его земного существования в поисках выхода к блаженным райским садам. Орнаментальная композиция гириха всеобъемлюща и безгранична, как созданная Аллахом вселенная, орнамент лишь искусственно обрезают, словно ограничивая высшими законами каждую часть этой вселенной, замыкая рамкой (границей человеческого познания). Однако художественная сила образной динамики гириха настолько велика, что даже рамке не удается «погасить» мощной энергии ритмики узора, он словно демонстрирует свою волю к беспредельному распространению и заполнению неограниченных поверхностей, которые семантически соизмеримы со всем видимым и невидимым миром своим единообразно организованным и бесконечно повторяющимся ритмическим мотивом. Гирих не ведает пауз и узлов густоты, не знает ни центра, ни периферии, не имеет заданной точки отсчета, так как любая звездчатая фигура окружена такими же звездами, которые с ней тесно переплетены и являются, в свою очередь, центрами разбегающихся линий рисунка. Гирих — это символ сотворенной Аллахом вселенной (со звездами, планетами, ангелами, шайтанами, человеком и животными), где элементы орнамента (части этой вселенной) словно бы теряются в бесконечности целого (всего сотворенного мироздания) и не соотносимы с ним в силу своей ограниченности. В архитектурных композициях любого исламского сооружения соседствуют и соперничают между со-

бой десятки типов геометрических орнаментов, причем каждому отведено свое поле — членение фасадной стены, своя плоская арка, тимпан или щековая стена стрельчатого портала, барабан купола мечети или ствол минарета. Отсюда проистекает впечатление особого декоративного богатства мироздания, живого многообразия ритмов и щедрости орнаментальных фантазий. Единый принцип гириха варьируется перед зрителем в широком спектре всех его композиционных и ритмических возможностей, символизируя единый принцип, который Аллах заложил во всю многообразную структуру мироздания.

Современные исследователи средневекового искусства исламского востока, выясняя и воссоздавая способы и методы построения геометрических орнаментальных структур с помощью циркуля и линейки, пришли к выводу, что гирих — не просто плод вольной орнаментальной фантазии мастеров, а результат точных математических расчетов и строгих геометрических построений. Пожалуй, никакие другие типы орнаментов в истории мирового искусства не дают таких возможностей чисто математического анализа и не связаны так непосредственно с математическими представлениями своей эпохи. Достижения конструктивной геометрии (науки о построении фигур), опираясь на античную философскую и математическую базу, на исламском востоке поднялись до высочайшего уровня. Например, один из дошедших до нашего времени мусульманских математических средневековых трактатов носит специализированное название «О том, что необходимо ремесленникам из геометрических построений» [1, с. 116]. Все эти факты, разумеется, не дают повода считать гирих явлением чисто научной мысли представителей исламского мира, поскольку гирих, как бы сложно он не конструировался, служил, прежде всего, художественным целям. Безусловно, не стоит думать, что построение гирихов было доступно рядовым строителям или отделочникам, которые обычно пользовались готовыми образцами-кальками. От отца к сыну переходили длинные, свернутые в трубки-тубусы, склеенные из нескольких листов рулоны из бумаги или папируса (кальки). На них были изображены тщательно вычерченные фрагменты архитектурных узоров, надписи куфического шрифта, уже разбитые для точного воспроизведения на отдельные элементы-кирпичики. Древнейшие из таких свитков, дошедшие до нашего времени, датируются XVI столетием, однако, без сомнения, подобные трафареты-кальки существовали и в более ранние времена [1, с. 117].

Активная выразительность ритмики гириха, его способность сообщать не холодному разуму, а непосредственному чувству зрителя некий всеобщий символический образ «мирового порядка» и является сущностью и назначением этого исламского геометрического узора. Характерно, что, в сущности, по такому же закону выстраивался и мусульманский растительный орнамент — «ислими». Ислими — это вид декора, построенный на соединении вьюнка и спирали, воплощает в стилизованной или натуралистической форме идею непрерывно развивающегося цветущего лиственного побега и включает в себя бесконечное разнообразие вариантов [2, с. 11]. Здесь мы встречаемся с одной из характерных черт данного вида орнамента, состоящего из сложных переплетений, фактически исключающих фон, так как один узор вписывается в другой, закрывая поверхность по принципу «боязнь пустоты». Растительный декор покрывает полностью всю поверхность ниши причудливыми узорами переплетающихся стеблей. Само происхождение орнамента «ислими» — это переработка антично-византийского мотива аканфа, превратившегося в изящные завитки с крохотными цветами и закрученными листами [2, с. 11]. Диапазон мотивов орнамента колеблется от хорошо узнаваемых элементов, заимствованных из антично-византийского искусства: пальметт и других стилизованных цветочных мотивов, до следующего исламскому канону архитектурного декора, существующего в единой плоскостной системе, заключавшей в себе множество внутренних связей человека с окружавшим его миром. В ислими, как и в гирихе, присутствуют те же многосторонние симметричные плотные сети, бесконечно и равномерно, без пауз и сгущений, распространяющиеся во все стороны, те же льющиеся ритмы не вычленяемых из сети орнамента элементов, не имеющих концов и начал, растворяющихся в бесконечности целого узора и бесчисленно в нем повторяющихся мотивов. Здесь мы встречаем тот же образ строгого и стройного порядка изначально «установленного Аллахом», в своем многообразии изощренно сложного и все же монотонного в своей неизменной повторяемости. Стремление избежать пустоты (страх перед небытием) и тяга к красочности нашли свое яркое воплощение в архитектуре, ткачестве, керамике и побуждали художника заполнять орнаментом всю имеющуюся поверхность [3., с.11].

Вопреки сложившемуся мнению, исламские орнаменты отнюдь не столь однообразны. Для сравнения — турецкий орнамент содержит

больше растительных мотивов, а татарский чаще применялся для повседневной практики. Считается, что особое развитие орнаментального искусства у мусульманских народов связано с тем, что в исламе практика изображения живых существ весьма ограничена. Но в то же время говорить, что это единственная причина, также не стоит, так как полного запрета на изображение животных и птиц в исламе даже в религиозных целях не наблюдалось. К примеру, по словам Б. Бренд [4.], существуют несколько старинных изданий Корана, на обложках которых изображены птицы. В целом исламский орнамент, несмотря на свое религиозное происхождение, не статичен и постоянно развивается.

В декоре интерьеров Кусайр Амра широкое использование классических арабских орнаментов в декоративной отделке жилого и дворцового интерьера во многом формирует его стилевое единство, придает ему характерный национальный колорит и в наибольшей степени отвечает отечественным традициям художественного оформления дворцовых зданий. Иорданская орнаментика, рождение системы ее художественных образов восходит еще к периоду неолита, где под воздействием мифов и различных магических представлений происходит ее начальное формирование. Исходные составляющие элементы декора иорданского декоративного искусства того времени связаны с неолитическими геометрическими орнаментами и символическими знаками, уходящими корнями в древние языческие верования. Все разнообразие архаической орнаментики состоит из немногих первичных элементов — точки, круга, треугольника, креста, ромба, прямых и извилистых линий, которые являются основными компонентами самых сложных композиций. Несмотря на простоту используемых декоративных средств, древние мастера умело их варьировали, обнаруживая при этом чувство ритма и представления об орнаментальной композиции. К тому же они не были ограничены ни религиозными догмами, ни строгими художественными правилами.

Создаваемые ими композиции традиционно имели двустороннее симметричное строение, и эта особенность в дальнейшем получила развитие в орнаментике исламского периода. Тенденция к заполнению декорируемой поверхности орнаментальными элементами являлась доминирующей в местном древнейшем искусстве, в дальнейшем этот прием использовался так же широко. В период владычества сначала греческих, а затем римских завоевателей местное искусство невольно впитало в себя греко-римские традиции. Увеличилось разнообразие

композиционных решений. Помимо геометрических и растительных орнаментов, на декорируемую поверхность стали наносить изображения животных, часто фантастических, например, существа с телом птицы и головой женщины. В этих зооморфных композициях присутствовали отголоски древних мистических преданий. В рисунках данного периода изображали и человека в бытовых сценах: охоты, праздника и т.п. Политическое объединение арабов в начале VII века н.э. происходило под знаменем исламской религии. Утверждение этой религии способствовало выработке строгих канонов в иорданском орнаментальном искусстве, сохранившихся в последующем вплоть до наших дней. Исламские догмы накладывали запрет на непосредственное копирование природы, изображение животных и человека. Отсюда — стремление к абстрактности, схематическому упрощению, стилизации. Движение образа развивалось в сторону символического, знакового (семантического) выражения [5, с. 134].

Орнаментальный декор в исламском искусстве становится доминирующим, отодвинув на второй план те жанры художественного творчества, где присутствуют эмоционально-образные элементы. Композиции, изображающие человека и животных, практически перестали использоваться местными мастерами. Наоборот, декорирование посредством геометрического и растительного орнаментов продолжало совершенствоваться и укоренилось во всех жанрах прикладного искусства. Оно использовалось в предметах гончарного и стекольного производства, изделиях из металла, дерева, текстиля, различных отделочных материалах, применяемых в строительстве. Если в декоративном искусстве других народов орнамент используется, в основном, как фон для заполнения пустот или как обрамление для жанровых сюжетов, то у исламских арабских художников он представляет целостную композицию, своеобразную симфонию цвета и форм. Преобладающим в их произведениях является абстрактный геометрический орнамент, как наиболее отвечающий исламским догматам «аеенно». Однако достаточно широко используется также и растительный орнамент. Его своеобразие в исламской трактовке заключается в том, что мастера отказались от буквальной имитации природы и использовали абстрактное изображение растительных элементов — листьев, стеблей, цветов, спиралевидных структур в виде лозы, которые располагались на декорируемом поле равномерно и симметрично, образуя геометрические формы [6].

В классическом арабском орнаментальном декоре можно обнаружить и символические элементы — многолучевые звезды, спирали и т.д., своими историческими корнями уходящие в те времена, когда формировались мифологические представления о природе высших сил и их сущность отображалась в определенных символических знаках. При построении геометрических «аеennои» растительных орнаментов используется принцип контраста по величине и конфигурации узорных зон и первоэлементов на общем декоративном поле. Этому соответствует и применение цветового контраста между декорируемыми полями и элементами узора. Заметим кстати, что для «аеennои» арабской орнаментики характерно использование чистых цветовых тонов без внутренней светотеневой модуляции, которые сочетаются «аеennои» друг с другом в соответствии с художественным замыслом, но безотносительно к изображаемой натуре. Построение орнаментальных структур производится на основе различных видов симметрии — зеркальной, ленточной, спиральной, с использованием принципа зонирования (типа пальмы, излучения), повторяемости элементов, их групп, а также усиливается с помощью геометрических рамок и обрамлений. Нюансировка орнамента достигается за счет соотнесения его элементов — на основе художественных приемов членения целого на составляющие структуры, выделения главной и подчиненной структуры элементов, повторения (большой структуры в малой форме); координации видимых и воображаемых осевых контрастных линий; выбора пропорциональных отношений на основе модуля. Для смягчения контраста между декорируемыми полями обычно вводятся промежуточные структуры из мелких декоративных элементов, дополнительных переходных цветовых тонов — тонкие переходы от одного цвета к другому по тону и насыщенности.

Особое место в исламском арабском декоративном искусстве заняли появившиеся значительно позже шрифтовые орнаменты — каллиграфические надписи на арабском языке. Развитие арабского письма началось с Корана, написанного с использованием шрифта «насхи мукавир». Позднее выдающийся арабский каллиграф Ибн-Мукла (ум. 940 г.) вводит т. н. «пропорциональное письмо» (хатт мансуб), согласно которому длина линий в харафах измеряется в соотношениях к алифу (первой букве арабского алфавита). Графическая фактура арабской буквенной графики в Коране довольно многослойна и включает в себя от 3 до 5 уровней расположения письменных знаков. Традиция Сунны

стимулировала развитие каллиграфии среди мусульманских художников, интерпретируя каллиграфическую работу как выражение особого вида благочестия. Так, согласно одному из хадисов, тот, кто пером красиво передает слово Аллаха, непременно окажется в раю. Постепенно арабская вязь, представленная множеством стилей, становится неотъемлемой частью исламского искусства. Каллиграфически выполненные тексты из священной книги стали наноситься на декорируемые поверхности с использованием различных шрифтов. На основе «пропорционального письма» разрабатываются шесть классических арабских почерков — ситта (насх, сулс, рейхан, мухак-как, тауки, рика), к которым позднее добавляются иранские фарси и турецкие — дивани. Позднее на смену изысканным формам геометрического и «растительного» видов письма приходят витиеватость и усложненность линий за счет богатой орнаментации, что приводит к созданию синтеза орнаментики и каллиграфии [3].

В IX веке нанесение арабского письма превратилось в утонченное и весьма привилегированное занятие, поскольку оно позволяло художнику приблизится к слову Бога, донести его до широкого круга людей. В Средние века имели распространение 7 видов арабского шрифта — «тулут», «насх», «рукка», «диауни», «фарси», «иджаза», «куфи». К настоящему времени их насчитывается уже более 30. Орнаментальное оформление пространства арабским письмом сразу же стало популярным, поскольку по художественному восприятию оно является весьма близким к геометрическому орнаменту, а многообразие пластических оттенков буквенных элементов каждого из существующих шрифтов обеспечивает художнику свободу выбора декоративного оформления самых разнообразных предметов бытового убранства и элементов отделки интерьера. Геометрические, растительные и шрифтовые орнаменты могут использоваться как изолированно, так и в комбинации друг с другом, образуя сложную единую композицию, иногда с включением древних геометрических символических знаков. Примером такого художественного решения являются «арабески», отличающиеся особым изяществом художественного исполнения всех составных частей узорной композиции. Таким образом, применение орнаментов в странах Арабского Востока с началом утверждения Ислама стало основой всех прикладных искусств. Именно в этом виде творчества наиболее полно отразились художественные и философские концепции арабской культуры

Постулат о простой последовательности развития декоративного искусства приходит в определенное противоречие с историей декоративного и орнаментального искусства Иордании, на территории которой за несколько тысячелетий сменилось множество самых разнообразных культур. Однако этот же взгляд на историю становления иорданской культуры позволяет говорить о существовании ясно выраженной избирательности в принятии элементов привнесенной культуры, об удивительной стойкости местной художественной традиции. Все это делает изучение местного, традиционного орнаментального искусства Иордании задачей одновременно столь же трудной, сколь и интересной [7]. Вопрос о выявлении глубинных семантических корней иорданской орнаментики связан с проблемой культурно-исторических «наслоений», снимая которые, пласт за пластом, можно увидеть отголосок искусства множества великих цивилизаций, оставивших свой след на этой земле.

Заключение

Суммируя изложенный в данной статье материал по исламской культуре применительно к орнаментальному искусству Иордании, можно сделать следующие общие выводы:

— несмотря на своеобразие этапов исторического развития и становления, иорданское декоративное искусство представляет собой органичное и цельное художественное явление, которому отчасти свойственен эклектизм произвольных совмещений фрагментов различных культур;

— одной из самых характерных черт декоративного искусства Иордании является полисемантизм традиционной орнаментики, наличие в декоративном строе образных мотивов, восходящих к культурам самых различных народов;

— орнаментальное искусство Иордании вполне допускает глубинный доисламский (архаический) семантический анализ смыслов отдельных элементов орнамента. Вполне естественно, это происходит благодаря особенностям основных культурно-исторических периодов развития Иордании и говорит о соответствии хода сложения иорданской орнаментальной культуры, с ходом развития многоразличных культур живших на территории современной Иордании народов.

Процессы «ассимиляции» орнаментальных форм, лежащих за пределами традиционной этнической культуры, и переработка их, в соответствии с местными нормами и вкусами, неоднократно выде-

ляемые в качестве одной из важнейших черт декоративного искусства ведущими исследователями в данной области в Иордании, приобрели важное значение. По сути дела, они стали одним из основополагающих факторов иорданской орнаментальной культуры, «удельный вес» которой значительно больше, чем в искусстве других исламских народов. Орнаментальные композиции Иордании, дошедшие до наших дней, объединяют в себе несколько различных художественных направлений, исторических эпох и культур. Все это придает им особый этнический колорит и выразительность. Несмотря на то, что орнаментальные сюжеты отражают в себе моменты реальной жизни человека исламского культурного пространства, они и сегодня находятся в тесном взаимодействии с религиозными и магическими представлениями народа.

Список литературы:

1. *Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальные периоды: Учебник для вузов. — Москва: Стройиздат, 1984. — 376 с.: ил.

2. *Кох В.* Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / перевод с немецкого. — Москва: ЗАО «БММ», 2011. — 528 с.

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

4. *Бренд Б.* Искусство ислама / Барбара Бренд. – Ташкент: Издат. дом им. Гафура Гуляма, 2008. – 228 с.

5. *Пиотровский М.Б.* О мусульманском искусстве / М.Б. Пиотровский. — Санкт-Петербург: Славия, Государственный Эрмитаж, 2001. — 148 с.

6. *Абу Рас Р.А.* Исламские орнаменты как источник дизайна и современных мебельных элементов / Р.А. Абу Рас: Маг-Дис., король. Сауд. университет. — Саудовская Аравия, 2008. — 109 с.

7. *Роузентал Ф.* Арабская средневековая культура и литература / Ф. Роузентал // Сборник статей. — Москва: Наука, 1978. — С. 150–162.

Е.В. КУМПАН

Кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

e-mail: elenevk@mail.ru

В.В. ХАММАТОВА

Доктор технических наук. Заслуженный деятель науки. Лауреат премии Правительства РФ. Член Российской инженерной академии. Профессор кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

e-mail: venerabb@mail.ru

А.И. ВИЛЬДАНОВА

Старший преподаватель кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

e-mail: dizainkstu@mail.ru

E.V. KUMPAN

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor of the Design Department, Kazan National Research Technological University

e-mail: elenevk@mail.ru

V.V. KHAMMATOVA

Doctor of Technical Sciences. Honored Scientist. Laureate of the RF Government Prize. Member of the Russian Engineering Academy. Professor of the Department of Design, Kazan National Research Technological University

e-mail: venerabb@mail.ru

A.I. VILDANOVA

Senior Lecturer, Department of Design, Kazan National Research Technological University

e-mail: dizainkstu@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-229-234

АКТУАЛЬНОСТЬ РУЧНОГО ОКРАШИВАНИЯ ТЕКСТИЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

THE RELEVANCE OF HAND DYEING TEXTILE MATERIALS IN MODERN DESIGN

В работе описана актуальность применения ручного окрашивания текстильных материалов в создании эксклюзивных моделей одежды. На основе проведенных экспериментальных исследований установлено, что разнообразие красителей, в зависимости от производителя и химического состава для окрашивания текстильных материалов, позволяет дизайнеру-художнику использовать различные методы окрашивания с целью получения яркого и устойчивого цвета в процессе эксплуатации.

The paper substantiates the relevance of the use of manual dyeing of textile materials in the creation of exclusive individual clothing models. On the basis of the conducted experimental studies, it was found that a variety of dyes, depending on the manufacturer and the chemical composition for dyeing textile materials, allows the designer-artist to use all kinds of dyeing methods in order to obtain a bright and stable color during operation.

Ключевые слова: текстильный материал, краситель, ручное окрашивание, батик.
Keywords: textile material, dye, hand-dyed, batik.

В противовес массовой моде на сегодняшний день потребитель все чаще обращается к эксклюзивным вещам, которые позволяют отразить индивидуальные особенности вкуса и предпочтения потребителя. В связи со сложившийся тенденцией в мире моды, достаточно обширную и практически самостоятельную сферу дизайнерского творчества составляет дизайн в сфере текстиля, а именно — создание авторского рисунка на ткани.

Многие известные дизайнеры и дома мировой моды достаточно часто при проектировании своих коллекций в качестве источника вдохновения берут за основу исторические предметы быта, одежду, домашнюю утварь, окрашенную в различных техниках [1].

Из исторических источников известно, что искусство крашения зародилось и развилось сначала в странах Азии и оттуда было распространено по всему миру. Сохранившиеся до наших дней окрашенные предметы старины свидетельствуют о том, что для придания им различной окраски использовались вещества минерального и органического происхождения, содержащиеся в различных частях растений, в организмах некоторых насекомых, в почве. В XIX–XX век глобализации, искусство крашения природными красителями было практически утрачено, природные красители при окрашивании тканей и пряжи были вытеснены развивающейся химической промышленностью, которая в большом объеме производила синтетические красители, яркие и достаточно простые в способах применения. В тоже время с появлением массового текстильного производства была утрачена и индивидуальность художественного исполнения [2].

Но при всем разнообразии выпускаемых текстильных материалов, окрашенных в различные цвета и оттенки, с разнообразным рисунком, орнаментом и принтом, потребитель все же стремится проявить свою индивидуальность, создавая авторскую ткань с помощью красок, как на холсте картины, выражая свое настроение и эмоции.

При огромном количестве техник ручной росписи ткани, на сегодняшний день одним из популярных направлений является батик. Современные приёмы росписи батика весьма разнообразны и включают в себя различные художественные техники с использованием акварели, пастели, графики, витража, мозаики.

В наши дни значительный интерес и наибольшую распространенность получила художественная роспись текстильных материалов в технике холодного и горячего батика, так как данные техники можно использовать не только в рукоделии, но и в профессиональных целях, что способствует созданию эксклюзивных единичных изделий для одежды и интерьера [3].

Технологии ручной росписи холодного и горячего батика описаны в достаточно большом количестве публикаций и книг: А.И. Дворкина, А.Я. Жолобчук, Н.А. Горидько, В.Н. Корюкин, Б.Н. Мельников, И.Б. Блинчева, Р.А Гильман, С.Г. Давыдов, Е.В. Омельяненко, А.С. Хворостов и др.

Чаще всего художники-дизайнеры для окрашивания текстильных материалов для одежды, а также абстрактных картин, декорирования аксессуаров и создания объемной фактуры используют технику холодного окрашивания по мотивам японского узелкового батика «ши-

бори», которая характеризуется универсальностью, поскольку её можно использовать как для сложных, детализированных узоров, так и для более простых, крупных [4].

Данная техника послужила источником вдохновения при проектировании коллекции моделей одежды в рамках дипломного проекта Казанского национального исследовательского технологического университета. В ходе работы над дипломным проектом были выполнены экспериментальные исследования с целью получения устойчивого, равномерного и яркого окрашивания текстильных материалов с помощью красящих композиций, относящихся к активным красителям.

