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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

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

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

4/2020
Часть 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, 2020. – № 4. Часть 2 – 392 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
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

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

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2020

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA» / Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2020. – № 4. Part 2 – 392 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
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2020

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

Д.В. Мордвинцев, З.В. Мордвинцева
D.V. Mordvincev, Z.V. Mordvinceva

Дизайн упаковки и обучение методике проектирования в рамках учебного процесса
Packaging design and teaching design methodology as part of the educational process 12

Д.В. Мордвинцев, З.В. Мордвинцева, К.Ф. Пармон
D.V. Mordvincev, Z.V. Mordvinceva, K.F. Parmon

Исследование изображения в контексте коммуникации. Опыт ВХУТЕМАСа в современном дизайн-образовании
Study of images in the context of communication VKhUTEMAS experience in modern design education 25

Д.М. Чавушьян
D.M. Chavushyan

Особенности техники эмали по сканному орнаменту фирмы Ф.И. Рюкерта (на примере ковша нач. XX века из собрания ГИМ)
Features of the enamel technique based on the filigree ornament of the firm F.I. Ruckert (on the example of the bucket of the beginning XX century from the SHM collection) 32

А.Ю. Агафонова
A.Yu. Agafonova

Предчувствие поворота. По итогам открытого проекта «Третья московская международная выставка художественной эмали». (ГВЗ «Тушино», ВМДПНИ)
Premonition of a turn. Based on the results of the open project «The Third Moscow International Exhibition of Art Enamel». (State Exhibition Hall «Tushino», All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Art) 44

Н.Ю. Красносельская
N.Yu. Krasnoselskaya

Опыт чугунолитейного производства купцов Пастуховых в развитии архитектурного металла и металлоконструкций Ярославля и других городов второй половины XIX века
Experience of cast iron production of merchants Pastukhovs in the development of architectural metal and metal structures in Yaroslavl and other cities of the second half of the XIX century 51

Е.И. Зылева
E.I. Zyleva

Методы компьютерного моделирования в исследовании и реконструкции татарского перстня XIX в. из собрания ГИМ
Methods of computer modeling in the study and reconstruction of the Tatar ring of the XIX century from the collection of the SHM 63

Т.А. Левыкина
T.A. Levykina

Развитие художественных технологий в русском ювелирном искусствеXVII – первой половине XVIII вв. на примере серег Натальи Кирилловны Нарышкиной из собрания ГИМ
The development of artistic technologies in Russian jewelry of the 17th–18th centuries using the example of the earrings of Natalya Kirillovna Naryshkina from the collection of the SHM 73

Юэ Ван
Yue Wang

Типология и поэтика ювелирных украшений Древнего Китая эпох Шан (ок. 1600–1046 гг. до н.э.) и Чжоу (ок. 1046–772 гг. до н.э.)

	The forms and poetics of Jewelry in Ancient Shang (1600–1046 BC) and Zhou Dynasty (1046–772 BC)	84
Н.П. Бесчастнов, И.В. Рыбаулина, Е.Н. Дергилева *N.P. Beschastnov, I.V. Rybaulina, E.N. Dergilyova*	Орнамент и графический дизайн: генезис и формы взаимодействия *Ornament and graphic design: genesis and forms of interactio*	95
Л.В. Желондиевская, С.Д. Красная *L.V. Zhelondievskaya, S. D. Krasnaya*	Особенности архитектурного проектирования и средового дизайна моногородов России *Features of architectural design and environmental design of single-industry towns in Russia*	106
Л.В. Желондиевская, Чжан Цзянь *L.V. Zhelondievskaya, Zhang Jian*	Классификации сувенирной продукции для культурного туризма Китая *Classification of souvenirs for cultural tourism in China*	114
П.Е. Родькин *P.E. Rodkin*	Единица формы и единица смысла: коммуникативные паттерны в бренд-идентификации городов (на примере города Юрьевец) *Unit of form and unit of meaning: communicative patterns in the brand identification of cities (for example, the city of Yuryevets)*	119
Т.Ю. Егорова *T.Y. Egorova*	Художественная аура города: эстетическая ценность контекста в дизайне городской среды *Artistic aura of the city: the aesthetic value of context in the design of the urban environment*	130
И.В. Смекалов *I.V. Smekalov*	Школьная секция Отдела ИЗО Наркомпроса (1918–1921) *School section of the Fine Arts Department of the People›s Commissariat (1918–1921)*	137
А.Г. Лисов *A.G. Lisov*	Становление ВХУТЕМАСа и педагоги Витебских Государственных художественных мастерских *The VKhUTEMAS formation and the teachers of the Vitebsk State art studios*	151
Е.П. Алексеев *E.P. Alekseev*	«В борьбе за подлинное понимание искусства»: ученики ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа на Урале *«In the fight for a true understanding of art»: students of VKhUTEMAS–VKhUTEIN in the Urals*	158
С.С. Сердитов, О.В. Веселицкий *S.S. Serditov, O.V. Veselitskiy*	Культурное кодирование объектов туристической инфраструктуры Республики Коми *Cultural coding of tourism infrastructure of the Komi Republic*	171
А.Р. Шарипова *A.R. Sharipova*	Природный компонент в организации предметно-пространственной среды современного города *Natural component in the organization of the subject-spatial environment of a modern city*	181
А.В. Сикачев *A.V. Sikachev*	Беспредельная экстраполяция — дорога к архитектурно-дизайнерскому апокалипсису *Design VS Apocalypse*	190

А.В. Сикачев
A.V. Sikachev
Три типа архитектурно-дизайнерского творчества
Three types of architectural and design creativity 199