На основе проведенного исследования теоретических и методологических принципов ручной росписи текстильных материалов было установлено, что техника узелковой росписи батика, включает пять основных действий:

— первое включает выбор текстильного материала по волокнистому составу, виду переплетения, плотности, а также подготовки его к крашению;

— второе заключается в складывании ткани по определенной схеме; в узелковой технике окрашивания для получения необходимого рисунка ткань сгибают и туго завязывают, прошивают;

— третье включает приготовление красящего раствора и окрашивание; способ приготовления раствора зависит от волокнистого состава материла и от выбранной техники окрашивания, а также от общих принципов подготовки красящего раствора; окрашивание осуществляется при полном погружении материала в краситель, между слоями ткани создается давление, которое не позволяет красителю проникнуть внутрь волокна, краска покрывает лишь часть полотна, то есть сгибы ткани, которые находятся внутри узла не окрашиваются, создавая при этом повторяющийся узор;

— четвертое — полоскание: после окрашивания ткань тщательно прополаскивают, чтобы убрать лишний краситель, который не вступил в химическую реакцию и остался между волокнами;

— пятое — сушка текстильного материала в расправленном состоянии [5].

На первоначальном этапе проектирования моделей коллекции осуществлялся выбор текстильных материалов для окрашивания. В качестве текстильного материала были выбраны текстильный матери-

ал полотняного и саржевого переплетения на основе волокон хлопка, а также вискозное трикотажное полотно. Выбор материалов был обусловлен тем, что данные ткани наиболее предпочтительны для ручной росписи, а также их физические, колориметрические и эксплуатационные свойства отвечают требованиям коллекции, предназначенной для повседневной одежды в летний период.

В качестве красителя были применены активные красители синего цвета производства России, США, Германии и Англии, так как активные красители являются наиболее распро¬страненными среди всех видов и применяются для крашения, в основном, целлюлозных волокон, а также натурального шелка и шерсти. При крашении с функциональными группами волокна (OH, NH2 и другие) краситель образует прочные ковалентные связи, например, сложноэфирные, простые эфирные, амидные. Таким образом краситель входит в состав макромолекулы волокна, что обеспечивает высокую устойчивость окраски к стирке и другим мокрым обработкам, трению [6].

При крашении текстильных материалов для определения устойчивости и насыщенности окраски были проведены экспериментальные исследования с использованием стандартных методик для получения колориметрических и физических показателей, а именно — смачиваемости, капиллярности и устойчивости окраски после стирки. Полученные результаты сравнивались и сопоставлялись с известными теоретическими и экспериментальными данными.

Анализируя полученные экспериментальные данные капиллярности, смачиваемости и устойчивости цвета на образцах ткани, окрашенных активными красителями разных производителей, с целью выбора одного красителя для наиболее яркого и равномерного окрашивания, можно сделать вывод, что наиболее высокие показатели насыщенности и стойкости окрашивания были у красителей производства Германии и России.

В качестве основного красителя при окрашивании деталей одежды проектируемой дипломной коллекции был выбран активный краситель производства России, так как он показал высокие значения физических свойств, а также являлся более доступным по цене и достаточно распространенным в торговых сетях.

На основе полученных данных можно сделать вывод, что технология крашения текстильных материалов ручным способом представ-

ляет собой достаточно востребованный и немаловажный раздел в декоративно-прикладном искусстве. Большой ассортимент и разнообразие красителей для текстильных материалов позволяют сделать технику ручной росписи батик доступной не только для профессиональных дизайнеров-художников, но и для обычных, интересующихся творчеством людей, так как не подразумевают под собой каких-либо жестких рамок, традиций, а характеризуются простотой, доступностью и оригинальностью в исполнении.

Список литературы:

1. *Михалёва К.Ю.* Мода как социальный институт. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата социологических наук / Михалёва Катерина Юрьевна; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. — Москва, 2012. — 135 с.

2. *Шейпак А.А.* История науки и техники. Материалы и технологии: Учебное пособие. Часть I. — 2-е изд., с изм. и доп. — Москва: МГИУ, 2007. — 276 с.

3. *Стоку Сузи.* Батик. Практическое руководство / Стоку Сузи. — Москва: Издательский дом «Ниола 21-й век», 2006. — 96 с.

4. *Гамаюнова О.М.* Роспись ткани: холодный батик / О.М. Гамаюнова. — Москва: Юный художник, 2001. — 145 с.

5. *Дворкина И.А.* Батик: Горячий. Холодный. Узелковый / И.А. Дворкина. — Москва: Радуга, 2000. — 159 с.

6. *Карпов В.В.* Активные красители. Особенности химического строения и способов применения / В.В. Карпов. — Москва: Рынок легкой промышленности. — 2006. — № 47. — С. 67–71.

Е.В. КУМПАН

Кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета
e-mail: elenevk@mail.ru

В.В. ХАММАТОВА

Доктор технических наук. Заслуженный деятель науки. Лауреат премии Правительства РФ. Член Российской инженерной академии. Профессор кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета
e-mail: venerabb@mail.ru

E.V. KUMPAN

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor of the Design Department, Kazan National Research Technological University
e-mail: elenevk@mail.ru

V.V. KHAMMATOVA

Doctor of Technical Sciences. Honored Scientist. Laureate of the RF Government Prize. Member of the Russian Engineering Academy. Professor of the Department of Design, Kazan National Research Technological University
e-mail: venerabb@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-235-239

ПРЕИМУЩЕСТВА ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПЕЧАТИ В ТЕКСТИЛЬНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

BENEFITS OF DIGITAL PRINTING TECHNOLOGIES IN THE TEXTILE INDUSTRY

В данной статье рассматриваются преимущества цифровой печати, которые позволяют сократить длительность процесса печати в сравнении с традиционным, а также выполнять их модификацию, вносить изменения в колористическое и композиционное

построение рисунка. Установлено, что для создания текстильного рисунка дизайнеры используют компьютерные графические программы, которые предлагают обширный набор инструментов для выполнения различных художественных эффектов.

This article discusses the advantages of digital printing, which can reduce the duration of the printing process in comparison with the traditional one, as well as carry out their modification, make changes in the coloristic and compositional construction of the picture. It has been found that to create textile designs, designers use computer graphics programs that offer a wide range of tools for performing various artistic effects.

Ключевые слова: текстильный материал, цифровая печать, графические редакторы, орнамент, принт, качество.
Keywords: textile material, digital printing, graphic editors, ornament, print, quality.

В тесной взаимосвязи с общими художественными процессами проектирования костюма находится искусство нанесения рисунка на ткань. В течение многих веков узоры на ткани и способы его нанесения формировались под особым влиянием господствующих направлений в искусстве и дизайне, а также развития научно-технических достижений, экономических и политических реформ в мире. С каждым годом методы печати текстильного рисунка изменялись, и на смену старым технологиям приходили новые [1].

Согласно прогнозам специалистов текстильного производства, одной из особенностей современного развития текстильной и швейной промышленности XXI века является особое ужесточение комплекса требований к продукции, а именно — потребительские, эстетические, эксплуатационные, промышленные свойства, которые обусловливают повышение уровня качества жизни в мире, повышение конкуренции при производстве товара на современном рынке. В связи с этим, помимо традиционной печати, на сегодняшний день в текстильной промышленности достаточно активно развиваются новые технологии, так как улучшение технологического процесса и применение нового качественного оборудования является важным залогом успеха в текстильной печати и легкой промышленности в целом [2].

Благодаря достижениям научно-технического процесса, на сегодняшний день цифровая печать является одной из самых перспективных методов в области нанесения рисунка на ткань. Цифровая печать полностью меняет представление о печатном процессе как о чем-то сложном, требующем наличия тяжелых печатных машин со сложным управлением. Цифровое оборудование компактное и не требует наличия больших площадей, управлять цифровой машиной может один работник-оператор.

Качество отпечатков, которое позволяет получать современное цифровое оборудование, соизмеримо с офсетным, кроме того, превалирующим преимуществом является возможность оперативно изменять часть изображения за счет применения графических редакторов.

Современное программное обеспечение позволяет оперативно вносить поправки и коррективы при создании текстильных орнаментов, так как отсутствует необходимость в длительном процессе допечатной подготовки и настройки печатного оборудования, как это существует при традиционной печати, нет необходимости изготавливать печатные формы и пленки, исчезает и риск ошибок и погрешностей на определенных стадиях печатного процесса, а, следовательно, и возможной потери качества.

Главными достоинствами цифровой печати является качество переноса рисунка, скорость печати и возможность получать орнамент в нескольких масштабах, цветовых сочетаниях и формах, а также большая гибкость и мобильность создания орнаментальных композиций с помощью графических редакторов [3].

Инновационные графические компоненты в формировании текстильных узоров включают в себя программное обеспечение растровой и векторной графики, по средствам нанесения электронной версии рисунка на ткань.

Главными элементами растровой графики являются точки и их характеристики, такие как цвет, яркость и положение. Растровое изображение формируется из множества отдельных точек (пикселей), расположенных на пересечении столбцов и строк. Достоинства растровой графики заключаются в безграничных способностях изменения формы и цвета объекта. В свою очередь, недостатком растровых рисунков считается большой объем файла, для получения высококачественного рисунка. Также минусом данных редакторов является искажение изобра-

жения, в зависимости от изменения масштаба, уменьшение пикселей приводит к искажению пропорций рисунка, что является большим недостатком при масштабировании орнаментальной композиции принта.

Векторная графика, в свою очередь, отличается использованием математических формул, которые не искажаются при масштабировании и не боятся изменения формы объекта. Основными элементами векторной графики являются линия и математическая формула, которые описывают данную линию [4].

Сравнивая растровую и векторную графику, можно заключить, что линия в растровом редакторе представляет собой большое количество точек, и чем она длиннее, тем больше памяти она занимает, в векторной же графике линия просчитывается с помощь формулы, которая, в свою очередь, сохраняет производительность компьютера. С помощью добавочных характеристик задаются цвет, толщина линии и ее вид — сплошная, пунктирная, штрихпунктирная и т.д. Видоизменение масштаба изображения не приводит к искажениям векторного изображения.

С помощью графических редакторов растровой и векторной графики при выполнении орнаментальной композиции возможна реализация различных художественных замыслов, так как данные редакторы снабжены набором инструментов для инвертирования, зеркального отображения, ретуширования изображения, имитации различных манер живописи, изменения яркости и контрастности, создания иллюзии движения, масштабирования, поворот, скос, зеркальное отображение, с помощью которых можно выполнять основные преобразования рисунка, также изменять порядок, комбинацию элементов орнамента или принта, получая более сложный рисунок [5].

На основе одного мотива и одной раппортной схемы могут быть созданы десятки, даже сотни композиций. Добавление какого-либо элемента, изменение размера отдельных мотивов приводит к мобильности и росту количества результирующих композиций в геометрической прогрессии.

Рассмотрев существующие технологии, можно утверждать, что современные графические редакторы предоставляют большие возможности создания компьютерной графики и художественного оформления печатной текстильной продукции, так как интерфейсы имеют перечень преимуществ выполнения рисунка на компьютере, в отличие от ручного исполнения:

— доступность рабочих инструментов, дизайнеру понадобится лишь компьютер и специальная программа — графический редактор; также в работе не нужно учитывать особенности нанесения красок, карандашей;

— при выполнения художественного орнамента или принта на компьютере дается возможность быстро исправить недостатки. Если на бумажном рисунке можно сделать какой-то дефект, который зачастую исправить практически невозможно и приходится рисовать все с самого начала, то в цифровом рисунке все исправляется отменой действия, несколькими кликами мыши.

Основываясь на выше сказанном, можно сделать вывод, что цифровая печать при моделировании — как текстильного материала, так и готового изделия, является незаменимым помощником. Проектирование орнаментальных композиций рисунка с помощью графических редакторов позволяет вносить изменения в колористическое решение и в композиционное построение орнамента или принта. Современные графические редакторы позволяют одновременно просматривать несколько модификаций орнаментальных композиций. Использование цифровых технологий позволяет реализовывать художественные замыслы в кратчайшие сроки что, в свою очередь, дает возможность предприятию быстро реагировать на изменение требований рынка и менять ассортимент изделий.

Список литературы:

1. *Харин О.Р.* Цифровая печать. Основные технологии и оборудование: Учебное пособие / Олег Харин, Эмилис Сувейздис. — Москва: ООО «Книга по требованию», 2015. — 358 с.

2. *Сафьянников Н.М., Буренева О.И.* Компьютерная система проектирования тканей / Н.М. Сафьянников, О.И. Буренева // Текстильная промышленность. — 1998. — № 4. — С. 34–37.

3. *Исаенкова О.А.* Способы получения рисунка на ткани / О.А. Исаенкова. — Москва: ГОУВПО «МГТУ им. А.Н. Косыгина», 2009. — 28 с.

4. *Борзунов Г.И.* Автоматизация работы в среде графического редактора / Г.И. Борзунов. — Москва: ГОУВПО «МГТУ им. А.Н. Косыгина», 2009. — 52 с.

5. *Михалина А.Д.* Технологии компьютерной графики и их практическая реализация / А.Д. Михалина, Т.С. Логвинова, Н.В. Польшакова // Молодой ученый. — 2017. — № 2. — С. 58–61.

Е.Н. РЫЖКИНА
И. о. декана факультета «Дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: design-dekanat@mghpu.ru

А.Н. РЫЖКИН
Доцент кафедры «Академический рисунок» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: rizhkins@yandex.ru

E.N. RYZHKINA
Executive Head of the Faculty of Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: design-dekanat@mghpu.ru

A.N. RYZHKIN
Assiciate professor of the department of Academic Drawing of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: rizhkins@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-240-251

ИЛЛЮСТРАЦИИ В.Н. ГОРЯЕВА К РОМАНУ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ». КОНЦЕПЦИЯ ФИЛОСОФСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ILLUSTRATIONS BY V.N. GORYAEVA TO THE NOVEL BY F.M. DOSTOEVSKY'S «THE IDIOT». THE CONCEPT OF PHILOSOPHICAL GRAPHIC UNDERSTANDING OF THE WORK

Данная статья посвящена анализу художественного авторского рассмотрения текста. Прослеживается формирование графического изобразительного языка, основанного на философских параллелях с романом. В статье используются ранее не опубликованные дневники В.Н. Горяева, а также проведены исследование и систематизация поисковых эскизов, набросков и композиционных кроков из архивов мастерской художника.

This article is devoted to the analysis of the author's artistic consideration of the text. The author traces the formation of a graphic visual language based on philosophical parallels with the novel. The article uses the previously unpublished diaries of V.N. Goryaev, as well as the research and systematization of search sketches, sketches and compositional drawings from the archives of the artist's studio.

Ключевые слова: иллюстрация, художественный образ, внутренний смысл, аллегория, художественный прием, психологические пространство.
Keywords: illustration, artistic work, inner meaning, allegory, artistic method, psychological atmosphere.

Виталий Горяев приходит к иллюстрированию Достоевского в 1965 году, будучи уже признанным художником, накопившим богатый творческий опыт. Пройдя путь от сатирической публицистики и журнальной иллюстрации, позволившей ему постоянными упражнениями и необходимостью мгновенно подстраиваться под новые задачи не иссушить и не законсервировать с годами свою авторскую графику, а постоянно обновлять и расширять горизонт своих творческих возможностей, Горяев параллельно работает над иллюстрациями к книгам. И мы можем проследить, как от «изобразительной» литературы, где «зрительное пространственное искусство изображает ту же тему, что и словесное» [1], художник проходит путь сокращения изобразительного начала в пользу духовной практики, психологического, эмоционального невербального иллюстрирования.

Работу над иллюстрациями к роману «Идиот» Ф.М. Достоевского Виталий Горяев начинает задолго до первых набросков. Причиной тому послужили абсолютно жизненные обстоятельства: художник более чем на месяц попал в больницу. Человек, который всегда размышлял карандашом, привыкший все мысли и эмоции мгновенно зарисовывать, профессионально отточивший навыки молниеносного журналистского рисования, с его остротой знака, узнаваемостью характера персонажа, модели, эмоции, оторван от привычной среды обитания и, фактически, лишен привычного «языка» для общения с миром. Именно эта «профессиональная ломка» заставила выйти его из границ обыденного, Виталий Николаевич работает, создавая и продумывая иллюстрации внутри себя.

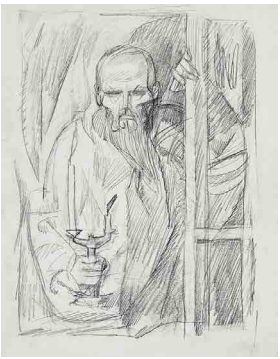


Рис. 1. В.Н. Горяев. Портрет Достоевского со свечой. Бумага, карандаш, 30 х 40, 1971 г.



Рис. 2. В.Н. Горяев. Мышкин и Рогожин. Бумага, карандаш, 40 х 30, 1971 г.

В дневниках художника мы видим его духовный путь к семантике романа. Многоступенчатое, вдумчивое отношение к тексту, особенно усиленно состоянием собственного физического недомогания, общей, сложной психологически, больничной атмосферы, оторванность от насущных вопросов и житейских мелких проблем — отсюда сосредоточенность и особая форма отрешенности, позволившая необыкновенно глубоко встроиться во внутренний ритм произведения, философски осмыслить каждый персонаж, каждую сцену, и отсюда — такая выверенная точность и лаконичность работы. Он видел иллюстрацию еще до того, как прикоснулся карандашом к листу, описывая ее в своих дневниках, что обусловило отказ от бытовой детализации, выход на новый духовный уровень: уровень иллюстрирования человеческих эмоций, переживаний и внутреннего состояния. Это способствовало особенному единению художника и автора романа.

Помимо чтения текста романа «Идиот», Виталий Николаевич обращается к критической литературе, изучает, с литературоведческим аспектом, внутренние слои и смыслы, сокрытые в произведении. Он сам говорит, что «после Гоголя, у которого всегда в тексте есть заковырка, позволяющая создать сцену, ищешь ее и у Достоевского, а ее как таковой нет» [2]. Важную роль сыграли близкие и друзья: Сойфертис, Сергей Горяев, жена Таисия Борисовна Лобач-Жученко, с ними он обсуждает свои мысли о построении изображения, о характерах героев. В итоге, уже в дневниках, мы видим режиссерское видение иллюстраций, их единую канву, непреры-

вающуюся нить повествования. Графические листы наполнены легкой, прозрачной карандашной графикой, с ярко выраженным штрихом, отмечающим метр и ритм в листе. Каждый герой становится частью общего диалога. За каждым закреплен образ и знак, внутренний смысл и аллегория.





Рис. 3. В.Н. Горяев. Портрет князя Мышкина. Бумага, карандаш, 30 х 40, 1971 г.
Рис. 4. В.Н. Горяев. Портрет Рогожина. Бумага, карандаш, 30 х 40, 1971 г.

Мысль о том, что «проза Достоевского внешне не изобразительна» [3], прослеживается в его дневниковых рассуждениях. Отсюда возникает задача графического осмысления атмосферы романа, с ее борьбой светлых и темных сил, агонии страстей — всего, что создает напряженную атмосферу романа. В представлении художника важна каждая деталь, так как весь облик книги будет работать на проникновение читателя в сущность произведения, здесь мы видим отклик теории Фаворского, лекции которого Горяев посещал в период учебы.

Виталий Николаевич пишет в своих дневниках: «Внешний облик: книга должна быть удлинённого-вертикального формата. Должно войти много текста. Поля небольшие сверху и снизу, чтобы останавливать чтения. Шире — боковые, наружное поле, чтобы колонкой текста лишний раз подчеркнуть вертикальность конструкции книги. Рисунок на переплете не нужен. Но надпись “Идиот” должна быть предельно четкой и совсем не вызывающей. Как бы констатирующей факт, никакого двусмыслия, ложной интриги» [4].

Особое внимание художник уделяет наличию портрета Достоевского в оформлении романа. Долго сомневается и раздумывает о необходимости присутствия автора на страницах книги, ведь писатель выбивается из общей наэлектризованной атмосферы. Сохранились поисковые эскизы к портрету Достоевского и, как минимум, восемь полноценных окончательных графических изображений писателя.

«Вероятно, все-таки нужен портрет Достоевского на фронтисписе книги, он перед титулом и как-то должен предостерегать чита-

теля от торопливости суждений по поводу написанного. Сам Достоевский должен быть изображен в позе защищающегося и оберегающего чего-то или кого-то, еще не ясно, но будет ясно по прочтению» [5], но после выхода издания признается, что все же «портреты были излишними», так как выпадают из идейно-конструктивной части графики. В портрете Федора Михайловича Горяев пытается проникнуть в глубины духа и разума великого писателя. Он постоянно вступает во внутренний диалог с ним, отслеживая этапы и ритмический строй работы, не пытаясь подстроиться под изобразительный ряд основных сцен, но становясь соавтором, проговаривая и дорабатывая дополнительными выразительными средствами идейную суть произведения. И только прочтя книгу, заново возвращаешься к портрету писателя, тяжелым взглядом тот смотрит как будто со стороны. В портрете доминирует не столько изобразительность, сколь графика текущих линий, переплетающихся с фоном, создающих единый орнаментальный вязкий узор с темными пятнами провалившихся глаз с набрякшими веками. Портрет, акцентированный не на портретных характеристиках, а карандашной линией отражающий переплетение мыслей и физическое ощущение душевной тяжести внутри Достоевского.

Горяев, как никто, точно охарактеризовал общее пространство романа. Это «психологическое пространство» становится действующим лицом повествования, как бы уже предчувствуя драму. Графический материал — карандаш, ничего лишнего; не отвлекаясь на детали, он тональными пятнами и вязкими плетущимися, текущими линиями выводит наэлектризованную атмосферу. «Я думаю, для памяти нужно делать кардиограмму, графическую структуру общей композиции. Где-то спокойный горизонт, вдруг взрыв, возбуждение, потом успокоение, затем опять взрыв» [6], — пишет он в своих дневниках. Благодаря этому метроритмическому строю, зритель не останавливается на рассмотрении иллюстраций, графика вплетается в повествование, не дублируя авторский текст, а шлейфом продолжая его.

«Читал критику о Достоевском, пока ясно одно — что почти у всех, и у начальства, и у друзей писателя, был под подозрением. Когда сажают дерево знают породу, но не всегда знают какой оно будет формы, а вдруг пойдет в сучья и разрастётся в какую-то непонятность?.. Впечатление, что Достоевский и хорошо сдабривал, и поливал, а вот как будет расти его роман-дерево не всегда знал, и даже удивлялся сам диковин-



Рис. 5. В.Н. Горяев. Аглая. Бумага, карандаш, 30 х 40, 1971 г.



Рис. 6. В.Н. Горяев. «Рогожин со свитой» Бумага, карандаш, 45 х 30, 1971 г.

ной форме, которую оно вдруг приобрело. Как бы научиться и рисовать также, может быть что-нибудь и получилось бы толковое» [7].

В Горяевской графике, несомненно, чувствуется это растительное, физическое начало.

Сложные взаимоотношения у художника и с понятием «времени» внутри романа: в книге четыре части, иллюстратор ставит перед собой задачу — к каждой из них найти особый ход. Глава первая активно вовлекает читателя в сюжет, начиная прямо с действия. Виталий Николаевич в своих дневниках прописывает раскадровку иллюстраций: «Автор, как бы следует за рассветом, который постепенно выявляет все происходящее в полутемном окне. Возле него герои сначала просто сидят, в котором они, как-бы перетекают друг в друга, становясь похожи. И только когда становится чуть светлее, видна их самостоятельная противоположность (как позитив и негатив)» [8]. Предрассветная, полупризрачная атмосфера серебристых, сближенных по тону штрихов намечает контуры, позволяя уйти от излишней детализации. Подчеркнута нарочитая призрачная бледность, через которую проступают портреты одновременно и главных героев, и второстепенных, с которыми художник нас сводит с первых страниц, предвосхищая то, что читатель «иначе сам придумает».

Вторая глава — это глава уже не о героях. Их нет, есть слухи, кто-то что-то слышал. Город, охваченный ожиданием события и замерший в предвкушении. Слышится ирония автора, но не смешно. Слухи не дают покоя, прерывая теплый день, с его ожиданием события. Горя-

ев ставит перед собой задачу найти особенность «сатирического языка Достоевского и его переход в драматическое содержание» [9]. Художник сталкивается со временем то абсолютных пустот, то сюжет разворачивается так стремительно, что он «не успевает вмешаться в действие, представленное для разворота событий» [10]. Писатель оставляет многословие диалога, потом сводит всех одновременно вместе. Иллюстратор вынужден искать и вводить отдельным действующим лицом иллюзорное пространство, которое было бы оправдано особым смысловым контекстом. Горяев рассуждает о полифонии Достоевского: одновременное звучание нескольких сюжетных линий, где только слухи, отзвуки, соединяют произведение. Он пишет: «Достоевского невероятно заносит. И неизвестно, что делать иллюстратору с такой массой народа», в то же время, во второй главе время «сжимается необыкновенно, события — каждый час» [11]. Горяев распределяет и группирует в иллюстрациях героев: Рогожина — со свитой прихлебателей, Настасью Филипповну — на фоне стариков, генерала — с дочерями, четверо нигилистов и т. д.

Художник постоянно проговаривает свои мысли с близкими людьми, посещающими его в больнице, дабы не растерять мысли, пока еще разбросанные: «Приходил Сойфертис, разговаривали о Достоевском. Одна мысль встретила поддержку, что должны быть портреты с фоном из портретов же. Об этом думал давно, в частности, о Рогожине (в дверях с компанией сзади), Настасье Филипповне (сзади Горский и генерал)» [12]. И опять, самоцелью, — не растерять внутреннее напряжение, соединяющие отдельные сюжетные линии. Дом Рогожина, с его темнотой, переходами, множественными лестницами, комнатами, интерьером нагнетает предчувствие лихорадки и припадка, как спутанность сознания с темнотой в углах.

В третьей части движение опять останавливается, и появляется место для лирических отступлений о том, что на Руси мало практичных людей, но много генералов. О том, как просто необходимо здесь быть генералом, и, постепенно, рассуждения о средних людях и о пользе безликости нагнетаются, перерастают в заключительной части в бешеный темп. События захлестывают одно другое, ускоряя темп и активность графики, подхваченной из текста. Вся изобразительная атмосфера иллюстраций почти абстрактна: фоны с выявленной нарочито штриховкой, геометрическая структура изображения, выявленные ритмы, через которые прорывается узнаваемое — лица, силуэты, люди. Такова иллю-

страция «Званый вечер у Настасьи Филипповны». Фигуры сгорбленных прихлебателей Рогожина горбами, как волнами, вторят фигуре героя, их гротескно-условные головы, с черными точками зрачков в белых дырках глазниц, злобны и насторожены. Откинутая рука дублируется еще двумя руками позади, симметричные, нарочито повторяющиеся по объему ноги модульно шагают, подчеркивая агрессивное, неумолимое единое движение толпы.



Рис. 7. В.Н. Горяев. Эскиз к иллюстрации. Цветная бумага, белила, 37 х 28, 1971 г.

Работая над образами главных персонажей, Горяев вывел сложную философскую концепцию о «неделимости» главных героев. «Образ идеального человека своего времени должен возникнуть в мысли из наложения на образ Рогожина образа Мышкина. Невероятная задача, но в романе оба героя ведут себя как одно лицо. Они почти всегда встречаются и действуют вместе. Книга отмечена постоянным тяготением, как бы стремлением дополнить одного другим. В процессе чтения мы почти привыкаем к тому, что каждый знает все про другого и один даже знает где другой и что тот будет делать. И только тогда догадываешься, что есть-то всего один человек, странно разделенный на два персонажа, все становится на свое место» [13]. Сюжетные сцены построены таким образом, что бесконечный ряд гротескных второстепенных типажей как бы раздвигает Мышкина и Рогожина в пространстве листа, и в каждом сюжете мы чувствуем, как художник объединяет героев в одну силуэтную группу, подчеркивая магнетическое тяготение их друг к другу. И сливаются два героя воедино только после смерти Настасьи Филипповны (поцелуй Мышкина и Рогожина, ил. «Утешение»). Нарочито в общих композициях с главными героями художник выбирает абсолютно симметричную композицию, они как будто отражаются в зеркале: черный, резко взвинченный, порывистый и призрачное белое отражение его, фон, дублирующий абстрактную графику, но светлее и более уравновешенный, как круги на воде, — такова иллюстрация «Рогожин и князь Мышкин».

Мир литературных превращений, метафорические образы Виталий Горяев всегда черпал из окружающего его мира, что позволяло сделать их более близкими, понятными для зрителя. И прообразы героев Достоевского он взял из своего окружения. «Он сделал для себя открытие (и для других): открытие схожести сути князя Мышкина с художником Маем Митуричем, другом В. Горяева. Его мы и узнаем в сотворенном образе Мышкина в "Идиоте". Там же — Настасья Филипповна. Это тонко подмеченная индивидуальность характера супруги Виталия Николаевича — Таисии Борисовны. По словам самого Горяева, образ Рогожина он частично связывал с моим нравом» [15], — пишет в главе своей автобиографической книги «Черное и белое» Игорь Обросов.

Говоря о героях романа в иллюстрациях, мы почти не употребляем обращение к физической, изобразительно-портретной характеристике, слово «образ» гораздо подходит героям горяевских листов. Он тончайшими линиями, прозрачным светлым силуэтом намечает на страницах князя Мышкина, создавая для него особенный ритм графики, вырывающий героя из бурного штрихового замеса всех остальных героев. Противопоставление света бумажного листа, успокоенности, соподчиненности графики сразу ставит акцент на «просветленности» столь внешне обыкновенного молодого человека, в поношенном сюртуке и широкополой шляпе, в стоптанных башмаках и с маленьким узелком в руках, в котором умещались все его пожитки. Горяев ищет образ Мышкина в изображениях Христа у художников Возрождения, принцип расстановки графического акцента, такой, чтобы зритель сразу выделил просветленную фигуру на фоне толпы.

В заведомо черно-белых иллюстрациях он ищет фактуру для цвета: «У Достоевского Мышкин часто краснеет и рисовать этого нельзя, можно только сделать вывод, что обычно он был необыкновенно бледен. Бледен Мышкин, бледен Рогожин, бледна Настасья Филипповна. Один красивый нос у Лебедева» [16].

Виталий Николаевич распределяет пространство между героями: «Большинство героев Достоевского держатся на видном плане, в смысле пространства. Рогожин, Настасья Филипповна — полуфигуры, а вот Лизавета Прокофьевна все время лезет на первый план, ракурсна и криклива» [17]. Круговорот переплетающихся пышных женских форм, ритм подвижной и эмоциональной группы генеральши Епанчиной с дочерями, их суетливость, заинтересованность, вопросы, любопытство

клубком вихрятся против прямого и отгороженного пространством листа от их обывательских предрассудков, водоворота болтовни и сплетен Мышкина. Писатель помещает князя, с его идеалистическими представлениями о мире, в самую гущу земных страстей, подчеркивая несовместимость нравственной и духовной нормы и идеальных принципов с низменным, мелким расчетом такого несовершенного мира. Художник подхватывает, противопоставляя в сцене встречи Мышкина и Рогожина, незамкнутый силуэт, растворяющийся в окружающем пространстве, открытый жест таких красивых рук с длинными пальцами, высвеченное до нескольких линий лицо, освобожденное от штриховки и работающее исключительно контуром. Напротив, Рогожин — с напряженным взглядом, жесткой черной графикой волос и одежды, рвущей пространство. Как много в нем линий, как они контрастно ритмически взаимодействуют в одном пятне. Какие страшные, животные глаза, с точками зрачков. В толпе на вокзале: взгляд рогожинских глаз, множественно дублирующийся, озлобленных и страшных, — художник рисует этот психологический кошмар, преследующий зрителя.



Рис. 8. В.Н. Горяев. Настасья Филипповна. Х., м., 60 х 80, 1971 г.

И женский образ, собирательный и центральный для всех нитей повествования. Настасья Филипповна, в понимании Горяева, должна быть самой близкой современному времени, он берет за основу портрет своей жены Таисии Борисовны, женщины удивительной, особенной, неповторимой красоты. «В смысле внешности, одежды, прически. Через очарование, исходящее от Настасьи Филипповны и воздействующее (фронтально) на нас самих, мы дойдем до переживаний кн. Мышкина и Рогожина, что поможет объяснить их» [18]. Художник помещает подгрудный портрет, как на фотографии: в овальной раме в три четверти. Очень красивое и правильное женское лицо с прямым, почти немигающим взглядом под изломом гордой дуги брови. «Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она?»

Цикл иллюстраций к роману «Идиот» Достоевского был задуман как полифоническая, невербальная, практически мультимедийная инсталляция, апеллирующая к чувствам зрителя превосходящих воз-

можности 2D графики. Изображения портретов, с их похожестью, чертами лица, одежды, для художника как бы вторичны. Так он изображает Мышкина, с бородой и без, несмотря на описательный текст автора. Портреты одного и того же персонажа из листа в лист могут отличатся внешне, или вообще мы видим героя не по внешности, а по его месту в композиции листа, по вибрациям штриха вокруг, по тону и активности работы со штрихом в изображении персонажа. Горяев прорывает пространство, рисуя энергетику места, его метафорическую атмосферу, вибрации эмоциональных связей и взаимодействий персонажей.

Достоевский написал свой роман во Флоренции, находясь вдалеке от изображаемого им Петербурга, он особенно внимательно относится к специфическому пространству, которое создает город. Тот самый «Петербург Достоевского», о котором невозможно не упомянуть, в котором важна близость его взаимодействия с предметами, людьми, героем, автором. Тяжесть северного, часто дождливого, неба, строй архитектурных объемов на пустых пространствах, сливающихся в стены и лишенных контрастности и светотени из-за сближенных световых и тональных природных условий, запутанность лабиринтов дворов, зеркальность бесконечных арок, утягивающих вдаль, как в кошмаре, повторяют внутреннее состояния героя «Блуждание Мышкина по городу». Глубина и масштабность человека и города, человека и интерьера, их взаимопроникновение — таков образ и дома Рогожина. Крупными блоками рисовального тона художник строит архитектурную композицию, дублирующее настроение и эмоциональное состояние главных героев.

Иллюстрации Виталия Николаевича Горяева к Достоевскому — это эстетическое переживание для читателя. Эмоциональное и энергетическое наполнение графических листов дает метрический отсчет тексту великого писателя, не отражая поверхностное изображение, а проникая глубже и шире, выходит из возможностей рисовального листа в плоскость метафизического соприкосновения с духовной аурой романа. Горяев открыл будущим поколениям иллюстраторов структурный подход к пониманию и изображению прозы Достоевского, основанной на безупречном рисовальном мастерстве и глубоком философском анализе героев.

Примечания:

1. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский / подготовка текста, научный аппарат Д.Д. Чебановой. — М.: Советский художник, 1988. — с. 34.

2. *Горяев В.Н.* Дневники художника // Архив музея В.Н. Горяева. Неопубликованные материалы.

3. *Горяев В.* Графические серии. Пушкин, Гоголь, Достоевский. — М.: Советский художник 1979. — с. 11.

4–14. *Горяев В.Н.* Дневники художника // Архив музея В.Н. Горяева. Неопубликованные материалы.

15. *Обросов И.П.* Черное и белое. Избранное / И.П. Обросов. — М.: ГЕОТЭК, 2008. — с. 64.

16–18. *Горяев В.Н.* Дневники художника // Архив музея В.Н. Горяева. Неопубликованные материалы.

Г.А. КРИВОЛАПОВА
Старший преподаватель кафедры «Художественное стекло» МГХПА им.С.Г. Строганова
e-mail: andrey.krivolapov75@gmail.com

А.Н. КРИВОЛАПОВ
Старший преподаватель кафедры «Академический рисунок» МГХПА им.С.Г. Строганова
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru

G.A. KRIVOLAPOVA
Senior Lecturer of the department of MDJ of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru

A.N. KRIVOLAPOV
Senior Lecturer of the department of MDJ of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: andrey.krivolapov75@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-252-261

ИСКУССТВО И НАУКА В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ

ART AND SCIENCE IN CONTEMPORARY ART GLASS

В статье рассматривается роль стекла как научного материала в развитии современной науки и становление современного искусства, тесно связанного с научным стеклоделием, а также традиционные способы обработки лабораторной посуды и своеобразное воплощение творческих идей художников по стеклу, опыт мирового сообщества в направлении студийного стекла, инсталляции, видеоарта и рекламы, новое прочтение традиций и особенностей специфики стеклообработки в актуальных выставочных объектах. Дано краткое изложение проблемы особенностей как научных, так и информационно материалов по отдельным объектам и искусству.

The article examines the role of glass as a scientific material in the development of modern science and the formation of contemporary art, closely associated with scientific glass making. As well as traditional methods of processing laboratory glassware and a kind of embodiment of the creative ideas of glass artists. Experience of the world community in the field of studio glass, installation, video art and advertising. A new interpretation of the traditions and peculiarities of the specifics of glass processing in current exhibition facilities. The article provides a brief summary of the problem of the features of both scientific and informational materials on individual objects and art.

Ключевые слова: стекло, стеклодувное дело, современное стеклоделие, аппаратное выдувание стекла, искусство.
Keywords: glass, glass-blowing, modern glass-making, hardware glass-blowing, art.

Стекло является великим инструментом в продвижении человека к научным открытиям. Примерно в 1500 году до нашей эры египтяне разработали методы изготовления стекла, а в 650 году до нашей эры была обнаружена сирийская каменная табличка, которая считается первым изданным руководством по стеклодувному мастерству. Эти разработки в технике выдувания стекла вывели науку на передний план открытий.

Первые стеклянные сосуды создавались для хранения мазей и эфирных масел, они имеют сравнительно небольшие размеры, удлиненную форму и узкое горло, технология представляет собой прядение горячей стеклянной нити, на глиняную заготовку. «Для изготовления бальзамариев медный пруток обмазывался песчано-глиняным сердечником по профилю внутреннего контура сосуда, на который навивались нити глушенного стекла» [1]. После создания флакона внутренняя часть удалялась, образуя полость для хранения жидкости. Тип формы таких стеклянных предметов напоминал глиняные образцы. Стекло, в отличие от керамики, непористое, благодаря этому свойству отсутствует риск потерь при испарении или загрязнения из материала, и оно не входит в реакцию с содержимым. Таким образом стекло стало незаменимым материалом для хранения лекарств, парфюмерии и различных химических веществ.

Археологические находки, хранящиеся в музеях по всему миру, дают широкое представление о формах, цвете, и размере стеклянных предметов для хранения мазей и бальзамов. Стеклянный алабастрон — грушеобразный вытянутый сосуд с округлым дном 4–3 века до нашей эры. Свое название получил от более ранних предметов, выполненных из алебастра методом механической обработки. Сосуд для мази кратикос из непрозрачного синего и желтого стекла, Египет, 1400 год до нашей эры, находится в Британском музее, представляет собой сосуд размером 6 см. Флаконы использовались в торговле парфюмерией и для упаковки бальзамов для погребальной практики.

При появлении метода выдувания, позволяющего получать полые изделия, стеклянные предметы полностью вытеснили керамические, причиной является химическая стойкость стекла к содержимому и прозрачность, которая позволяет видеть качество и количество содержимого. Первые стеклянные изделия можно назвать фармацевтической упаковкой.

Унгентарий, бальзамарий, арибалл и лакримарий — это колбы и бутылочки, имеющие длинный стебель — горлышко. Они служили для хранения мазей, бальзамов. Лакримарий, от латинского «слеза», часто называют сосудом для слез. Двойные бальзамарии представляют собой соединенные в горячем состоянии два стеклянных цилиндра, часто украшенные узорчатой замысловатой ручкой. Функция заключается в следующем — одно отделение использовалось для хранения порошка, а другое — для превращения его лопаточкой в косметическую пасту. Удлиненные горлышки бальзамариев образуются вытягиванием путем растягивания горячей заготовки, можно предположить, что это стало началом появления лабораторной стеклянной трубки.

В Британском музее находится «Птица флакон для духов» размером 16 см. Представляет собой зеленоватый выдувной стеклянный флакон в форме птицы, с «носиком» клюва и трубчатым хвостом. Тело имеет длинные углубления, похожие на крылья. Содержимое в сосуде, для хранения, запаивали при помощи горячего стекла, образуя клюв птицы. Соответственно, для того чтобы извлечь жидкость, клюв или хвост нужно отломить и получить отверстие. В музее Неаполя находится такой флакон в виде птицы с сохранившимся содержимым.

В 12 веке стеклянные ампулы (от греческого «амфора») использовались для перевозки масел для помазания и крови мучеников для католической церкви.

Реторта — одна из древнейших форм стеклянной посуды, используемых в химии. Она представляет собой колбу-луковицу с длинными горлышком, используют ее для дистилляции — отделения одного материала от другого путем нагревания. Колба с содержимым нагревается, и образующиеся газы перемещаются по горловине во второй собирающий сосуд. В коллекции музея Корнинг находятся образцы реторт, выполненных из полупрозрачного стекла. Размеры — 37–53 см, дата изготовления определяется 16–17 веками, изготовление — Северная Европа.

Аптекарские сосуды размером около 10 см — это распространенная стеклянная тара 17 века (банки, флаконы и бутылочки). Производилась из бесцветного или зеленого стекла различных оттенков. И в настоящее время новые лекарственные и биологические препараты полагаются на стекло, обеспечивающее длительный срок хранения. Стекло используется для транспортировки и хранения сухих и жидких фармацевтических продуктов.

«Потешный» кубок, изготовленный на Измайловском заводе в 17 веке, представляет собой бокал со скульптурным декором. «Если не знать секрета, выпить из такого кубка, не облившись, невозможно». Система конструкции устроена так, что пить можно только из одного нижнего носика, тогда как из бокала пить неудобно, в нем находится скульптурная фигура оленя, «поэтому весь кубок придется опорожнить, не переводя дыхания, иначе вино зальет одежду. Остановить поток жидкости довольно просто — нужно сильно подуть в носик кубка, но далеко не всякому эта идея придет в голову» [2].

Куттрольф — это сосуд с горлышком, разделенным на несколько трубок. Назначение конструкции состояло в том, чтобы препятствовать или замедлять поток жидкого содержимого. Куттрольф был известен как бутылка для спиртных напитков, бутылка для хранения настоек с 1 века нашей эры. Состоит из трех частей: сферической нижней части, пяти дренажных труб, образуя тонкие трубочки, которые порой перекручивались в виде веревки; многие бутылки асимметрично наклонены. Особенностью называют звуки, похожие на крики аиста, издаваемые при выливании воды по капле.

Сет Расмуссен — автор книги «Как стекло изменило мир», в которой обсуждается эволюция лабораторной стеклянной посуды и ее применение в химических аппаратах. «В середине 1200-х годов стеклоделы Венеции и Мурано начали смешивать предыдущие римские методы с сы-

рьем из Леванта, а также разрабатывать методы предварительной обработки и очистки используемого сырья. Сочетание этих методов привело к созданию нового стекла с высокой прочностью и температурой плавления, пригодного для использования в химической аппаратуре» [3].

Лабораторное стекло, используемое для экспериментов, бесцветно и прозрачно, что позволяет наблюдать за химическими реакциями, должно быть устойчиво к растрескиванию из-за термического напряжения, которое возникает при нагревании его пламени. Одинаковые стенки изделия по всей форме изделия обеспечивает равномерное нагревание и охлаждение стекла, когда температура поверхности распределяется равномерно, что исключает несбалансированное расширение стекла, — это может привести к образованию трещин. В начале 19 века стеклоделы века решили данную проблему, производя тонкостенную стеклянную посуду из известкового стекла. Изготовление тонких стенок уменьшало перепад температур между внутренней и наружной поверхностями, ограничивая риск появления трещин.

В 1830 годах в Богемии Кавалир (со шведским химиком Берцелиусом) разработал химически стойкое известковое стекло и начал делать стеклянную посуду, пригодную для химической работы. Он стал одним из первых экспортеров специально изготовленного химического стекла

Аппаратное выдувание стекла — это процесс создания стеклянных устройств, используемых в научных исследованиях и производстве. Химические, медицинские, фармацевтические и инженерные лаборатории широко используют стеклянную посуду. Основными операциями для выполнения лабораторных аппаратов являются резка трубок и палочек, вращение трубок и заготовок в пламени, оплавление концов трубок, растягивание размягченных трубок, развертывание концов трубок, осаживание стекла, формирование круглого и плоского дна, выдувание шара, сгибание трубок и палочек. Изделия подразделяют на посуду: стаканы, стаканчики для взвешивания, колбы, колбы Фаворского, колбы с тубусом, пробирки, чашки, сосуды, соединительные элементы и трубки, воронки, фильтры, капельницы, спиртовки, склянки с тубусом, эксикаторы, насадки, холодильники, дефлегматоры, каплеуловители, склянки для промывания газов, приборы для поглощения газов и паров воды, аппараты для получения газа. Мензурки и колбы используются для хранения реагентов для химических реакций. Градуированные цилиндры используются для измерения объема образцов. Реторты используются для дистилля-

ции, для перекачки жидкостей, конденсаторы — для охлаждения горячих жидкостей или паров. Пробирка — один из наиболее часто используемых предметов лабораторной посуды. Пробирки имеют идеальную форму цилиндра и размер для хранения небольших количеств веществ.

Аппаратные стеклодувы занимаются изготовлением лабораторного оборудования из стеклянных стержней, трубок, используют основные методы выдувания при помощи разнообразных видов газовых горелок. Производство трубок до 20 века происходило вручную, методом вытягивания стеклянной заготовки. В 1912 году в США разработали процесс непрерывного волочения труб, работающий в горизонтальном направлении. В 1929 году во Франции разработали процесс вертикального волочения.

Существует много составов стекла (изготовленных на заказ), каждый из которых обладает своими специфическими химическими, тепловыми, оптическими и физическими свойствами. Наиболее часто встречающиеся в химической лаборатории типы стекол являются боросиликатным стеклом. В 1880-х годах группа немецких ученых и производителей приборов разработала усовершенствованный рецепт лабораторного стекла. В конце 19 века немецкий химик Шотт открыл решение проблемы теплового напряжения. Между 1887 и 1893 годами Шотт и его коллеги Цейсс и Аббе разработали стекло, содержащее борную кислоту. В 1893 году фирма запустила революционную линейку боросиликатных лабораторных стеклянных изделий, затем появилось стекло для газовых фонарей. Стекла «Пирекс» фирмы «Корнинг» разработаны для использования на кухне в виде огнеупорных форм для духовки в 1915 году, год спустя получили применение в лаборатории.

Таким образом, появление нового термостойкого стекла произвело большие перемены не только в науке, но и в искусстве стекла. В 20 веке лабораторное стекло также входит в моду в дизайне и искусстве.

Еще одним применением стекла стало использование неоновой рекламы. Неон светится красным оттенком, аргон светится синим при добавлении ртути для получения насыщенного цвета. Газоразрядную стеклянную трубку, нагревая, формируют на газовой горелке в нужную форму, постоянно поддувая в нее воздух. После получения необходимой формы трубку наполняют газом, впоследствии запаивают торцы и подключают электроды к трансформатору. В 1912 году в Париже парикмахерскую украсили одной из неоновых рекламных вывесок. Потре-

бовалось несколько десятилетий, чтобы такие вывески стали неотъемлемой частью американского ландшафта. К 1960 годам вдохновленные поп-арт художники использовали неон для создания скульптур.

Новая художественная среда получила развитие вскоре после Второй мировой войны. Идеи течения принадлежат Харви Литтлтону, основателю американского студийного движения стекла. Музеи и художественные галереи проводят выставки исключительно из стекла, обработанного пламенем, будь то групповые или персональные выставки; это стало достойным призов на конкурсах.

Можно вспомнить большие выдувные скульптурные работы из полого стекла чешской художницы Веры Лишковой. 1960-х годов Лишкова начала делать абстрактные скульптуры. «Гимн радости» находится в коллекции музея Корнинг в США и является новаторской скульптурной работой; вдохновленная формой музыкальных нот, скульптура передает эмоции и энергию гармоничного звука.

Декоративная скульптура «Репка», 1978 года, выполнена И.М. Маршумовой, находится в фондах музея ВМДПИ в Москве. Выдувная скульптура размером 43 см представляет единую многофигурную композицию, виртуозно выполненную, включая графический декор жидкими препаратами золота.

В Строгановском училище в 1960 году была основана стеклодувная мастерская, в которой студенты изучают основные способы работы с горячим стеклом. В этой мастерской Ю.П. Сергеев создает ряд скульптур из молибденового стекла. В своих произведениях он воспевает материнство, любовь к родине. В фондах музея ВМДПИ находится скульптура «Первые шаги». Скульптура представляет собой стилизованную фигуру, сохраняя основные формы стеклодувной трубки.

В начале 1960 годов в известном кораблестроительном и стекольном городе Санзерленд в Англии производились стеклянные корабли в бутылках. Когда тяжелая промышленность начала приходить в упадок, аппаратные стеклодувы с местного завода основали независимые студии по всему городу, делая стеклянные корабли в бутылках. Это новое предприятие было очень успешным, и эти предметы экспортировались по всему миру.

Техника вязания, применяемая японской художницей по стеклу Юмико Есимото, появилась в 1980 году и до сегодняшнего дня является вдохновением для многих.

Анна Скибска из Польши использует технику вытягивания стекла. Превращает стеклянные стержни в тонкие переплетающиеся нити, создавая композиции, не поддающуюся гравитации. «Одна серия тысячелетия», скульптура, представленная в Сиэтле в 2000 году, являет собой объемы, будто сотканные из стеклянный паутины.

Аяко Тани создала значительный ассортимент произведений искусства из стекла, используя расплавленное стекло в качестве каллиграфии. В частности, она представила философию каллиграфии в стеклянном искусстве. В дополнение к своим работам она также опубликовала ряд трудов по искусству стекла.

Бандху Данхэм из США является автором книг о художниках, работающих со стеклом в огне горелки. Вдохновленный механизмами парового двигателя, автор создает кинетические объекты, стеклянные машины из цветного боросиликатного стекла.

Чешский художник Михал Заградник выдул из стекла рабочую модель паровой машины Стивенсона.

Ын Су Чхве из Кореи работает с выдувным стеклом, также художнице хорошо удается сочетать в своих скульптурах геометрическую четкость линий и пластические формы.

Симоне Крестани — итальянский дизайнер, обладающий многолетним опытом и узнаваемым стилем. Восхищенный природой, наполненный вдохновением, он создает скульптуру, графины в очень сложной технике, комбинируя различные приемы. Кристани говорит о том, что ему посчастливилось овладеть этой сложно техникой.

Тим Дриер из США работает аппаратным стеклодувом уже 25 лет и применяет свои научные знания в области стеклодувного дела при создании графинов, кубков. Дриер преподавал в Студии и Питтсбургском центре стекла, а также выступал на Международной конференции в Салемском колледже. В настоящее время он выполняет из лабораторного стекла бокалы, имеющие конструкцию из стеклянных трубок, по которым вода циркулирует по задуманному сценарию.

Испанские дизайнеры «El ultimo grito» в 2010 году создали серию архитектурных моделей из боросиликатного стекла «Воображаемая архитектура». Она включает в себя торговый центр, аэропорт, отель, заправочную станцию и дом, все полностью сделанные из стекла. В этих моделях сочетается высокое мастерство исполнения из боросиликатного стекла и оригинальное исполнение. Скульптуры находятся в Нью-Йоркском музее современного искусства.

Проект «Чертежное стекло» в рамках Недели дизайна в Париже 2013 года представляет собой коллекцию из 14 произведений искусства. Проект состоит из оригинального рисунка и оригинального стеклянного изделия, выполненного из стеклянных палочек, представляющих как бы оживший рисунок.

«Массимо Лунардон» — студия, основанная в 1996 году, известна своей разнообразной коллекцией красивых, ярких и часто причудливых стеклянных творений. Изготовленная вручную в Италии из боросиликатного стекла, знаменитая стеклянная посуда часто напоминает работы художника или абстрактные брызги краски.

Кентаро Янаги из Токио создает кинетические работы из стекла, они представляют собой замысловатые механизмы из бесцветного боросиликатного стекла. Изучение возможностей кинетической скульптуры из стекла дает движение боросиликатным скульптурам, охватывая простые и сложные механизмы с различными элементами, приходящими в движение.

Кит Полсон создает композиции, используя боросиликатное стекло, ее работы варьируются от носимых предметов, таких как короны и очки, до декоративных предметов, таких как подсвечники и миниатюрные скульптуры. Кит получила степень бакалавра изящных искусств, она преподает в Пенлендской школе ремесел. Ее работы были опубликованы в новых изданиях Glass Review и других.

Регулярно проводятся выставки и конкурсы, открывая новых оригинальных художников и придавая импульсы для развития стекла как искусства.

С 1987 года целью Фонда Ютты Куни-Франц является поощрение молодых художников в работах которых стекло играет важную роль. Выставки проходят в Музее стекла Hentrich в Дюссельдорфе с 1994 года. Работы лауреатов публикуются в журнале «Новое стекло». Премия Ютты-Куни-Франц включает денежный приз. Участником может стать художник, возраст которого не достиг 40 лет.

Кобургская премия в Германии существует с 1977 года. Внимание к современному стеклу направлено на то, чтобы дать общеевропейский обзор современных тенденций и разработок в современном стекольном искусстве и еще раз подвести итог сложившейся ситуации. Цель состоит в том, чтобы показать, какие методы проектирования и обработки художники используют в настоящее время, какая тематика в творчестве преобладает.

В 2000 году состоялась конкурсная выставка «Immenhäuser Glaspreis» в Музее стекла. Значительное количество стеклянных расширяет студийную стеклянную коллекцию Музея стекла и документирует развитие современного стеклянного искусства в Германии.

Стеклодувное дело вышло за рамки науки, получило мощное развитие в мировом художественном стеклоделии, к настоящему времени существует десятки авторов, предлагающих новейшие идеи, используя стекло , вовлекая его в диалог о личном мироощущении. Также аппаратное стекло трансформировалось в предметы повседневного пользования, такие как праздничная и подарочная посуда. Художники создают объекты, которые имеют захватывающие эффекты, экспериментируют с формой. Техника аппаратного выдувания стекла приобретает новые функции в мире дизайна, определенно прослеживается интерес использовать уникальные свойства техники и материала. К счастью, сегодня мы рассматриваем, в целом, применение лабораторного стекла как средства для самовыражения творческих идей и дальнейшего экспериментирования.

Примечания:

1. *Энтелис Ф.С.* Формование и горячее декорирование стекла. — Л., 1982. — С. 5.

2. *Голь М.М.* Руководство по основам стеклодувного дела. — Л.: Химия, 1974.

3. «Как стекло изменило мир: История и химия стекла с древности до 13 века». SethC. Rasmussen. Springer: New York, 2012. 85 pp. ISBN: 978-3642281822

4. Beretta, Marco. Between Nature and Technology: Glass in Ancient chemical Philosophy.2004 - Leo S. Olschki

5. Русское стекло. Начальная пора // Сайт Московского государственного объединенного художественного историко- архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника, Е.П.Смирнова, https://www.mgomz.ru/nauchnaya-zhizn/meropriyatiya/russkoe-steklo-nachalnaya-pora

6. «Vessels of Memory: Glass Ships in Bottles». Ayako Tani, Publisher: Art Editions North, ISBN: 9781906832346

7. *Голь М.М.* Руководство по основам стеклодувного дела. — Л.: Химия, 1974.

8. *Сорокин В.С.* «Стеклодувная мастерская». Справочник, посвященный стеклодувному делу. — http://www.klin-lab.ru/images/books/Glassblowing%20workshop%20V%20S%20Sorokin.pdf, 2013.

9. *Зимин В.С.* Стеклодувное дело и стеклянная аппаратура для физико-химического эксперимента. — М.: Химия, 1974.

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

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

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-262-270

МЕСТО ВСТРЕЧИ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ. ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА НА МЯСНИЦКОЙ

A MEETING POINT FOR VISUAL ARTS. VKHUTEMAS-VKHUTEIN EXHIBITION HALL ON MYASNITSKAYA

Публикация подготовлена при поддержке РФФИ. Грант № 19-012-00193А

В статье рассматриваются особенности выставочного здания, построенного по проекту архитектора Н.С.Курдюкова и инженера В.Г.Шухова как часть комплекса зданий Московского училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой, ставшего в дальнейшем учебно-выставочным пространством ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

The article discusses the features of the exhibition-hall building, constructed after the project of the architect N.S.Kurdyukov and engineer V.G.Shukhov as part of the complex of buildings of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture on Myasnitskaya Street, which later became the educational and exhibition space of VKhUTEMAS-VKhUTEIN.

Ключевые слова: архитектор Н.С.Курдюков, инженер В.Г.Шухов, Строгановское училище, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, Г.Г.Клуцис.

Keywords: architect N.S.Kurdyukov, engineer V.G.Shukhov, Stroganov School, Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, VKHUTEMAS-VKHUTEIN, G.G.Klutsis.

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН часто называют университетом искусств. Действительно, в двух зданиях — на Мясницкой и на Рождественке располагался весь спектр специальностей в области искусства, архитектуры, дизайна. В течение десятилетия здесь создавались революционные учебные программы, вырастали творцы Нового мира. Архитекторы и планировщики городов, живописцы и декораторы театра, скульпторы, книжные графики и плакатисты, модельеры и текстильные дизайнеры, проектировщики мебели и оборудования, художники-керамисты. Здесь присутствовали все ступени и уровни подготовк: от подготовительных курсов рабфака до аспирантуры.

У творческого сообщества было две точки притяжения: здание Строгановского училища на Рождественке и выставочный зал Московского училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой, 21 часть целого арт-квартала.

Немногие художественные заведения могли бы похвастать таким выставочным залом: верхний свет, несколько ярусов, центральный неф для демонстрации крупных пространственных объектов и масштабных произведений живописи. Здесь до революции проходили выставки художников-передвижников, выставляли свои произведения профессора и студенты МУЖВЗ. Выставочный зал — такой же необходимый атрибут художественной школы, как библиотека, музей, мастерские.

По сохранившимся фотографиям можно проследить судьбу этого уникального сооружения, которое само по себе было интересным памятником истории архитектуры и инженерного дизайна [1].



Рис. 1. Общий вид выставочного зала Училища живописи, ваяния и зодчества, 1911. Архитектор Н.С.Курдюков

Здание было построено по чертежам конкурсного проекта архитектора Н.С.Курдюкова и инженера В.Г.Шухова [2]. Нико-

лай Сильвестрович Курдюков, выпускник МУЖВЗ и Императорской академии художеств, архитектор, реставратор, редактор архитектурного ежегодника, выполнил первый перевод на русский язык «Истории архитектуры» О.Шуази. Курдюков преподавал и в Строгановском училище: «Историю орнаментальных стилей», «Историю архитектуры» [3] (до 1900 года).



Рис. 2. Двор ВХУТЕМАСа. 1928. Фото А.Родченко

Фасад со стороны двора напоминал плывущую низко посаженную широкую ладью с плавными обводами стен и спускающимися уступами линиями фронтона, похожими на развевающиеся паруса. Здесь, видимо, находился вход и ворота для доставки экспонатов. В скруглениях форм легко прочитывались элементы архитектуры модерна.

Здание выставочного зала было многофункциональным: в подвале находилась котельная для всего комплекса, сбоку — трансформаторная подстанция, в пристройке помещалась лекционная аудитория-амфитеатр, для доставки экспонатов предусмотрены широкие ворота-двери, в зале осуществлена продуманная двухуровневая экспозиционная зона с естественным освещением. Завершала здание уникальная техническая конструкция стеклянной крыши В.Г.Шухова.

Таким образом, здание представляло собой симбиоз скульптурной пластики стен и острой геометрической формы промышленной архитектуры — стеклянной призмы светового фонаря, созданной инженерным гением Владимира Григорьевича Шухова. Аналогичное перекрытие находится неподалеку — над главным залом Московского почтамта, построенного по проекту архитекторов Весниных. Это, по сути, опередивший свое время прообраз стеклянных пирамид (архитектор Юймин Бей /Ио Мин Пей/), возведенных перед Лувром в Париже уже в 1980-е годы.

Для 1910-х годов решение этого светового купола было новаторским. Здесь было продумано все: ремонтные работы и мойка этой гигантской стеклянной поверхности, защита от снега и наледи (угол наклона был выбран таким, что снег никогда не накапливался на крыше, всегда соскальзывал на боковые более пологие поверхности). К тому же,

у этого основного стеклянного объема были и боковые ответвления — небольшие экспозиционные залы, также со световыми фонарями, которые одновременно могли служить и живописными мастерскими.

По верхнему гребню центрального объема из стекла и металла был расположен своеобразный мостик с перилами, по бокам — рельсы. На эти рельсы с двух сторон опирались две перемещавшиеся конструкции с перилами наподобие портального крана — для очистки стеклянной кровли.



Рис. 3. Двор ВХУТЕМАСа. 1928. Фото А.Родченко

Все это видно благодаря фотографиям А.М.Родченко, активно фотографировавшим в течение 1920-х годов двор и дом комплекса зданий ВХУТЕМАСа на Мясницкой. В фотографических изданиях и каталогах эти снимки 1926–1932 годов известны именно как «Двор ВХУТЕМАСа».

Яркие ракурсные фотографии двора ВХУТЕМАСа с выставочным залом сыграли роль фотографических манифестов нового видения. Уместно вспомнить и другого революционера в фотографии — венгра Ласло Мохой-Надя, преподавателя Баухауза. Своими снимками здания Баухауза в Дессау Вальтера Гропиуса Мохой Надь обозначил ценность нового взгляда на мир, раскрывающего выразительность и эстетику архитектуры XX века. Именно резкие, ракурсные точки зрения сверху вниз и снизу вверх, смелые диагональные построения кадров, формировали новую установку и привычку видения, восприятия архитектуры.

Попутно Родченко зафиксировал и некоторые события в жизни ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, разворачивавшиеся во дворе. Например, сбор спортсменов на демонстрацию. Вероятно, это как раз и были студенты, участники физкультурных парадов 1920-х годов.

Общий вид интерьера выставочного зала был опубликован в Ежегоднике Московского архитектурного общества за 1910–1911 гг. [4]. Пространственно-композиционное решение интерьера напоминает многие общественные и промышленные интерьеры начала XX века. Световой потолок с низком сводом, решетчатая конструкция для квадратных листов матового стекла, над которой находились уже стеклянные поверхности основного и внутреннего промежуточного потолка. Цен-

тральный двухэтажный зал и двухъярусные выставочные помещения по бокам. Общая центричная композиция выставочного пространства подчеркнута и проемами проходов в стендах



Рис. 4. Г.Клуцис. Проект выставочной установки. Середина 1920-х гг. РГАЛИ

С первого уровня зала на второй этаж — галерею — вели с двух сторон располагавшиеся по дуге лестницы. Общий композиционный строй пространства интерьера формировался этим сочетанием дугообразных линий лестниц, свода светового фонаря и продолжающего это направление поверхностями потолка, вертикальным ритмом опорных колонн.

Согласно сведениям о выставочной деятельности МУЖВЗ здесь проходили выставки Союза русских художников, отчетные выставки.

В годы ВХУТЕМАСа зал продолжил функционировать уже в качестве экспозиционного пространства школы. На серии фотографий середины 1920-х годов мы видим общую выставку факультетов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, посвященную Основному отделению — базовым художественным курсам, преподававшимся для всех направлений подготовки, для всех кафедр, с индивидуальным содержанием [5].

По характеру шрифтового оформления и экспозиционных конструкций можно с уверенностью сказать, что проект экспозиции был разработан Густавом Клуцисом. Его характерный брусковый объемный шрифт (как на установке для дисциплины «Цвет») [6], окрашенные решетчатые каркасные конструкции из дерева. Буквы слова «дисциплина», повторявшегося несколько в разных частях зала, были вырезаны из картона или фанеры и прибиты на деревянные рейки друг под другом по вертикали или по горизонтали. Названия дисциплин: «Объем», «Пространство», «Цвет», «Графика» красного цвета — размещались в верхней части планшетов по горизонтали. Более крупным шрифтом

из аналогичных объемных букв было набраны и размещены в пространстве слова «Основное отделение». Названия факультетов располагались на белых транспарантах и были написаны тем же брусковым шрифтом. Благодаря этим крупным названиям экспозиция была структурирована, текст выполнял свою роль визуальной коммуникации и разметки пространства.

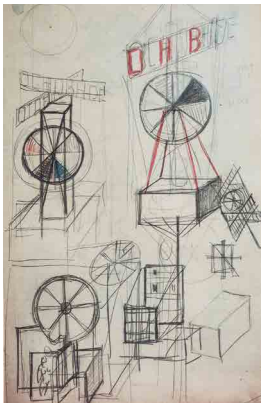


Рис. 5. Фрагмент отчетной выставки Основного Отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Середина 1920-х гг. Справа видна лестница на второй этаж

И действительно, в РГАЛИ хранится альбом с рисунками и набросками полиграфических и выставочных работ Клуциса 1924–1928 года, часть из которых представляют собой варианты входной установки для этой выставки [7]. Эта установка представляла собой спиралевидный подиум для скульптур и рисунков с вертикальными стойками и плоскостями. И также, как и в эскизе два слова «основное» и «отделение» были расположены под углом 90 градусов в пространстве друг под другом.

Центральный зал занимали работы учащихся Основного отделения в духе академической живописи и рисунка. Рисунки фигур и портреты с натуры в белых паспарту представляли дисциплину «Графика». Холсты с изображениями натюрмортов и фигурных постановок были плотно сгруппированы на стенах в несколько рядов, представляя в концентрированном виде палитру живописных школ и направлений ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа в этот период.

Рядом размещались и более аналитические по характеру упражнения по цвету по курсу «Цвет» Густава Клуциса, аналогичные тем, что находятся в собрании Музея МАРХИ, были оформлены в стандартные черные рамки. Перед ними на деревянных скульптурных станках стояли бумажные и гипсовые макеты — работы по дисциплине «Пространство» (задание на «Массу и вес»). Ритмические упражнения были представлены также в виде графических работ и объемных макетов из деревянных реек. Студенческие работы по дисциплине «Объем», были представлены в виде фотографий в стандартных черных рамках, белых гипсовых макетов выполненных по воображению комбинаций из врезанных друг в друга геометрических тел. Органично в эту среду вписались и реалистические скульптурные изобра-

жения: обнаженные модели, жанровые композиции, портреты.

По характеру работ, названию «ВХУТЕИН» на этой табличке можно с уверенностью сказать, что выставка проходила в конце 1920-х годов. Симбиоз реалистических заданий и абстрактно-отвлеченных композиций по дисциплинам «Цвет», «Объем» и «Пространство».

Экспозиция части факультетов располагалась на втором ярусе: текстильный, графический. В этом была своя логика — их близость по плоскостно-графическому принципу моделирования, использовании элементов стилизации и геометризации форм.


ВХУТЕИН

Очерк М. ГОРБУНКОВА
Фото Н. СКРЯБИНА

Общий вид выставки на Мясницкой улице.

Впервые за десять лет реорганизованного существования этого вуза мы получили возможность познакомиться с фабрикой художественных сил, выращиваемых для целей социалистического строительства СССР.

Капитальное строительство города и деревни требует новых зодчих, и их в достаточном количестве выпускает архитектурный факультет ВХУТЕИНа.

Парки отдыха и культуры не смогут обойтись без изваяний и фонтанов, — и к этому готовится молодежь скульптурного отдела Института. Образцы современного инвентаря для оборудования и убранства квартир, домов коммуны и учреждений ищут энергично студенты дерево-металлического и керамического отделений.

К этому же кругу завтрашних работников по внешнему оформлению быта следует отнести и учащихся текстильщиков, стремящихся во что бы то ни стало освежить рисунок набойки и тканей.

Рис. 6. Очерк М.Горбункова из журнала «Рабочий журнал Экран», посвященный отчетной выставке ВХУТЕИНа. 1930

Вторая выставка зафиксирована в публикации в журнале «Экран», 1930. Это уже другой характер выставки — отчетная выставка вуза, происходившая весной 1930 года. Вероятно, эта выставка могла быть связана с намечавшимися процессами реорганизации и закрытия ВХУТЕИНа в 1930 году. 1930 год — это последний выпуск дипломников.

Автор заметки — М.Горбунков — писал:

«Впервые за десять лет реорганизованного вуза мы получили возможность познакомиться с фабрикой художественных сил, выращиваемых для целей социалистического строительства СССР.

Капитальное строительство города и деревни требует новых зодчих, и их в достаточном количестве выпускает архитектурный факультет ВХУТЕИНа.

Парки отдыха и культуры не смогут обойтись без изваяний и фонтанов, — и к этому готовится молодежь скульптурного отдела Института. Образцы современного инвентаря для оборудования и убранства квартир, домов коммуны и учреждений ищут энергично студенты дерево-металлического и керамического отделений.

К этому же кругу завтрашних работников по внешнему оформлению быта следует отнести и учащихся текстильщиков, стремящихся во что бы то ни стало освежить рисунок набойки и тканей.

Но наиболее многочисленны и качественно высоки экспонаты самого ходового из искусств — полиграфического (книга, плакат, иллюстрация).

Что же касается живописного факультета, то из трех отделений его явной полезностью пока что отличается театрально-декорационное. Огромные стенные картины ОМАХРР'овцев (см. «Экран» № 20) тоже недавно так взволновали советскую общественность, что можно ожидать скорое возрождение этой ветви мастерства» [8].

Эта выставка, возможно, была последним использованием этого пространства именно как выставочного зала.

Напомнить об этом здании, его творцах, стоит сейчас, отметив 100-летие создания ВХУТЕМАСа, этого университета искусств, впитавшего многолетний опыт двух московских художественных школ, ставших его основанием: Строгановского училища (1825) и Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1832). Публичное выставочное пространство реально необходимо любой художественной, дизайнерской, архитектурной школе.

Примечания:

1. Здание выставочного зала после расформирования ВХУТЕМАСа в 1930 году было частью целого ряда организаций, размещавшихся в Доме Юшкова на Мясницкой. В подвалах пристройки к основному корпусу долгое время еще продолжала работать Лаборатория по испытанию материалов профессора Н.К.Лахтина, бывшая частью архитектурного факультета, рядом находилась типография ВХУТЕМАСа. С 1942 по 1962 г. в здании помещался МИФИ. Позднее выставочный зал использовался как лаборатория и вычислительный центр исследовательского и проектного института по отраслевым автоматизированным системам управления. В настоящее время кирпичный остов здания выставочного зала снесен (2014 г.) в ходе реконструкции зданий.

2. *Кожевников А.М.* Выставочный зал на Мясницкой. Открытие памятника. — В сб. Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков. Коллективная монография по материалам международной научной конференции 9–15 ноября 2020 г. — Москва: МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020. — С. 435–439.

3. *Печенкин И.Е. и Сайгина Е.В.* Московский архитектор Н.С.Курдюков: портрет на фоне эпохи. 16 ноября 2011. — URL: http://blogpechenkin.blogspot.com/2011/11/blog-post.html (дата обращения 14.09. 2020). Статья опубликована:

Архитектурное наследство. Вып. 55. — Москва, 2011. — С. 306–316. Н.С.Курдюков упоминается среди педагогов, которые вели в Строгановском училище историю архитектуры, перспективу, орнамент, а также проектирование объектов промышленной архитектуры. См.: 250 лет московской архитектурной школы. Учебные работы и проекты. 1749–1999. — Москва: Издательство А.Фонд, 2000. — С. 83.

4. Ежегодник Московского архитектурного общества. Выпуск второй. — Москва, 1912. — С. 61.

5. Впервые эти фотографии опубликованы во французском издании книги С.О.Хан-Магомедова «ВХУТЕМАС»: *Khan-Magomedov S.* Vhutemas. — Paris: Regard, 1991.

6. Речь идет о проекте, опубликованном в каталоге выставки Г.Клуциса: Gustav Klucis. Retrospektive. Herausgegeben von Hubertus Gassner, Roland Nachtigaller. — Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991.

7. Рисунок из альбома эскизов 1924–1928 гг. РГАЛИ, Ф.1334, оп.2, ед. хр. 238.

8. *Горбунков М.* ВХУТЕИН. Очерк // «Экран», 1930.

Р.П. СЕРГИН

Преподаватель кафедры «Комплексный инжиниринг и компьютерная графика». Уфимский государственный нефтяной технический университет
e-mail: serginroman@yandex.ru

Д.Г. ТКАЧ

Кандидат искусствоведения, профессор. Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: tkach.dmitry@mail.ru

R.P. SERGIN

Lecturer. Department «Integrated Engineering and Computer Graphics» Ufa State Petroleum Technological University, Ufa, 450064 Russian Federation
e-mail: serginroman@yandex.ru

D.G. TKACH

PhD in Arts, Professor. A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)
e-mail: tkach.dmitry@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-271-278

ФУНКЦИИ АНИМАЦИОННОЙ ГРАФИКИ: КОММУНИКАТИВНЫЙ И ПРОЕКТНЫЙ АСПЕКТЫ

FUNCTIONS OF MOTION GRAPHICS: COMMUNICATIVE AND PROJECT ASPECTS

В данной статье анализируются коммуникативные и проектные аспекты дизайна анимационной графики. Рассматриваются основные технологии и проектные принципы анимационного дизайна, даются определения понятий «графика движения» и «анимационная коммуникативная графика», выявляются их сходства и принципиальные различия, приводятся результаты систематизации основных функций анимационной коммуникативной графики и графики движения.

This article analyzes the communication and design aspects of motion graphics design. The main technologies and design principles of animation design are considered, definitions of the concepts «motion graphics» and «animated communicative graphics» are given, their similarities and fundamental differences are revealed, the results of systematization of the main functions of animated communicative graphics and motion graphics are presented.

Ключевые слова: моушн-дизайн, анимационный дизайн, графика движения, анимационная коммуникативная графика, презентация товара.
Keywords: motion design, animation design, motion graphics, animated communicative graphics, product presentation.

Введение

Анимационный дизайн — это новый развивающийся вид проектной деятельности, который сегодня принято называть моушн-дизайном (с англ. motion — «движение») или графикой движения. Отличительная особенность анимационного дизайна от традиционного графического дизайна заключается в том, что он оперирует, преимущественно, динамическими изображениями — анимационной графикой, что во многом усиливает процесс коммуникации, делая его более живым и доступным для восприятия. Это качество лучше всего реализуется при создании кратких, но содержательных сообщений, в которых раскрытие сути сообщения при помощи традиционных средств статической графики является проблематичным [3, с. 146].

Сегодня анимационная графика присутствует в различных сферах человеческой деятельности, и такое присутствие стало привычным, в особенности, в сети интернет, в телекоммуникациях, рекламе, кино, играх и в образовании. Все перечисленное затрагивает привычный нам коммуникативный сегмент, в котором анимационная графика является средством коммуникации, а компьютерные технологии — основным инструментом ее проектирования. Однако в последнее время прослеживаются новые тенденции, когда технологии и методы создания анимационной графики для коммуникации также эффективно могут применятся в качестве инструментария в проектировании объектов пространственной среды.

Проектные функции

Каким же образом анимационный дизайн способен решать некоторые задачи и в проектировании материальных объектов? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо для начала более внимательно рассмотреть хронологию развития технологий и методов создания анимационной графики. И тут важно отметить, что сам процесс создания графического анимационного изображения долгое время являлся сугубо техническим средством и принадлежал к такой области деятельности, как компьютерная графика (также машинная графика), в которой компьютер и специальное программное обеспечение использовались в качестве инструментария как для создания, синтеза и редактирования изображений, так и для оцифровки визуальной информации, полученной из реального мира с целью дальнейшей ее обработки и хранения. Другими словами, основные функции анимационной графики ограничивались задачами оцифровки, обработки и хранения данных, не выходя за пределы чисто технических задач. С развитием программных средств моделирования, а также благодаря экспериментальной работе энтузиастов в области спецэффектов в кино и мультипликации, стало возможным комбинировать и синтезировать различные технические средства создания анимированных изображений. Кроме того, со временем расширялась и сама среда носителей этой формы графической информации. Количество интерфейсов и других цифровых графических устройств трансляции (цифрового видеоизображения) с каждым годом только росло.

Проводя параллель с историческим развитием технических средств создания традиционных анимационных изображений, мы видим, что у современной компьютерной графики значительно расширился диапазон функциональных возможностей и технологий, применяемых в различных областях человеческой деятельности, в частности, в дизайне анимационной графики, ставшей сегодня ярким феноменом проектной культуры.

Коммуникативные функции

Сегодня дизайн анимационной графики — это наиболее синтетический вид проектной деятельности, в котором выбор оптимальных и наиболее эффективных технических средств, технологий и методов проектирования является наиболее важным и во многом даже определяющим фактором при решении практических задач. И тут важно разобраться в терминологической коллизии понятий, связанных с процес-

сом создания анимационной графики, где анимация (с целью движения) и анимация (с целью передачи сообщения), на первый взгляд, представляют один и тот же процесс, но на практике это не всегда так.

Например, при создании спецэффектов к фильмам или рекламным роликам процесс проектирования анимационной графики во многом схож с процессом проектирования кинетической типографики (динамичных шрифтовых композиций), но в первом случае коммуникативная составляющая графических элементов минимальна, во втором же случае вся композиция подчинена коммуникативному акту передачи сообщения в виде текста, слов и отдельных знаков. И подобных примеров много. Таким образом, будет логично разграничить данные понятия терминами «графика движения» и «анимационная коммуникативная графика», так мы конкретизируем коммуникативную функцию последней. Анимационная коммуникативная графика — это визуализация движения графического элемента в композиции кадра или сцены средствами компьютерной анимации на основе статичных изображений для передачи сложных по содержанию сообщений в максимально краткой и доступной для восприятия форме. Графика движения, или анимационная графика, — более широкое понятие, вмещающее совокупность различных композиционных средств, приемов и компьютерных технологий создания визуального движения в кадре (иллюзии движения). После того как мы внесли большую ясность в понятийный аппарат, перейдем к основной части нашего теоретического исследования.

Виды анимационной графики и их функции

Технологии и методы проектирования анимационной графики и анимационной коммуникативной графики представляют собой совокупность различных средств компьютерной анимации и систем захвата движения (англ. motion capture) в сочетании с программными комплексами и алгоритмами моделирования. В процессе анализа областей применения технологий компьютерной анимации при проектировании, производстве и презентации товаров народного потребления были выявлены и систематизированы основные функции анимационной графики и очерчены области их применения.

1. *Презентационная*. Сложно оспорить тот факт, что анимационный дизайн на сегодняшний день является одним из наиболее эффективных инструментов для создания презентаций и рекламы (рис. 1).

Торговая презентация, презентация проектов и идей, корпоративная презентация, реклама, PR-компании, социальные проекты — сегодня везде применяются дизайн анимационной коммуникативной графики и графика движения.



Рис. 1. Презентация смартфона OPPO R9S созданная в Cinema 4D

2. *Навигационная*. Данная группа функций является, пожалуй, наиболее синтетической в плане применения технический средств в различных областях дизайна. Наиболее ярким примером может служить дизайн навигационных систем, включающий в себя «различные пиктограммы, графические символы, карты, ориентирующие человека в том или ином пространстве, объясняющие функции объектов, в простой и доходчивой форме рассказывающие об их назначении» [1, с. 181]. Функция навигации лежит в самой природе движения, внимание всегда устремляется к тем объектам, которые двигаются быстрее относительно более статичных. Это различного рода стрелки, указатели, типографические элементы сцены. Кинетическая типографика в сочетании с навигационными элементами кадра увлекает внимание зрителя по тем траекториям, которые необходимы разработчикам контента. Коммуникативные функции такой анимации находят все большее применение в интерфейсах, где указывают на что-то важное в сцене, производят акцент, переводят внимание зрителя с одного элемента на другой и т.д. [4]. Для коммуникативной анимационной графики, преимущественно, применяются технологии компьютерной двухмерной 2D-анимации, так как, в основном, используются плоские двумерные изображения графических элементов композиции: тест, иконки, инфографика и знаки (рис. 2).



Рис. 2. Приборная панель Audi Q5 TESS

3. *Проектная*. Визуализация сложных технических процессов и виртуальные модели при проектировании различных изделий, материалов и сред могут также использовать технологии, которые применяются при создании анимационной графики. К данной категории функций относится ряд проектных принципов, позволяющих использовать технологии анимационного дизайна как инструменты при проектировании и инжиниринге товаров и других объектов пространственной среды. Так, например, благодаря технологиям физической анимации, стало возможным моделировать физически-правдоподобные ситуации поведения сред, объектов и материалов в интерактивном режиме. Благодаря технологиям компьютерной физической анимации, стало возможным моделирование краш-тестов для автомобилей без использования стендов (рис. 3).



Рис. 3. Слева — пример физической анимации модели в момент фронтального удара, справа — общий вид фронтального удара

На данном примере мы можем проследить, как графика движения выполняет проектную функцию, а коммуникативная анимационная графика служит инструментом навигации в виртуальном пространстве испытательного стенда.

4. *Образовательная*. Анализ современных тенденций в обучении графическим дисциплинам в вузах отчетливо показывает, что произошел качественный сдвиг в сторону широкого применения компью-

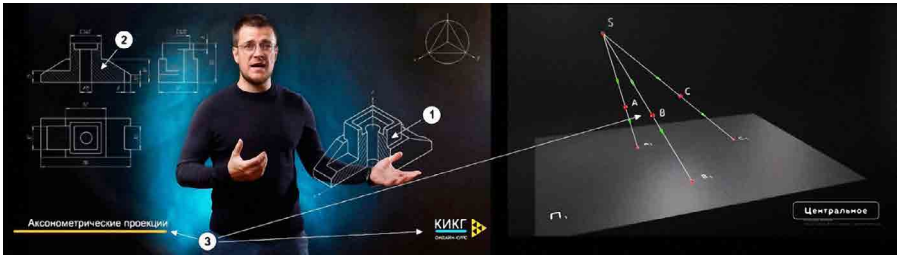


Рис. 4. Отрывок из онлайн-курса по начертательной геометрии, 1 —пример объемной анимационной графики, 2 и 3 — примеры плоской коммуникативной анимационной графики

терных средств визуализации, в которых технологии анимационного дизайна занимают особое место, являясь, бесспорно, наиболее эффективным средством демонстрации сложных пространственных моделей и визуализации информации [2, с. 344]. Так, например, при разработке онлайн-курсов по начертательной геометрии для Уфимского государственного нефтяного технического университета были применены технологии и специальная методика проектирования анимационной коммуникативной графики для построения интуитивно понятной и эстетически гармоничной визуальной среды обучающего курса (рис. 4).

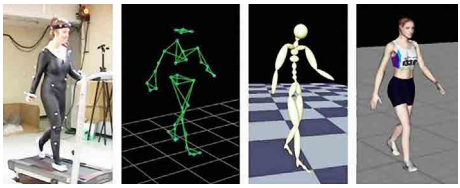


Рис. 5. Этапы захвата движения и получения компьютерной модели движений спортсменки для биомеханического анализа походки

5. *Биотехнологическая*. Благодаря технологии захвата движения (Motion Capture), стало возможным использование таких систем в медицине и спорте: ортопедии, реабилитационной медицине, физиотерапии, педиатрии, неврологии, психологии, телемедицине, спортивной медицине (рис. 5).

«В большинстве областей медицины захват движения применяется в качестве инструмента для так называемого биомеханического анализа и, в частности, анализа походки» [5].

6. *Культурная*. Зрелищные световые представления и архитектурный «3Д-мэппинг» (англ. 3D mapping), театральные декорации и спецэффекты в кино не обходятся сегодня без технологий, проектных принципов и приемов анимационного дизайна. Стоит отметить, что данная функция анимационной графики сегодня активно развивается в сторону применения технологий 3Д-мэппинга в дизайне среды.

7. *Интерактивня*. Сегодня все больше становится популярным применение так называемой интерактивной анимации, когда анимационная графика способна реагировать на действие пользователя той интерактивной среды, в которой она используется. В ту группу функций мы относим применение технологий и методов проектирования анимационной коммуникативной графики и графики движения, с учетом особенностей эргономики и технических нюансов интерфейса, где присутствует взаимодействие пользователя с интерактивной средой.

Выводы

Благодаря развитию компьютерных средств проектирования анимационной графики, появилась возможность моделировать различные физические процессы и явления и применять этот опыт не только в анимационном дизайне, но и в других видах проектной деятельности, что в свою очередь, раскрывает перед современными разработчиками анимационного контента небывало широкий арсенал технических возможностей, приемов и методов проектирования.

Таким образом, благодаря развитию идей, практик и экспериментов в области анимационного дизайна, различные формы анимационной графики и анимационной коммуникативной графики могут полноценно применяться и в других видах дизайна, раскрывая перед современными разработчиками небывало широкий арсенал технических возможностей, приемов и эффективных методик.

Следовательно, мы можем сделать определенный вывод, что анимационная коммуникативная графика и графика движения могут выступать одновременно и объектом проектирования, и быть эффективными инструментами при проектировании других объектов, тем самым развивая и обогащая проектную культуру, способствуя появлению новых дизайнерских приемов, алгоритмов и технологий.

Список литературы:

1. *Новичкова О.Г., Натус Н.И.* Дизайн навигационных систем как одно из направлений современного дизайна // Царскосельские чтения. — 2014. — Том I. — Выпуск XVIII. — С. 180–183.

2. *Сергин Р.П.* Опыт применения моушен-дизайна в образовательном процессе // Вестник МГХПА. — 2020. — № 4, ч. 2. — С. 343–351.

3. *Сергин Р.П., Ткач Д.Г.* Анимационная графика в системе дизайна РГУ им. А.Н. Косыгина // Сборник материалов Международной научно-технической конференции. — Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. — С. 146–149.

4. *Сергин Р.П., Ткач Д.Г.* Дизайн-концепции в образовательном процессе. 2020. — URL: https://youtu.be/z7oL0aNtq8c (дата обращения: 10.09.2021).

5. *Сердюкова О.* Применение технологий видеозахвата движения в медицине и спорте. 2020. — URL: https://youtu.be/z7oL0aNtq8c (дата обращения: 10.09.2021).

О.Б. ДРУЖИНИНА

Кандидат исусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела художественных проблем дизайна, ФГБУ «Российская академия художеств», НИИ теории и истории изобразительных искусств
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

O.B. DRUZHININA

Ph.D. in art history, Leading Researcher of the Department of artistic problems of design, The Russian Academy of Arts, the Scientific-Research Institute of Theory and History of Fine Arts
e-mail: druzhinina.ob@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-279-293

ЦЕНТР ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВСЕСОЮЗНОГО НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ (ВНИИТЭ): СОЗДАНИЕ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ И ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. 1977–1987

THE CENTER FOR INDUSTRIAL DESIGN AESTHETICS (CIDA) OF THE ALL-UNION SCIENTIFIC RESEARCH INSTITUTE OF TECHNICAL AESTHETICS (VNIITE): ESTABLISHMENT, EDUCATIONAL AND EXHIBITION ACTIVITIES. 1977–1987

Статья исследует и анализирует основные направления деятельности Центра технической эстетики ВНИИТЭ с 1977 по 1987 годы: выставочную, научно-методическую и образовательную. Автор уделяет особое внимание экспозиционной работе, классифицируя выставки по трем группам, в зависимости от их тематики. В данной статье, являющейся первой частью исследования, рассматриваются две группы выставок — посвященные системе художественного конструирования в стране и организации дизайн-служб в различных отраслях. Материалы проектов (список экспонатов, тексты экспликаций и буклетов, экспозиционный дизайн) дают целостное представление о работе ведущих

дизайн-организаций страны и о направлении развития отечественного дизайна в период с 1977 по 1987 годы.

The article researches and analyses the main activities (exhibitions, scientific and methodological work, and education) of the Center for Industrial Design Aesthetics (CIDA) of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE) during the period from 1977 to 1987. The author pays special attention to its exhibition activity, and classifies the exhibitions into three groups depending on their subjects. The materials of the exhibition projects, such as a list of objects, explication and booklet texts, and exposition design, provide insight into activities of the leading design institutions in the USSR. These materials also give the idea about the main development vector of the Soviet design during the period from 1977 to 1987.

Ключевые слова: советский дизайн, Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), Центр технической эстетики (ЦТЭ), выставки советского дизайна, система художественного конструирования.
Keywords: Soviet design, the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE), the Center for Industrial Design Aesthetics (CIDA), Soviet design exhibitions, system of artistic design methods.

В 1977 году Всесоюзному научно-исследовательскому институту технической эстетики (ВНИИТЭ) исполнилось пятнадцать лет. Уже были открыты филиалы по всей стране, проведено множество советских выставок за рубежом и международных в СССР, в Москве с успехом прошел IX Международный конгресс ICSID. Главным источником информации о проблемах художественного конструирования среди профессионалов к этому моменту стал журнал «Техническая эстетика», ежемесячно выходивший с 1964 года.

Но для широкой аудитории дизайн по-прежнему оставался несколько на периферии культурной жизни — так же, как на периферии топографической находился сам институт. Именно поэтому следующим логичным шагом в деле «пропаганды дизайна» было открытие 30 декабря



Рис. 1. Здание Центра технической эстетики на Пушкинской площади

1977 года в Москве на Пушкинской площади Центра технической эстетики (ЦТЭ) — первого и последнего масштабного дизайн-центра в России.

Цели и задачи ЦТЭ наиболее полно сформулированы в отчете о его работе за 1978 год [1]:

«— информировать широкие круги общественности о последних достижениях в области художественного конструирования,

— оказывать методическую помощь проектным институтам и предприятиям в деле использования методов художественного конструирования.

Совещание ведущих специалистов ВНИИТЭ от 6 января 1978 года определило направления деятельности:

Научно-методическая.

Информационно-консультативная.

Выставочная» [1, с. 6].

Бессменный директор Центра технической эстетики Ирина Георгиевна Костенко, с самого начала принимавшая участие в его создании, вспоминает, что предложение возглавить ЦТЭ она получила от директора ВНИИТЭ Ю.Б. Соловьева в 1975 году. На тот момент достраивающееся под зданием редакции «Известия» помещение находилось еще на стадии нулевого цикла: это был только открытый котлован с заложенным фундаментом будущего строения. Вместе с главным архитектором проекта Владимиром Эрнестовичем Кильпе Ирина Георгиевна, строитель по образованию, скорректировала проект Центра с учетом его будущего назначения: «Здание получилось идеальным для наших целей: в нем был зал для заседаний с витринным поясом, выходящие на улицу остекленные просторные витрины с подсветкой, а над ними — “экранный пояс” для показа слайд-фильмов, снимаемых к каждой экспозиции.

Разместились мы в нем еще до окончания строительства и сразу начали готовить выставочную и образовательную программы» [2].

Центр технической эстетики занимал пространство площадью 250 квадратных метров. Он состоял из внешних витрин, смотревших на Пушкинскую площадь, небольшого внутреннего помещения (сотрудники называли его «актовым залом») и внутренних витрин, выходящих в актовый зал. Отдельное помещение было выделено под кабинет «для проведения методической работы и регистрации художников-конструкторов подразделений и организаций, расположенных в г. Москве и Московской области» [3].

Информационный листок ВНИИТЭ за 1982 год сообщает о Центре технической эстетики следующее: «В витринах Центра демонстрируются выпускаемые промышленностью изделия, обладающие высокими эстетическими и функциональными свойствами, иллюстративные материалы (графика и фотография), аудиовизионы, всесторонне раскрывающие преимущества этих изделий. Здесь организуются различные тематические выставки оборудования для труда, быта, отдыха, спорта.

Внутреннее помещение Центра используется для проведения методических семинаров, консультаций и совещаний, а также для организации постоянно обновляющихся тематических выставок. Здесь обсуждаются конкретные предложения по улучшению изделий, проводится сравнительный анализ однотипных изделий разных предприятий в целях повышения их качества.

Информационно-методический кабинет Центра осуществляет консультацию предприятий и организаций по технической эстетике, эргономике, методам художественного конструирования. В кабинете ведутся картотека лучших отечественных промышленных изделий, экспонировавшихся в Центре, картотека специализированных бюро и подразделений художественного конструирования» [4].

Выставки проходили во внешних и внутренних витринах. Изделия экспонировались на белых кубах, которые гармонировали с двумя белыми квадратными нишами в зале, что позволяло легко и быстро создавать фрагменты экспозиций в зале и его внутренних витринах. За годы существования ЦТЭ их участниками были все 10 филиалов ВНИИТЭ, расположенные в крупных российских городах и республиканских центрах Союза, и многие промышленные предприятия.

На выходящих на улицу витринах каждый квартал, то есть четыре раза в год, создавались экспозиции промышленных изделий, в





Рис. 2, 3. Фрагмент выставки «25 лет системе художественного конструирования в СССР». 1987

проектировании которых участвовали художники-конструкторы. Выставочный зал всегда был заполнен, у витрин в дни открытий собирались зрители. Приходили и по вечерам — смотреть на освещенные витрины, в которых были выставлены различные промышленные изделия. На «экранном поясе» показывали слайд-фильмы, которые снимали практически для каждой выставки.

Первым должен был стать слайд-фильмом с рабочим названием «Вчера, сегодня, завтра...». Он строился по принципу «редуцированного» рисованного мультфильма, в котором большие и сложные проблемы «человек — среда — вещь» давались в предельно лаконичном изложении, емком по содержанию и эмоционально-выразительном по форме.

Главный герой слайд-фильма — рисованный персонаж, «обыватель-потребитель», вступающий в конфликтную ситуацию с окружающим предметным миром и с самим собой. Основной сюжет должен был развиваться на центральном экране: изображения накладывались одно на другое в режиме «наплыва». Этот прием позволял создать мультипликационно-динамический ритм. Музыкальное и звуковое сопровождение делало фильм еще более эмоциональным и художественным [1, с. 12].

Первая выставка рассказывала о латвийском дизайне. Экспозиционер — дизайнер из Риги — предложил необычный на тот момент ход, который впоследствии часто использовался в ЦТЭ. Он разместил экспона-

ты непосредственно в витрине, поэтому выставку можно было смотреть, просто проходя мимо по улице, не покупая билета и не заходя внутрь.

У ВНИИТЭ не было филиала в Риге, но в 1981 году открылся Латвийский дизайн-центр (на основе Постановления Госплана Латвийской ССР № 6 от 27 января 1981 года). Он был информационно-координационным и исследовательским подразделением Латвийского научно-исследовательского института научно-технической информации и технико-экономических исследований (ЛатНИИНТИ) Госплана Латвийской ССР. Это был первый и последний республиканский центр пропаганды дизайна в Советском Союзе.

Дизайн-центр сотрудничал с подразделениями ЛатНИИНТИ, Союзом художников Латвийской ССР, Союзом архитекторов Латвийской ССР, Государственной академией художеств Латвийской ССР им. Т. Залькална, Рижским политехническим институтом и Латвийским государственным университетом им. П. Стучки, Межотраслевым институтом повышения квалификации специалистов народного хозяйства Латвийской ССР, ведущими отраслевыми предприятиями республиканского и союзного подчинения, а также с ВНИИТЭ. Задачи Латвийского дизайн-центра и Центра технической эстетики практически совпадали: информационная, образовательная, методическая. Центры тесно сотрудничали вплоть до начала 1990-х годов.

В «научно-методической и информационно-консультативной», по сути, образовательной деятельности принимали участие почти все отделы института. Например, каждый квартал отдел теории и истории дизайна проводил «Дни информации о состоянии дизайна в стране и за рубежом». На них, по словам И.Г. Костенко, собиралась практически вся дизайнерская Москва, поскольку это был едва ли не единственный источник информации в этой области. Сотрудники ВНИИТЭ проводили научно-практические семинары и консультации, на которые приходили специалисты, уже официально получившие профессию «художник-конструктор», но часто не имеющие достаточного опыта. Для них практически ежедневно проводились индивидуальные консультации по самым разным темам и направлениям.

В отчете за 1987 год, во многом финализирующем деятельность ЦТЭ за десятилетие, читаем: «В 1970-е годы в Центр потянулся поток специалистов-практиков Московского региона, среди которых было много людей, не имеющих специального образования, с наивными про-





Рис. 4, 5. Фрагмент экспозиции «Советский дизайн». Выставка была посвящена 70-летию Великого Октября. 1987

ектами и предложениями, с беспомощным подходом к решению актуальных задач. Многие за эти годы выросли в руководителей своих художественно-конструкторских подразделений» [5, с. 23]. И далее: «На 1987 год деятельность ЦТЭ охватывает 200 предприятий из 50 министерств и ведомств Москвы и Московской области. Посещаемость — более 1000 специалистов в год. Специалисты из других городов планируют свои командировки в Москву таким образом, чтобы попасть на интересующие их выставки и мероприятия Центра. В 1982 году экспозиции во внутреннем выставочном пространстве, посвященные разработкам ВНИИТЭ, посетили более 400 представителей руководства предприятий, проектных институтов, министерств» [5, с. 24]. Говоря о руководителях министерств и предприятий, следует отметить, что работа с дизайнерами была не столь заметна администрации института, как работа, проводимая Центром или на базе Центра с представителями министерств и ведомств, чтобы убедить их внедрять методы дизайна «сверху», директивно.

ЦТЭ был единственным в мире дизайн-центром с образовательной программой. Зарубежные аналогичные институции того периода преимущественно занимались выставочной деятельностью и были неким соединительным звеном между дизайнером и производителем — потенциальным заказчиком.

Лекционная программа ЦТЭ формировалась на основании предложений отделов ВНИИТЭ и с учетом запросов участников меро-

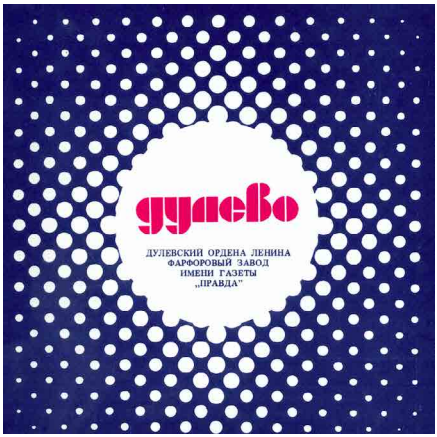




Рис. 6, 7. Буклет к выставке «Дулево-83». 1983

приятий. Приглашение специалистов, более 100 человек на каждое событие, велось дифференцировано, в зависимости от их профессиональных интересов, отмеченных в картотеке Центра. Для определения круга этих интересов сотрудники Центра, а их было всего трое, рассылали анкеты с соответствующими вопросами художникам-конструкторам различных организаций. В 1979 в картотеке было зарегистрировано 415 человек. В 1980 — уже 730 специалистов. В 1986 году картотека насчитывала более 500 имен [5].

Кроме сотрудников ВНИИТЭ, лекции читали приглашенные западные специалисты. Так в январе 1983 руководитель Комитета по технической эстетике Совета Министров ГДР доктор М. Кельм прочитал лекцию «Опыт внедрения достижений дизайна в промышленность ГДР» для специалистов ВНИИТЭ, отраслевых ХКБ, ряда министерств и организаций Москвы — Минприбора СССР, Минлесбумпрома СССР, ВНИИ оргтехники, СХКБлегмаш [5, с. 10]. В феврале прошла встреча старшего преподавателя Школы прикладного искусства в Осло (Норвегия) Т.Б. Рюкка с ведущими специалистами ВНИИТЭ, МСХКБ «Эстэл», СХКБлегмаш и некоторых других художественно-конструкторских подразделений Москвы и Московской области. Основной темой его выступления «О развитии дизайна в Норвегии» была проблема образования, создания специального учебного заведения, разработка и апробация программы обучения [6, с. 19].

Общение с зарубежными коллегами происходило не только в официальном, лекционном, но и в сводном формате. В 1986 году, например, с ведущими специалистами ВНИИТЭ встречались представители дизайн-сообщества из ФРГ и Великобритании. В рамках подготовки выставки и семинара «Дизайн — красота и польза» (ВДНХ) в том же году в ЦТЭ приезжали сотрудники дизайн-центра Штутгарта и министр экономики средних предприятий и технологии М. Херцог.

Сотрудники ЦТЭ читали лекции студентам вузов, а также техникумов и профтехучилищ. Образовательная программа для преподавателей и учащихся профтехучилищ не входила в официальную программу мероприятий ЦТЭ и была личной инициативой лекторов, отвечавших на многочисленные просьбы преподавателей после введения в учебную программу дисциплины «Техническая эстетика».

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЦТЭ

В выставочной деятельности Центра условно можно выделить три основных направления:

— система художественного конструирования в стране;

— организация дизайн-служб в различных отраслях;

— развитие дизайна в регионах и республиках страны.

В выставочной деятельности ЦТЭ существовало правило: в состав выставки должно входить не менее 70 % изделий, уже выпускаемых промышленностью или готовых к запуску в ближайшие 2–3 года.

Система художественного конструирования в стране

Выставка, посвященная 60-летию образования СССР (октябрь 1982 — январь 1983) важна тем, что впервые рассказывала о государственной системе художественного конструирования в стране. Она открылась не только в год 60-летия образования СССР, но, что по мнению автора более значительно, — в год 20-летия основания ВНИИТЭ. И хотя в архивных документах нет упоминания о намерениях организаторов подвести некоторый промежуточный итог деятельности института, выставка выглядит «отчетной».

Экспозиция открывалась схемой, иллюстрирующей единую государственную систему художественного конструирования во главе с ВНИИТЭ: институт и его 10 филиалов, специализированные художественно-конструкторские бюро в отдельных отраслях промышленности,

1500 художественно-конструкторских групп на промышленных предприятиях, в НИИ и КБ — в 330 городах страны. В экспликации к первому разделу подчеркивается, что ВНИИТЭ — «научно-исследовательский, творческий центр советского дизайна, объединяющий научную, проектную, методическую, экспертную и координационную деятельность», а его филиалы — «базовые проектно-методические центры своих республик и промышленных регионов» [7, с. 46].



Рис. 8. Приглашение на выставку «Электроника. Товары народного потребления». 1980

Каждый регион страны был представлен главной художественно-конструкторской организацией, традиционными для района темами разработок, несколькими готовыми изделиями и перспективными проектами. Промышленное оборудование, в основном, показывали на планшетах и макетах, товары культурно-бытового назначения — в виде серийных образцов. Экспонаты позволяли сделать вывод о специализации филиалов ВНИИТЭ и специальных художественно-конструкторских бюро в отдельных отраслях промышленности, в том числе рассказывали о ведущих московских проектных организациях — МСХКБ «Эстэл», МСХКБ Минлегмаш, СХКБ «Легмаш» [7, с. 47–62]. Первым двум были посвящены отдельные разделы.

Главная организация по художественному конструированию и эргономике электронной промышленности Московское специальное художественно-конструкторское бюро «Эстэл» разрабатывала товары народного потребления массового спроса и важнейшие виды технологического оборудования. Экспонатами были, в основном, магнитофоны и видеомагнитофоны.

Московское СХКБ Министерства машиностроения для легкой и пищевой промышленности и бытовых приборов занималось художественно-конструкторскими разработками технологического оборудования для легкой, пищевой и полиграфической промышленности, торговли и общественного питания, товаров народного потребления, упаковки и промышленной графики, художественным конструированием интерьеров производственных, административных и общественных

помещений. Среди объектов раздела — параметрический ряд швейных машин, ткацкий станок, многозевная ткацкая машина и так далее.

Выставка делала акцент на ведущем творческом методе периода — дизайн-программах. В экспозиции были представлены некоторые результаты крупнейших из них: «Электромера» (макеты лаборатории), «БАМЗ» (образцы типов магнитофонов, созданные дизайнерами на основе модернизации выпускающихся моделей), «Культбытмаш-1», «Сельхозмаш», «Личное подсобное хозяйство». Над дизайн-программами совместно работали практически все филиалы. Например, Ленинградский — «Культбытмаш-1», «Вторичные материальные ресурсы», «Химавтоматика»; Уральский — «Союзпромприбор»; Киевский — «БАМЗ»; Харьковский — «Культбытмаш-1», «БАМЗ», «Личное подсобное хозяйство»; Минский — «Сельхозмашина», «Медтехника»; Вильнюсский — «БАМЗ»; Грузинский по материалам дизайн-программы «Электромера» подготовил рекомендации по эстетической организации производственной среды предприятий «Тбилприбор»; Армянский — «БАМЗ».

Главный художник экспозиции: А. Кошелев.

Организация дизайн-служб в различных отраслях

В 1984 году в ЦТЭ прошла масштабная отчетная выставка «Дизайн на Красногорском механическом заводе». Главный художник-конструктор изделий фотокинотехники Красногорского завода им. С.А. Зверева Владимир Федорович Рунге так вспоминает о подготовке этой выставки: «По вечерам и даже по ночам мы — я, Владислав Шаблевич и Олег Ершов — вместе с молодыми сотрудниками службы дизайна Еленами Рыбниковой и Суровой, Надеждой Щербаковой, Михаилом Шитиковым, Татьяной Лобутевой, Георгием Федоренко и другими подготовили и согласовали тематический план экспозиции. Делали эскизы и разрабатывали графический стиль выставки, выполняли плакаты и макеты для ее оформления, добивались выделения экспонатов — изделий завода. От ВНИИТЭ нам активно помогал Алексей Кошелев, дизайнер большинства выставок советского дизайна за рубежом. Когда выставка была почти готова, на завод приехали сотрудники отдела выставок ВНИИТЭ снимать слайд-фильмы для выставки: сборочный конвейер, люди за работой и с изделиями, весь процесс производства. На Пушкинской площади наружные витрины работали день и ночь. Замечательная подсветка, стоят больше сотни экспонатов — от первых серийных изделий до новейших, макеты, рисунки, схемы. И

великолепные снимки красногорского фотографа Галины Лукьяновой. Это все создает экспозицию. А над этими витринами — громаднейшими, высокими, освещенными днем и ночью, на семи экранах шел слайд-фильм. Феноменальными была выставка и ее популярность в Москве!» [8, с. 125].

Выставка открылась пресс-конференцией, которую проводил Ю.Б. Соловьев и в которой участвовали ведущие дизайнеры и конструкторы завода, фотолюбители, фотографы-профессионалы, журналисты и представители торговли. По ее итогам в прессе, в таких изданиях, как «Известия», «Советская культура», «Торговля», «Ленинское знамя», «Вечерняя Москва» и многих других, было множество публикаций. В основном — восторженных в том, что касалось дизайна, но с замечаниями и пожеланиями по ассортименту и качеству продукции завода. В последние дни работы выставки прошла научно-практическая конференция Центрального конструкторского бюро, на которой ведущие дизайнеры завода на примере своих разработок показали, что такое дизайн, каковы его значение и возможности в повышении качества продукции.

Авторы экспозиции: В. Рунге, В. Шаблевич, О. Ершов, Е. Рыбникова, Е. Сурова, Н. Щербакова, М. Шитиков, Т. Лобутева, Г. Федоренко и другие.

На выставке «Автодизайн-86» (сентябрь — ноябрь 1986) были показаны проекты Горьковского, Волжского (Тольятти), Запорожского автозаводов и автозавода им. Ленинского Комсомола (Москва). Экспозиция была построена в традиционном хронологическом порядке. В историческом разделе были представлены разработки Ю.А. Долматовского, В.И. Арямова, Э.И. Молчанова, В.С. Кобылинского, В.Н. Росткова и других классиков советского автомобильного дизайна. В основном, это были фото, рисунки и несколько моделей — первого советского легкового автомобиля НАМИ-1 в масштабе 1:4, автомобиля ГАЗ-М20 в масштабе 1:4, автомобилей вагонной компоновки НАМИ-013 и ИМЗ-НАМИ-А50 в масштабе 1:4.

Современная часть на примере проектов предприятий-участников рассказывала об актуальном состоянии дизайна в отрасли. Для того, чтобы подчеркнуть «проектный подчерк» каждого предприятия, фокус был сделан на процессе проектирования, технологии работы, а не на демонстрации уже готовых автомобилей. На стендах был представлен проектный материал от эскизов и рисунков дизайнеров, компоновочных схем и отработки цвето-графического решения формы кузова (например, автомобиля ВАЗ-2108) до сложных сечений, выполненных с

помощью ЭВМ, и макетов формы кузова в масштабе 1:4. Отдельно был установлен стенд с манекеном для отработки рабочей позы водителя.

Перед входом в Центр технической эстетики на черном подиуме стоял выполненный в натуральную величину белый кузов автомобиля «АЗЛК-2141 «Ока», готовящегося в тот момент к выпуску. Слайдфильм (368 слайдов, режиссер А. Герасимов) рассказывал о процессе производства легкового автомобиля на предприятиях Минавтопрома, использовании его в народном хозяйстве и быту, экспорте советских машин [9, с. 21].

Основная часть отчета о выставке представляет собой перечисление достижений служб дизайна автозаводов. Но цифры, приводимые в экспликации к экспозиции, свидетельствуют о достаточно невысоком проценте внедрения дизайнерских разработок. Количество выполненных художественно-конструкторских проектов значительно превышает количество полученных свидетельств на промышленные образцы. Это означает, что либо проекты, как указывали в отказах на патентование, «не отличаются новизной», либо сама процедура патентной защиты не казалась дизайнерам важной. Кроме того, если основываться на данных, предоставленных, например, Горьковским автозаводом, — на 27 внедренных проектов приходится только 11 свидетельств на промышленные образцы, то есть внедряются именно проекты, новизной не обладающие [9, Приложение 1].

Отдел художественного конструирования «АвтоВАЗа» (Центр стиля) с момента своего создания в 1969 году разработал 26 крупных проектов, из которых внедрено только 9 и 21 реализован в экспериментальном производстве; получено 72 свидетельства на промышленный образец, но внедрено из них только 40. Бюро художественного конструирования автозавода им. Ленинского Комсомола («АвтоМосквич»), открытое в 1976 году, создало 25 проектов и внедрило 7; из 18 свидетельств на промышленный образец запущено в производство только 8. Такая же ситуация сложилась и на Запорожском автозаводе («АвтоЗАЗ»): отдел художественного конструирования работает с 1959 года, за это время разработано 34 масштабных проекта и из них внедрено лишь 8; но лучше с внедрением проектов, получивших свидетельство на промышленный образец, — 8 из 11. На «АвтоГАЗе» художественно-конструкторское бюро было открыто в 1961 году. К моменту проведения выставки дизайнеры разработали 41 проект, реализовали 27; так же, как и на «АвтоЗА-

Зе», — 8 внедрений из 11 свидетельств на промышленный образец. Таким образом, в очередной раз доказывалась инертность и руководства, и производства.

Второй важный аспект. К середине 1980-х годов уже было разработано достаточное количество успешных проектов, основанных на унификации и агрегатировании, и сформулированы теоретические и методологические принципы этого подхода. Но в автомобильной отрасли, судя по экспонатам выставки и комментариям специалистов [10], модульный метод проектирования практическим не применялся. В результате автомобильные предприятия выпускали приборные панели, органы управления, сидения и так далее, которые с точки зрения покупателя были однообразными. При этом их ничем не оправданное технологическое разнообразие было дополнительной нагрузкой на производство.

Авторы экспозиции: П. Яценко, А. Кошелев, В. Белобородов, И. Тарасова, С. Гуреева и другие.

О третьем направлении выставочной деятельности Центра технической эстетики, посвященном развитию дизайна в регионах и республиках страны, будет рассказано во второй части статьи.

К сожалению, с уходом в 1987 году Ю.Б. Соловьева с должности директора института обширная и разнообразная деятельность Центра технической эстетики практически сошла на нет. Созданный в Советском Союзе ЦТЭ был тем, что сейчас принято называть инфраструктурой поддержки развития дизайна и эстетики. Лишь с недавнего времени в современной России возникают подобные институции, хотя, безусловно, масштаб их деятельности и охват проблем невозможно сопоставить с тем, чем занимался Центр технической эстетики ВНИИТЭ.

Список литературы:

1. Отчет о проделанной работе Центра технической эстетики. Тема 3.5.0.4. Государственный комитет по науке и технике. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. — Москва, 1978.

2. Интервью с И.Г. Костенко. 2016.

3. Положение о Центре технической эстетики ВНИИТЭ ГКНТ СССР. — Москва, 1987.

4. Информационный листок ВНИИТЭ. Центр технической эстетики ВНИИТЭ ГКНТ СССР. — Москва, 1982.

5. Отчет о научно-исследовательской работе. Пропаганда и популяризация технической эстетики и эргономики средствами печати, радио, телевидения, организация выставок, лекционная пропаганда. Тема 3.5.0.0./2. Государственный комитет по науке и технике. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. — Москва, 1988.

6. Методическое руководство и помощь художественно-конструкторским подразделениям и организациям. Центр технической эстетики. Отчет о проделанной работе. Тема 3.5.0.4. Государственный комитет по науке и технике. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. — Москва, 1984.

7. Методическое руководство и помощь художественно-конструкторским подразделениям и организациям. Центр технической эстетики. Отчет о проделанной работе. Тема 3.5.0.4. Государственный комитет по науке и технике. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. — Москва, 1983.

8. *Дружинина О.Б.* Владимир Рунге: от «Горизонта» до «Зенита» / О.Б. Дружинина. — Москва: Московский музей дизайна, 2018. — 156 с.: ил.

9. Отчет о научно-исследовательской работе. Пропаганда и популяризация технической эстетики и эргономики средствами печати, радио, телевидения, организация выставок, лекционная пропаганда. Консультативная и методическая помощь художественно-конструкторским подразделениям г. Москвы и Московской области. Тема 3.1.2.1./2. Государственный комитет по науке и технике. Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. — Москва, 1987.

10. *Анисимов В.П., Пузанов В.И.* Автодизайн в витринах ЦТЭ / В.П. Анисимов, В.И. Пузанов // Техническая эстетика. — 1986. — № 11. — С. 12–14.

Е.П. АЛЕКСЕЕВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет, Екатеринбург
e-mail: ev-alex@yandex.ru

E.P. ALEKSEEV

Ph. D. (Art history), Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Ekaterinburg
e-mail: ev-alex@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-294-305

«НАЙТИ СВОЙ ПУТЬ В ИСКУССТВЕ»: СУДЬБЫ УЧЕНИКОВ ЕКАТЕРИНБУРГСКИХ СГХМ — УРАЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕХНИКУМА. 1919–1925

«FIND YOUR WAY IN ART»: THE FATE OF STUDENTS OF THE YEKATERINBURG SGHM-URAL ART COLLEGE. 1919–1925

Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ проект №19-012-00193 А

В статье рассматриваются творческие судьбы учеников Екатеринбургских СГХМ — Уральского художественного техникума (УХТ). На основе немногочисленных свидетельств описываются взгляды молодых людей на учебный процесс, их отношение к реформам художественного образования и конкретным преподавателям. Несмотря на сложную ситуацию постоянных реорганизаций первой половины 1920-х годов, смену преподавателей и программ, педагогических подходов и творческих установок, из числа учеников ЕСГХМ — УХТ вышли яркие художники, сохранившие установку на творческие эксперименты.

The article discusses the creative destinies of students of the Yekaterinburg SGHM-Ural Art College (UKHT). On the basis of a few testimonies, the views of young people on the educational process, their

attitude to the reforms of art education and specific teachers are described. Despite the difficult situation of constant reorganizations in the first half of the 1920s, the change of teachers and programs, pedagogical approaches and creative attitudes, bright artists who retained the attitude to creative experiments emerged from among the students of the ESGHM — UKHT.

Ключевые слова: отечественное искусство 1920-х годов, искусство Урала, Екатеринбургские СГХМ, Уральский ХПИ, Уральский художественный техникум.
Keywords: domestic art of the 1920s, the art of the Urals, Yekaterinburg SGHM, Ural KHP I, Ural Art College.

Для понимания внутренней атмосферы учебного заведения мало изучения административных документов, педагогических программ и биографий преподавателей, важно знать позицию учащихся, их отношение к учебному процессу, проблемы и успехи. В конечном счете, необходимо выяснить, какую роль сыграло обучение в каждой конкретной творческой судьбе. Сделать это непросто, в сохранившихся архивных материалах можно найти лишь список фамилий (далеко не полный), либо указание общего количества учеников за конкретный год. В книге С.П. Яркова «Художественная школа Урала» (2002) биографии учеников Екатеринбургских СГХМ — Уральского художественного техникума (УХТ) встречаются редко, судьба многих из них автору неизвестна. Очень немногочисленны и отрывочны воспоминания художников о годах учебы в ЕСГХМ — УХТ, практически не сохранились их работы, выполненные в это время. Во многом это объясняется сложной ситуацией постоянных реорганизаций: Екатеринбургская художественно-промышленная школа в декабре 1919 трансформировалась в Свободные государственные художественные мастерские, затем в 1922 — в Уральский художественно-практический институт, а в 1923 — в Уральский художественный техникум. Менялись преподаватели и программы, педагогические подходы и творческие установки. Учебное заведение, изначально ориентированное на подготовку специалистов декоративно-прикладного искусства, преобразуется в центр художественного авангарда на Урале, а затем постепенно возвращается к программе обучения художников для производства. Приметой времени становится и большая «текучка» учащихся.

Кто-то вынужден был прервать учебу из-за сложных жизненных обстоятельств, кто-то стремился перебраться в столичные учебные заведения, но были и случайные люди, которым важно было лишь чем-то занять себя в столь тревожное время.



Рис. 1. Занятия в Екатеринбургских СГХМ. Фото начала 1920–х годов. Из архива С.И. Пузанова

В 1919/1920 учебном году в Екатеринбургских СГХМ насчитывалось 75 учащихся, затем их число увеличилось до 90. В 1921 году из-за проблем с финансированием количество учеников резко сократилось, и в 1923 году на момент реорганизации Уральского художественно-практического института в художественный техникум занятия посещали около 30 человек. Лишь в 1924–1925 появляется определенная стабильность как в преподавательском коллективе, так и в количестве учащихся.

Обучавшиеся в Екатеринбургских СГХМ молодые люди, по сути, были расколоты на два лагеря. Ядром одного из них были бывшие ученики художественно-промышленной школы, ратовавшие за сохранение традиционных принципов обучения. Популярностью у них пользовались А.Н. Парамонов, Л.В. Туржанский и С.Д. Эрьзя (ил. 1). Другой лагерь формировался за счет новичков, принимаемых в мастерские по рекомендациям отделов народного образования, партийных комитетов, профессиональных союзов и производственных организаций. Как правило, пришедшая по направлениям революционно настроенная молодежь не имела начальных художественных навыков и ориентировалась на харизматичных мастеров авангарда. Как вспоминала уполномоченный ЕСГХМ А.Ф. Боева, большинство выбирало мастерскую педагога-новатора П.Е. Соколова: «И ученики все записывались к Соколову. Он просто за голову хватался — “что мне будет за то, что я их вроде развратил”» [1]. О том, что многие ученики проявляли интерес к футуристам, подтверждал и противник авангардных новшеств Н.С. Сазонов: «Грустно, но факт: молодежи импонировала пролеткультовская архаичная демагогия» [2].

Важно отметить, что имелась возможность беспрепятственно переходить из одной мастерской в другую, от реалистов к мастерам авангарда и обратно. Об этом вспоминал учившийся в 1920–1921 годах Александр Спешилов [3]. С января 1920 он занимался в скульптурной мастерской под руководством Эрьзи: «Мастер не отличался многословием. Он кратко сказал, что сделает из меня мраморщика-камнетеса, а затем — копировщика.

— А художником-скульптором ты должен сделаться сам, — добавил он.

...Первую стадию учебы я прошел в течение трех месяцев. Научился долбить, колоть, резать и шлифовать мрамор... Эрьзя стал давать мне на копировку сложные орнаменты с мельчайшим рисунком. ... Так шаг за шагом он приучал меня и других учеников к тонкому мастерству» [4]. Несмотря на успехи в скульптурной мастерской, Спешилов перешел к Соколову и стал активным сторонником авангардных направлений в искусстве. Рассказывая о сложностях, с которыми столкнулись миссионеры левого искусства в Екатеринбурге, Боева отмечает, что им во многом помогали ученики, «в частности Спешилов, которого Петр Ефимович любил» [5].

По рекомендации А.Ф. Боевой особоуполномоченный отдела ИЗО Наркомпроса Е.В. Равдель даже командировал Спешилова в Пермь и Вятку «для инструктирования Государственных художественных мастерских» [6].

В дальнейшем Александр Спешилов избрал литературное поприще и добился известности как писатель. В своей книге «Страницы прожитого» (1979) он подробно рассказал о занятиях у Эрьзи, но лишь кратко упомянул о Боевой и Соколове, умолчав о том, что некогда был проводником «футуристической революции».

Напротив, Сергей Пузанов [7], учившийся у Соколова и в Екатеринбургских и в Пензенских СГХМ, много лет поддерживал дружеские отношения со своими педагогами и активно защищал их от нападок художественных критиков 1960–1970-х годов: «Анну Федоровну Боеву и Петра Ефимовича Соколова знал лично, начиная с 1920 года в Свердловске и позже в Москве до конца их жизни, как честных и правдивых художников, людей преданных искусству и советским людям. <...> Надо честно рассказать молодежи о замечательной жизни Боевой, Соколова, П.П. Шарлаимова и многих других, кто с открытым сердцем шел и помо-



Рис. 2. Мастерская по обработке мрамора Уральского художественно-практического института. Март 1923. Фото из архива С.И. Пузанова



Рис. 3. Учебная работа В.В. Адамчевской 1922–1923. Фото из архива С.И. Пузанова

гал Советской власти развивать искусство для народа...» [8]. Пузанов не стал художником, но в 1960-е он собрал большую коллекцию документов и фотографий по истории ЕСГХМ — Уральского ХПИ. Часть фотографий из этой коллекции опубликована в книге Яркова «Художественная школа Урала» (2002). Благодаря Пузанову, стали известны и творческие установки Соколова, который призывал «...писать не просто форму вещей, а передавать через форму содержание предметов, помещенных в составе натюрморта. Он говорил, что кирпич должен быть тяжелым, а поднос после удара по нему должен петь медью» [9].

О сложном периоде реорганизации Екатеринбургских СГХМ в Уральский художественно-практический институт рассказывал Валентин Курдов [10]. В 1920 году он успел поучиться в Пермских СГХМ, и ему было с чем сравнивать. По свидетельству Курдова, в 1922 году учебное заведение переживало упадок: «Занятия по специальности ведутся кое-как, никаких общеобразовательных предметов нет» [10]. Лишь в октябре 1922 года официально было объявлено об открытии Уральского художественно-практического института. В это время действовало лишь скульптурное отделение под началом П.П. Шарлаимова. Руководству удалось привлечь в педагогический коллектив ряд старых мастеров декоративно-прикладного искусства, камнерезов и формовщиков (ил. 2). Сохранившиеся фотографии скульптурных работ этого периода демонстрируют хороший уровень подготовки и разнообразие творческих за-

дач. Задания отличались сложностью, студенты выполняли не простые формы, не орнаментальные рельефы, а головы и фигуры (ил. 3). Процесс лепки и ваяния шел параллельно, и именно на этом строилась вся система обучения пластическому языку. Учащиеся познавали специфику наращивания формы и одновременно высекания — удаления лишнего. Заметна и установка на монументальность, на ясность и обобщенность форм. Для всех учебных работ свойственна одна стилистика, что указывает на непосредственное участие в создании скульптуры педагогов-мастеров П. Шарлаимова и С. Шаховского [11].

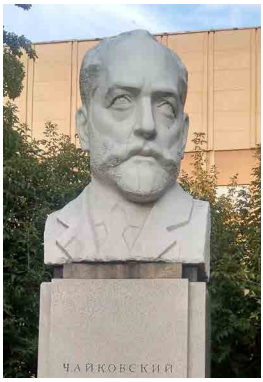


Рис. 4. И. Бирюков. Бюст П.И. Чайковского. 1929. Екатеринбург. Фото Е.П. Алексеева

В местной прессе заявляли: «Уральский Художественный Практический Институт существует не на слове. Там учатся 30 рабочих и крестьян. Работают много и успешно. Их достижения серьезные. Здесь удается действительно сочетать резец скульптора с киркой горняка, ковшом литейщика. Школа уже прошла тяжелые этапы строительства и с честью выдерживает испытания» [12]. На деле все было не так торжественно. «Состав учащихся был пестрый и самый разнообразный и по возрасту, и по степени подготовки, и по культуре», — отмечал Курдов [13]. Сложными были и отношения с преподавателями: «Училище возглавляет скульптор Шарлаимов. Человек нелюдимый, он мало проявлял интереса к учащимся. В старой панаме, рабочей блузе, небритый, он производил впечатление странного человека. Впервые мы увидели его работу на выставке проектов памятника основателю города, приуроченной к 200-летию Екатеринбурга. Мне казалась его работа самой лучшей» [14]. В то же время мемуарист резко отрицательно отзывался о памятнике «Освобожденному человеку» работы Эрьзи, считая его неудачей мастера.

Занятия в Уральском ХПИ оставили у В.И. Курдова двойственное впечатление, скульптура и декоративно-прикладное искусство не привлекали его, хотя он старался выполнять учебную программу: «Мы обучаемся мастерству лепки, начиная с умения делать каркасы для глины, снимать гипсовые маски и, наконец, работать с компрессором на мраморе. Кроме того, от учеников требовалось по выбору пройти курс

гранильного, ювелирного или деревообрезного отделения. С увлечением занимаюсь в ювелирной мастерской, хотя творческое начало всюду незначительно» [15]. Валентин Иванович вспоминал, что «затосковал по живописи» [16], и именно это стало главной причиной его отъезда в Петроград. В 1923 году Курдов уже учился в Петроградском ВХУТЕИНе, занимался у К.С. Петрова-Водкина, М.В. Матюшина. Интересуясь новаторскими экспериментами в искусстве, Курдов посещал мастерскую П.Н. Филонова и занимался в ГИНХУКе у К.С. Малевича. Лишь постепенно художник определится со своими творческими предпочтениями и найдет свой путь творческого развития.

Иначе сложилась судьба соучеников Курдова. Так, Эмилия Шорина [17], занимавшаяся в скульптурной мастерской ЕСГХМ и УХПИ, продолжила свое обучение на отделении скульптуры Ленинградского ВХУТЕИНа у А.Т. Матвеева. Вернувшись на Урал, она работала преподавателем ИЗО и музейным сотрудником, редко участвуя в художественных выставках. Выполненные на заказ портреты передовиков производства и декоративные рельефы демонстрируют установку на программу соцреализма. Потенциал мастера оказался не раскрыт. Схожая ситуация сложилась и с Яковом Зайцевым [18]. После учебы в Ленинградском ВХТЕИНе у Матвеева он работал как скульптор-монументалист, оформляя архитектурные ансамбли Свердловска. Официально признанный мастер, Зайцев выполнил памятник В.И. Ленину на площади Уралмаша и статую И.В. Сталина для Геологического музея Свердловска. В его работах 1930–1950-х годов пластическая выразительность заменяется декоративной сухостью форм.

Самым именитым выпускником скульптурной мастерской стал Садри Ахун [19], будущий основоположник скульптуры Татарстана. О своей учебе в УХТ Ахун рассказывал кратко: «Работая сначала в камнерезной мастерской… я перешел в древорезную мастерскую, резал по дубу, березе и липе, а затем в мраморную мастерскую. С пневматическим молотом в руках, купаясь в искрах осыпаемого мрамора, пробуждая к жизни спящий камень, я навсегда и бесповоротно посвятил себя скульптуре» [20]. Стоит отметить, что, работая в камнерезной мастерской, Ахун принимал участие в создании декоративных композиций, которые в дальнейшем экспонировались на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности в Париже (1925). Европейское жюри оценило уровень подготовки

молодых уральских камнерезов и гранильщиков, отметив их произведения золотой медалью [21]. Скульптурные работы учащихся УХТ были представлены на Первой выставке творчества современных художников края в Перми (1925), о них с одобрением отзывались критики, заявлявшие, что на Урале формируется региональная скульптурная школа.

В 1926–1927 годах скульптуру в УХТ преподавал В.А. Синайский, ученик А.Т. Матвеева, последовательно работавший в традициях «матвеевской школы». Несомненно, он сыграл положительную роль в развитии дарования Ахуна и его одногруппников Веры Адамчевской [22] и Афанасия Ветрова [23]. С его подачи выпускники техникума продолжили обучение в Ленинградском ВХУТЕИНе у А.Т. Матвеева. Культурная ситуация 1930–1950-х годов: строгий идеологический контроль со стороны чиновников, искоренявших «формализм» в искусстве, мешала воплощать принципы «матвеевской школы» в монументальной скульптуре. Порой лишь в станковых произведениях мастерам удавалось решать художественные задачи. Так, камерная мягкость и выразительные фактуры присутствуют в произведениях В. Адамчевской «Портрет девочки» (1936), «Красноармеец» (1940), «Портрет стахановца» (1940).

Надеждам на развитие местной скульптурной школы не суждено было сбыться. Во время очередной реорганизации учебного заведения в 1929 году скульптурное отделение было закрыто, руководство в центре и на местах было озабочено подготовкой инженеров-строителей, и слово «художественный» в названии учебного заведения казалось уже ненужной роскошью. Накопленный с огромным трудом в сложнейшее время потенциал был утрачен, скульптурные традиции, которые начали складываться на Урале, не получили дальнейшего развития.

Своеобразным итогом существования скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ — Уральского художественного техникума стала история с установкой памятника П.И. Чайковскому. В 1929 году выпускник техникума Иван Бирюков [24] выполнил мраморный бюст композитора по заказу городских властей. Памятник был установлен в городском сквере, но через сутки демонтирован. Краеведы связывают подобное решение с появлением статей в местной прессе, в которых Чайковский был объявлен «буржуазным композитором». По счастью, бюст работы Ивана Бирюкова сохранился, и в 1998 году был вновь установлен на пьедестал перед зданием Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского. В этом произведении, выполненном в тра-

дициях скульптурной мастерской ЕСГХМ — УПИ, видна характерная для скульптуры 1920-х годов установка на конструктивность и обобщение пластических форм.

Ученикам Екатеринбургских мастерских — художественного техникума пришлось пройти через сложное время ломки старых традиций художественного образования и установки на авангардные эксперименты. В дальнейшем последовал отказ от «новаторского искусства» и возврат к подготовке художников для промышленности. Слишком краткий период «футуристической революции» не мог принести серьезных результатов, но дал учащейся молодежи веру в свои силы и желание не только осваивать ремесленные навыки, но и развиваться творчески. Такую возможность предоставляла скульптурная мастерская, которая сохраняла определенную стабильность на протяжении всех реорганизаций. Ученики получали не только основы работы с материалом, но и приобщались к искусству скульптуры, к пониманию пластических задач. Свою роль в этом сыграла как преемственность преподавателей: Эрьзя — Шарлаимов, Шаховской — Синайский, так и ориентация на дальнейшее обучение у Матвеева в Ленинградском ВХУТЕМАСе.

Примечания:

1. *Смекалов И.В., Алексеев Е.П.* Петр Соколов и Анна Боева — практики «футуристической революции» // Искусствознание. — 2020. — № 1–2. — С. 311.

2. *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. — Л.: Художник РСФСР, 1966. — С. 61–62.

3. Спешилов Александр Николаевич (1899–1885), писатель. В 1916–1917 обучался на подготовительных курсах Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Участник Гражданской войны. В 1920–1921 занимался в Екатеринбургских СГХМ, затем в Пермском художественном техникуме. С 1924 работал учителем рисования и черчения в Пермской совпартшколе, заведующим редакцией газеты завода им. И.В. Сталина «За мотор», редактором, затем директором Пермского книжного издательства и ответственным секретарем Пермского отделения Союза писателей СССР.

4. *Спешилов А.Н.* Страницы прожитого. Автобиографическая повесть. — Пермь, 1979. — С. 91–92.

5. *Смекалов И.В., Алексеев Е.П.* Петр Соколов и Анна Боева — практики «футуристической революции» // Искусствознание. — 2020. — № 1–2. — С. 312.

6. Там же. — С. 93.

7. Пузанов Сергей Иосифович (1903 — после 1974). Учился в Екатеринбургских СГХМ — Уральском ХПТ (1920–1924), затем в Уральском и Ленинградском политехнических институтах. Инженер авиации, полковник, участник Великой Отечественной войны. Жил в Москве. Поддерживал дружеские отношения с А. Боевой и П. Соколовым. В 1960-е гг. собрал большую коллекцию документов и фотографий по истории ЕСГХМ — Уральского ХПИ. Часть фото из этой коллекции опубликована в книге Яркова «Художественная школа Урала» (2002).

8. *Алексеев Е.П., Смекалов И.В.* Петр Соколов — уполномоченный Свободных государственных художественных мастерских: судьба реформатора // Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. — 2019. — № 4 (193). — С. 165–181.

9. Курдов Валентин Иванович (1905–1989), график, художник книги. Заслуженный художник РСФСР (1976), лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина (1982). Учился в Пермских СГХМ (1921), затем Уральском ХПИ (1922–1923). В 1923 поступил в Петроградский ВХУТЕИН, посещал мастерскую П.Н. Филонова. В 1926 поступил в ГИНХУК к К.С. Малевичу. Работал в редакции Детгиза. Оформил книги В.В. Бианки, И.С. Соколова-Микитова, Н.И. Сладкова, карело-финский эпос «Калевала».

10. *Курдов В.И.* Памятные дни и годы // Звезда. — 1983. — № 7. — С. 49.

11. См.: *Алексеев Е.П.* Скульптурная мастерская екатеринбургских СГХМ — Уральского ХПИ. 1919–1923 // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. Научный журнал. — 2013. — № 3. — С. 82–87.

12. *Шубин А.* Наш первый художественный очаг // Товарищ Терентий (Екатеринбург). — 1923. — № 23. — С. 5–7.

13. *Курдов В.И.* Памятные дни и годы // Звезда. — 1983. — № 7. — С. 48.

14. *Курдов В.И.* Там же.

15. *Курдов В.И.* Там же. — С. 49.

16. *Курдов В.И.* Там же.

17. Шорина Эмилия Николаевна (1899–1981), скульптор. Училась в скульптурной мастерской Екатеринбургских СГХМ — Уральском ХПИ (1920–1923). В 1927 окончила отделение скульптуры Ленинградского ВХУТЕИНа (среди преподавателей: А.Т. Матвеев, М.Г. Манизер, В.В. Лишев). Работала преподавателем ИЗО в учебных заведениях Нижнего Тагила и Перми, научным сотрудником Нижнетагильского краеведческого музея и Пермской художественной галереи. Член СХ СССР. Автор скульптурных портретов и декоративных рельефов. Произведения хранятся в Пермском краеведческом музее.

18. Зайцев Яков Петрович (1905–1987), скульптор. Учился в ЕСГХМ — УХТ (1920–1923), затем в Ленинграде во ВХУТЕИНе (1924–1930) у А. Матвеева. Работал в жанре портрета. Автор монументально-декоративных работ, среди которых рельеф «Шахтеры» на фасаде гостиницы «Большой Урал» в Свердловске (1936). Принимал участие в скульптурном оформлении стадиона «Динамо» в Челябинске (1930-е). В 1930-х выполнил памятник В.И. Ленину на площади УЗТМ (не сохранился), статую И.В. Сталина для Геологического музея Свердловска, бюст Героя Советского Союза Н.Н. Васильева на ул. Караванной в Свердловске (1965).

19. Ахун Садри Салахович (1903–1990), скульптор, основоположник искусства скульптуры в Татарстане. Председатель правления Союза художников ТАССР (1940–1950), заслуженный деятель искусств РСФСР (1950). Учился в УХТ (1923–1927), затем в Ленинградском ВХУТЕИНе у Р.Р. Баха, А.Т. Матвеева. Окончил Институт пролетарского изобразительного искусства (1931). Преподавал в Казанском художественном училище (1931–1950). Автор скульптурных портретов, декоративных композиций, фонтана «Владыкой мира будет труд» (1936, Казань), памятников В.И. Ленину (1957, Череповец), поэту Г. Тукаю (1958, Казань, совместно с Л.Е. Кербелем и В.Л. Писаревским).

20. *Бреннерт В.* Садри Ахун. — Казань, 1945. — С. 14.

21. *Климов Г., Юниверг Л.* СССР на Парижской выставке 1925 года // Панорама искусств. Выпуск 5. — М., 1982. — С. 86.

22. Адамчевская Вера Вячеславовна (1905–1986), скульптор. Училась в УХПИ — УХТ (1922–1926), затем во ВХУТЕИНе — ИПИИ в Ленинграде (1928–1932) у А.Т. Матвеева. Работала в Москве. Среди работ: «Портрет девочки» (1936, Череповецкое музейное объединение), «Красноармеец» (1940), «Портрет стахановца» (1940, Новосибирский художественный музей).

23. Ветров Афанасий Васильевич (1900 — после 1970), скульптор. Окончил УХПТ в 1927, затем учился во ВХУТЕИНе — ИПИИ в Ленинграде (1928–1931) у А.Т. Матвеева. Работал в Свердловске. Член Уральского филиала АХРР. В 1944–1945 — художник студии им. Грекова. Среди работ: барельеф «Труд» (1934), «Проба стали» (1937), «К оружию!» (1942), памятник-бюст И.А. Гончарову в Ульяновске (1948), «Я.М. Свердлов» (1957, мрамор), «В.И. Ленин с планом ГОЭРЛО» (1959–1960, мрамор), «Автопортрет» (1960-е, гипс).

24. Бирюков Иван Михайлович (1908–1941), скульптор. Окончил Уральский художественно-промышленный техникум (1929). Автор памятника П.И. Чайковскому в Свердловске (1929). Работал в Москве. Автор композиций и барельефов. Погиб на фронте.

Список литературы:

1. *Алексеев Е.П.* Скульптурная мастерская екатеринбургских СГХМ — Уральского ХПИ. 1919–1923 // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. Научный журнал. — 2013. — № 3. — С. 82–87.

2. *Алексеев Е.П., Смекалов И.В.* Петр Соколов — уполномоченный Свободных государственных художественных мастерских: судьба реформатора // Известия Уральского федерального университета, Серия 2. Гуманитарные науки. — 2019. — № 4 (193). — С. 165–181.

3. *Бреннерт В.* Садри Ахун. — Казань, 1945.

4. *Климов Г., Юниверг Л.* СССР на Парижской выставке 1925 года // Панорама искусств. Выпуск 5. — М., 1982. — С. 76–88.

5. *Курдов В.И.* Памятные дни и годы // Звезда. — 1983. — № 7. — С. 40–68.

6. *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. — Ленинград, 1966.

7. *Смекалов И.В., Алексеев Е.П.* Петр Соколов и Анна Боева — практики «футуристической революции» // Искусствознание. — 2020. — № 1–2. — С. 272–313.

8. *Спешилов А.Н.* Страницы прожитого. Автобиографическая повесть. — Пермь, 1979.

9. *Шубин А.* Наш первый художественный очаг // Товарищ Терентий (Екатеринбург). — 1923. — № 23. — С. 5–7.

С.В. МКРТЧЯН
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн среды», АНО ВО «Институт современного искусства»
e-mail: 7655682@rambler.ru

S.V. MKRTCHYAN
PhD Art History, Professor of the Department of Environmental Design, ANO VO «Institute of Contemporary Art»
e-mail: 7655682@rambler.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-2-306-315

СРЕДОВОЙ ПОДХОД В ТЕОРИИ ДИЗАЙНА — ОБЪЕКТ, СПОСОБ ОПИСАНИЯ, СРЕДОВОЕ ЗНАНИЕ

ENVIRONMENTAL APPROACH IN DESIGN THEORY — OBJECT, DESCRIPTION METHOD, ENVIRONMENTAL KNOWLEDGE

В статье рассматриваются некоторые базовые положения и понятия на которых основан средовой подход, как своеобразный вид проектной деятельности в дизайне. Дается характеристика понятия «объект» относительно к среде, определяется средство для описания и проектного моделирования среды и метод формирования исходных знаний, необходимых для исследования и проектного воздействия на среду.

The article discusses some of the basic provisions and concepts on which environmental design is based, as a kind of design activity. The characteristic of the concept «object» in relation to the environment is given, the means for describing and modeling the environment and the method of forming the initial knowledge necessary for research and project impact on the environment are determined.

Ключевые слова: дизайн, средовой подход, система
Keywords: design, environmental approach, system

До середины XX века города рассматривались прежде всего с точки зрения эффективности прохождения разных функциональных

процессов, для осуществления которых в тот или иной исторический период они были созданы. В изучении и проектировании городов господствовал функциональный подход, восходящий к принципам, сформулированными Ле Корбюзье и принятым конгрессом CIAM в Афинах еще в 1933 г. и известными под названием манифест Афинской Хартии. Из множества идей, изложенных в манифесте наиболее значимыми, являются идеи о многоквартирном блоке, как исключительно рациональном типе жилища и свободно расположенном в пространстве, и идея о строгом разделении территории города на функциональные зоны — промышленная зона, жилые массивы, зона отдыха и развлечений, транспортная инфраструктура. Каждой зоне отводилось свое автономное пространство. В дальнейшем это стало градостроительным правилом и основой жесткого функционального зонирования городской территории. Такое понимание планировочной организации городской территории с небольшими изменениями сохранилось до сих пор.

С конца 1960-х годов строго функциональный подход к организации городского пространства вызвал принципиальную критику в профессиональных кругах и в обществе в целом. Именно в это время начинает формироваться принципиально другой подход к городскому пространству — средовой подход, основу которого заложил Кевин Линч. В его трудах [1, 2] впервые рассматривается проблема отсутствия гуманитарных качеств городской застройки и критикуется функциональный подход к планировке городов.

Если функциональный подход ставил акцент на воспроизводстве экономического потенциала, то средовой подход ориентировался на формирование и организацию образа жизни, тем самым существенно дополняя и корректируя установки градостроительного функционализма. Средовой подход в центр проблематики города, как среды обитания людей ставит фактор человека, но не «схематического» усредненного, с унифицированными стандартными потребностями, а человека живого, со своими привычками и пристрастиями, человека, взятого во всей его культурной относительности от которого зависит все многообразие городской действительность. Такое понимание городской среды, как место обитания людей придает средовому подходу ряд существенных особенностей.

Осмысление феномена среды требует постоянного методологического обмена со всеми дисциплинами, имеющими отношение к проблемам города. Поэтому в средовом подходе заимствованы понятия и термины из самых разных дисциплин — из экономики, географии, се-

миотики, градостроительства и архитектуры, биологии, общей теории систем, социальной психологии, искусствознания, теории деятельности, социологии, кибернетики и т.д. Особенно на первых порах становления в средовом подходе пользовались профессиональной лексикой давно признанных дисциплин. Среда рассматривалась в терминах, например, общей теории систем, поскольку ее можно рассмотреть, как иерархическую, динамическую, открытую систему или в терминах семиотики поскольку любая среда может быть воспринята как некая знаковая структура, в терминах градостроительства поскольку обеспечение функциональных процессов играет существенную роль в формировании среды, в терминах архитектуры поскольку архитектурные объекты так или иначе очерчивают территориальные границы среды и т.п.

Лишь постепенно в средовом подходе (в контексте дизайна, далее мы будем рассматривать специфику средового подхода именно в приложении к архитектурно-дизайнерскому проектированию) появились присущие именно ему и осмысленные в его рамках понятия, термины и категории, например, такие как, «событие», «сценарий», «место» или «дух места». Появление этих терминов и понятий стали признаками становления средового подхода в некую новую дисциплину статус которой до сих пор у некоторых исследователей вызывает сомнение, так как эти категории возникли в пересечении теоретических и практических усилий разных дисциплин и на стыке научных и проектных методик решения средовых проблем. Поэтому если средовой подход рассмотреть, как самостоятельную дисциплину то она не будет дисциплиной традиционно-научного или традиционно-проектного типа. Скорее всего, она будет сочетать и то, и другое. Такое сочетание свидетельствует о межпрофессиональной сути средового подхода которая очень близка междисциплинарному характеру дизайнерской деятельности. Практика показывает, что дизайн наиболее приспособлен к решению задач, связанных со средовой проблематикой. Не случайно представители самых разных дисциплин, при рассмотрении проблемы среды поневоле встают на позицию дизайнера, ответственного за формирование реального предметного и знакового окружения, без которого невозможна никакая человеческая деятельность. Секрет этого явления заключается в том, что средовая проблематика предполагает особую — проектную форму мышления, а проектное мышление наиболее ярко выражается в дизайнерской деятельности [3, с. 123–133].

Понимание средового подхода как возможной самостоятельной дисциплины основанной на методике дизайна обязует осмыслить неко-

торые базовые положения и понятия так как любые, и научные и проектные дисциплины выстраиваются на основополагающих понятиях, осмысленных в рамках той или иной дисциплины. Таковыми, в данном случае являются, во-первых, понятие «объект» относительно к среде, то есть осмысление среды как объекта вообще и как объекта проектного воздействия, во-вторых выбор средств для достоверного описания и проектного моделирования среды и в-третьих определение исходных знаний, необходимых для исследования и проектного воздействия на среду.

1. Среда — объект.

Среда, как результат жизнеобеспечивающей деятельности человека, является объектом особого рода, отличный от объектов естественно-научного типа знания и объектов традиционного проектирования. Среду трудно квалифицировать как объект применяя традиционные методы и критерии поскольку это предполагает ее противопоставление субъекту - обитателю среды, предполагает проведение границы между ними. А провести такую границу почти невозможно. В среде смывается граница между субъектом и объектом, они соединяются в единое целое. Объектом может быть лишь то, что еще не внедрен в среду. Как только субъект как основной средообразующий фактор, включил что-то в свое окружение, обжил и освоил, так это что-то перестает противостоять ему как объект, включается в ткань его жизни, становится его частью. Соответственно, серьезное изучение среды предполагает обязательное воспроизведение позиции субъекта, взгляд изнутри среды, и имеет дело с неразрывным субъект-объектным единством.

Допустим, что некая среда, т.е. совокупность людей, вещей, знаков, ролей, привязанностей, антипатий, местных мифов и пр. стала объектом всестороннего исследования. Социолог изучит включение людей в формальные, и неформальные группы, выявит их мнения и потребности, географ покажет распределение этих групп и их интересов в городском пространстве, социальный психолог раскроет тонкую структуру взаимоотношений в этих группах, специалист по проксемике изучит персональные и групповые пространства, этнограф — особенности бытового уклада, культуролог — символику вещей, пространств и ритуалов, историк — эволюцию места обитания и т.д. Допустим, также, что, учитывая необычность объекта, в исследовании примут участие представители художественных профессий. Писатель передаст впечатления от посещений этого места, от пребывания там и общения с людьми, кинорежиссер и оператор снимут документальный фильм, архитектор сделает чертежи

и макеты застройки, дизайнер изучит оборудование улиц и помещений. Каждый из этих профессионалов, в соответствии со своими средствами, описывает среду в каком-то определенном ракурсе, вычленяет в ней свой исследовательский предмет и тем самым объективирует ее. Но ни одно из этих описаний не охватывает среду как целое, во всей множественности ее проявлений и ее превращение в объект исходя из этих описаний произойдет за счет неизбежной утраты ее живой целостности. Все знания, накопленные в результате исследования, не дадут еще возможности свободно владеть изучаемой средой, как владеют ею ее обитатели.

Из этого вовсе не следует, что среду невозможно наблюдать, описывать и моделировать, т.е. отнестись к ней как к объекту. Но это будет объект очень своеобразный. Он не будет иметь определенных границ, в нем окажутся перемешаны компоненты объективные (вещи, социальные роли) и субъективные (мнения, симпатии, переживания), одна и та же реалия может иметь в нем одновременно много разных смыслов, может в одном случае входить в него, в другом — нет, так что объект этот будет беспрерывно меняться и содержать массу внутренних противоречий, в нем окажется много как будто ненужных, но реально функционирующих частей.

Тем не менее несмотря на такую странность объекта, он может входить в компетенцию науки. Системная методология постулирует существование объектов, во многом похожих на среду, и связывает их с «романтической» парадигмой в науке [4]. Анализ структуры подобных объектов показал, что она моделируется не логическим деревом, где каждый элемент занимает свое определенное место в иерархии уровней и соединен с другими элементами минимальным числом связей, ориентированных строго иерархически и имеющие причинно-следственные взаимосвязи, а более сложной нелинейной структурой, где каждый элемент может соединяться с любыми другими по вертикали и горизонтали множеством перекрестных и избыточных связей.

В дизайнерском понимании среда воспринимается как единство пространства и его предметного наполнения, сформированного в результате социальных взаимоотношений разных групп людей и социокультурных запросов каждого человека. Следовательно, понятие «среда» обусловлено превращающими ее в систему категориями «пространство», «субъект» и «объект» которые можно рассмотреть, как подсистемы. Они являются первичными понятийными установками, от которых берет начало само понятие «среда». «Пространство» как неиз-

менная материнская категория среды выражает ее качественную характеристику. Категории «субъект» и «объект» всем многообразием своих взаимоотношений отражают причинность среды, ее принадлежность сфере материальных и социальных отношений [5, с. 210–215].

Пространство, объект и субъект в качестве подсистем среды можно рассмотреть, как самостоятельные целостные объекты, как отдельные системы. Каждая из них может характеризоваться, исходя из принципов онтологического, гносеологического и методологического подходов, опираясь на основные законы философского определения системности. Но целостность среды-системы, как объекта для средового подхода проявляется в таких взаимоотношениях рассматриваемых подсистем, при которых человек как индивидуальность может сохранять свою идентичность при меняющихся остальных двух компонентах системы под влиянием внешних социально — культурных условий.

Способность системы претерпевать изменения, сохраняя самое себя, концентрируются на доминантном звене системы — человеческой личности. В этом случае, с точки зрения средового подхода, есть основания рассматривать духовно-культурный аспект как значимый системообразующий фактор. Связи между подсистемами, одной из которых выступает личность, можно характеризовать не только как соединительные, селектирующие, преобразующие, но и как ограничивающие. В этом заключается одна из особенностей среды, как объекта средового подхода.

Таким образом, среда, как объект средового подхода — материальная живая, динамическая, стохастическая, самоорганизующаяся система, способная в процессе функционирования видоизменять свою структуру. Среду, с точки зрения ее системности, можно считать открытой системой, которая находится в состоянии подвижного равновесия. Это предполагает наличие этапа развития, устойчивости (стабильности) и деградации (вырождения). Последнее происходит в тех случаях, когда вновь воздействующий фактор отталкивает систему за границу области устойчивости, в совершенно новый режим функционирования.

2. Средства описания и проектного моделирования среды.

Средовой подход не имеет каких-то специальных средств достоверного описания и надежного моделирования среды. Такие средства, будь они в наличии, должны были бы отвечать следующим требованиям.

а) фиксировать как целостность среды во всей ее противоречивой множественности, так и любые ее компоненты, причем компоненты объективные и субъективные должны получать одинаковый статус и

точно отражаться в синхронных состояниях среды, при этом трансформируя ее за любые промежутки времени.

б) в равной степени отражать особенности среды как естественного образования с собственными законами развития и как к образования искусственного, сконструированного для определенной цели. Иначе говоря, средства средового подхода должны одинаково обеспечивать возможность как прогнозирования, так и проектного преобразования среды.

в) гарантировать не только истинность результатов (на что ориентированы естественно-научные методы), но и их правдоподобие, убедительность (на это ориентируются средства художественные), не только выстраиваться в доказательства, но и внушать прямым воздействием, заставлять верить.

Требования едва ли возместимые, и специальных средств такого рода пока нет. Поэтому средовой подход заимствует средства то у науки, то у проектирования, то у художественного творчества. Однако ни одно из них не отвечает всем перечисленным требованиям. Скажем, средства естественно-научные хороши для поэлементного анализа, но не схватывают целого и мало пригодны для проектирования. Средства проектные хорошо моделируют синхронные состояния, но не могут передать саму изменчивость среды и ее субъективность, равно отражают естественность и искусственность среды, могут передать и синхронность, и длительность, но не гарантируют объективности.

Все эти разнородные описания и модели взаимодействуют и сводятся в сколько-нибудь внятное единство только через естественный язык. В воображаемом эксперименте по всестороннему изучению среды разные специалисты могли бы обмениваться своими результатами только на обычном разговорном языке. Такой язык, разумеется, никак не заменяет специальных языков науки, проектирования или художественного творчества, но он, и только он один, допускает переводы с одного на другой и порождает комментарии, непроизвольно подключая к средовым знаниям весь массив обыденного сознания. Такое положение дел составляет не недостаток, а саму сущность средового подхода, который надстраивается над обыденным опытом. Соотношение естественного языка и особых профессиональных языков некоторым образом моделирует структуру среды, которая сообщает единство множеству разнородных и специфических реалии, погружая их в стихию обыденного опыта.

3. Исходные знания, необходимые для исследования и проектного воздействия на среду.

Знания, связанные со средой, могут принадлежать либо тому, кто в ней непосредственно обитает, либо тому, кто специально изучает ее. Знание обитателя — это обладание конкретным средовым опытом, полное и совершенное владение данной средой, часто безотчетное и автоматическое, как владение родным языком. Такое-знание входит во внутреннюю структуру обитателя, неотделимо от него, насквозь пропитано его субъективностью, всегда пристрастно и заинтересованно. Поэтому оно не может быть универсальным и всеобщим, оно мало говорит о других средах и плохо транслируется, его можно передать и усвоить только в живом и постоянном общении. Для его передачи недостаточно универсального словесного кода, нужны еще коды жестовый, мимический, вещный и другие вплоть до обонятельного и вкусового. Знание это никак не систематизируется и не закрепляется обычно ни в каких специальных текстах. Оно живет, пока жив его носитель.

Целенаправленное изучение среды приводит к знанию совсем другого типа. Если обитатель располагает знанием среды как таковой, то исследователь располагает лишь знанием о среде. Сама специфика средств и способов изучения предопределяет универсальный характер такого значения, его направленность прежде всего на закономерности средообразования. Знание это должно быть максимально объективным и беспристрастным, личность исследователя никак не должна сказываться на нем. Оно полностью и тщательно закрепляется в специальных знаковых средствах и хорошо, без потерь транслируется, не нуждаясь в живом посреднике. Только этот тип знания поддается теоретизации и только такое знание о среде может стать теорией среды.

Нет сомнения, что теория такого рода нужна и полезна в условиях, когда среда становится областью постоянных и планомерных воздействий. Но очевидно, и то, что в каждом конкретном случае целенаправленного вмешательства в процесс средообразования такая теория может оказаться недостаточной. Она должна будет дополняться еще одним видом средового знания, снимающим резкую противоположность двух описанных его типов. Это знание генерирует тот, кто осуществляет вмешательство в среду, генерирует за счет рефлексии над своим обыденным опытом. Для этого ему, профессионалу, специалисту по проектированию среды нужно преодолеть свои профессиональные стереотипы и амбиции, занять внутреннюю позицию рядового обитателя конкретной среды и взглянуть на себя (сохраняя беспристрастность) глазами исследователя, всмотреться в свои реакции, привычки, поведенческие штампы и пр. Совмещение этих

трудно совместимых ролей предъявляет к личности специалиста по среде особые требования. Сложность задачи усугубляется тем, что в ходе рефлексии нужно будет преодолеть не только профессиональные, но и чисто личностные ограничения, преодолеть свои стереотипы. Зато знания, добытые таким путем, будут совмещать ситуативную заинтересованность живого средового опыта и надежность объективного исследования.

В сущности, таким именно методом и действуют часто все, кто связан сейчас с проектированием и изучением среды. Огромный и мало разработанный пласт обыденного опыта может служить источником важных и нетривиальных знаний в условиях дефицита специальной информации [6]. Сам человек оказывается наилучшим подобием среды, противоречивая целостность которой моделируется его внутренней множественностью и изменчивостью. Отсюда следует, во-первых, что само развитие личности специалиста по среде, его способность к пристальной рефлексии становится важным конструктивным фактором средовых разработок. Во-вторых, в этих разработках невозможно и не нужно проводить резкую границу между изучением и проектированием среды. Ее природе лучше всего отвечает слияние их в одну синтетическую форму деятельность.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что, во-первых, только понимание среды как системы делает ее объектом средового подхода. Здесь очень важно отметить, что понимание среды как системы не предполагает использование известного в проектной деятельности системного подхода. «Системный подход представляется как методология проектирования, охватывающая весь комплекс подходов, методов и средств для создания среды жизнедеятельности человека» [3, с. 128], тогда как средовой подход — это особая форма восприятия, оценки и идентификации действительности, а рассмотрение среды как системы, в первую очередь, направлено на выявление междисциплинарной сути средового подхода, позволяющей достигнуть синергетического эффекта при решении средовых проблем. Во-вторых, наиболее эффектным средством описания и проектного моделирования среды является естественный язык. В нем, при всей его расплывчатости, избыточности, не строгости, средовой подход может найти универсальное средство интеграции любых частных знаний. В-третьих, для формирования знаний, предназначенных для проектного воздействия на среду нужен специалист особого типа, который способен напряженному внутреннему диалогу проектанта, обывателя и ученого.

Приведенные теоретические рассуждения могут быть актуальны настолько, насколько они применимы в проектной практике. Но к сожалению практика средового подхода, отстает от теории, о чем с определенной долей разочарования говорил А.Г. Раппапорт еще в 1989 году — «Теория освоила понятия средового подхода и накрепко связала их с проблемами гуманизма и гуманизации. Но, будучи оторвана от практической деятельности, эта теория сама грозит превратиться в схоластику» [7, с. 93]. Тем не менее, теоретические исследования необходимы хотя бы для того, чтобы живой интерес к актуальности средового подхода не погас.

Список литературы

1. *Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве / Перевод с англ. В. Л. Глазычева. Под ред. А.В. Иконникова. — Москва: Стройиздат, 1986.

2. *Линч К.* Образ города / Перевод с англ. В. Л. Глазычева. — Москва: Стройиздат, 1982.

3. *Мкртчян С.В., Буханов Г.В.* Проектное мышление — пути и методы развития // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2021. № 1–2.

4. *Ревзин И.И.* О соотношении системного и структурного подходов // Системные исследования. Ежегодник. — Москва. 1972.

5. *Мкртчян С.В.* О терминах и понятиях средовой концепции // В сборнике: Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс: тенденции научных исследований, проблемы терминологии, исторические и междисциплинарные аспекты развития дизайна, декоративно-прикладного и народного искусства и архитектуры, опыт художественно-промышленных школ. Международная научная конференция к 190-летию МГХПА имени С.Г. Строганова и к 100-летию П.А. Тельтевского. — Москва, 2015.

6. *Джонс, Дж. К.* Инженерное и художественное конструирование. — Москва, 1976.

7. *Раппапорт А.Г.* Практика и теория средового подхода // Средовой подход в архитектуре и градостроительстве, под редакцией А.А. Высоковского. — Москва: ВНИИТАГ, 1989.

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 25.03.2021
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 19,75.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9