А.В. Дубровская, Р.А. Бахтияров
A.V. Dubrovskaya, R.A. Bakhtiyarov
Реализация инклюзивной дизайн-программы «Дружелюбная среда для людей с особенностями ментального развития». Опыт разработки сенсорной комнаты и арт-терапевтических модулей.
Implementation of an inclusive design program «Friendly environment for people with mental illness». Report of development of a sensory room and art therapy tools. 207

И.П. Кириенко, О.С. Сотникова
I. P. Kiriyenko, O. S. Sotnikova
Автаркия в контексте технологии изготовления художественно-дизайнерских изделий из синтетических материалов
Autarky in the context of technology for manufacturing art and design products from synthetic materials 223

Ю.А. Васерчук
Y.A. Vaserchuk
Концепции и методики Рационализма в становлении и развитии проектного мышления
Concepts and Methods of Rationalism in the Formation and Development of Design Thinking 234

Ю.А. Васерчук
Y.A. Vaserchuk
Функциональные модели мышления в стратегическом дизайн-проектировании эпохи цифрового перехода
Functional thinking models in strategic design engineering for the digital transition 245

А.В. Васильев, *М.В. Горелов*
A.V. Vasilyev, M.V. Gorelov
Исторические предпосылки и тенденции формирования цифрового изобразительного искусства в XXI веке
Historical background and trends in the formation of digital art in the XXI century 256

Е.А. Лаврентьева
E.A. Lavrentieva
Технологии коммуникации в искусстве и выставочной практике
Communication technologies in art and exhibition practice 269

А.В. Сазиков
A.V. Sazikov
Выставочная деятельность Академии художеств СССР. 1976–1991 гг.
Exhibition activities of the USSR Academy of Arts. 1976–1991 280

И.И. Шакирова
I.I. Shakirova
Иерархическая структура теории дизайна
Hierarchical structure of design theory 290

С.В. Мкртчян
S.V. Mkrtchyan
Дизайн в контексте культуры
Design in the context of culture 297

М.А. Червонная
M.A.Chervonnaya
Графическая композиция в трехмерном исполнении. Опыт трансформации замкнутой линии
Graphic composition in three dimensions. The experience of transforming a closed line 308

Л.Н. Соколова
L.N. Sokolova

Сценография С.Ю. Судейкина к спектаклю «Цезарь и Клеопатра»: провал или удачная интерпретация
Was the scenography of S.Y. Sudeikin for the performance «Caesar and Cleopatra» a failure or a successful interpretation 313

Чан Сяогэн
Chang Xiaogeng

Прогнозирование развития средового дизайна на основе статистического и контент-анализа литературных Интернет-ресурсов России и Китая
Prospects of Development of Environmental Design: Forecasting Based on Statistical and Content Analysis of Russian and Chinese Scientific E-Resources 320

А.Н. Вовк
A.N. Vovk

Реорганизация лионских текстильных мануфактур как следствие протекционистской политики Наполеона
The reorganization of the Lyons textile manufactories as a consequence of the protectionist policy of Napoleon 336

Р.П. Сергин
R.P. Sergin

Опыт применения моушн-дизайна в образовательном процессе
Experience of using motion design in the educational process 343

Ю.И. Бундин
Y. I. Bundin

Фаворский свет живописной пластики Валентины Кузнецовой
Favor's light of the painting plastic of Valentina Kuznetsova 352

И.И. Орлов
I.I. Orlov

Морфология средств защиты и фортификации Западной Европы под влиянием Крестовых походов XI–XIII вв.
Morphology of means of protection and fortification of Western Europe under the influence of Crusades of the XI–XIIIth centuries 360

М.А. Дидрих
M.A. Didrikh

Имитация рельефа в многофигурных композициях живописных миниатюр Жак-Жозефа Де Го
The relief imitation in multi-figured compositions of the painting miniatures by Jacques-Joseph de Gault 379

Д.В. МОРДВИНЦЕВ
Доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: mitya@akopov.ru

З.В. МОРДВИНЦЕВА
Доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: zoya@akopov.ru

D.V. MORDVINCEV
Assistant professor of the department «Communicative design» of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mitya@akopov.ru

Z.V. MORDVINCEVA
Assistant professor of the department «Communicative design» of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zoya@akopov.ru

ДИЗАЙН УПАКОВКИ И ОБУЧЕНИЕ МЕТОДИКЕ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В РАМКАХ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

PACKAGING DESIGN AND TEACHING DESIGN METHODOLOGY AS PART OF THE EDUCATIONAL PROCESS

Авторы анализируют опыт проведения курсового задания по теме «Упаковка» на кафедре «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова. Акцентируется этапность разработки темы, ее социокультурная направленность, необходимость четкой дифференциации решаемых задач: функционально-типологических, конструктивных, композиционно-графических, образно-ассоциативных.

The authors analyze the experience of conducting a course assignment on the topic «Packaging» at the Department of «Communicative Design» of the Moscow State University of Applied Arts. S.G. Stroganov. The staging of the development of the topic, its sociocultural orientation, the need for a clear differentiation of the tasks to be solved: functional-typological, constructive, compositional-graphic, figurative-associative.

Ключевые слова: дизайн упаковки, дизайнерское образование, графический дизайн, коммуникация
Keywords: packaging design, design education, graphic design, communication

Создание упаковки — одна из древнейщших областей предметно-художественного творчества. Разнообразие материалов, конструкций и типов, бесконечный ряд упаковываемых предметов и товаров, — все это ставит перед дизайнером широчайший спектр задач. Необходимость решать целый набор функциональных и конструктивных вопросов: стабильности формы для сохранения товара, складируемости, учитывать рекламные и информационные функции. Помимо этого, есть задачи чисто технологические, а также социокультурные, связанные со статусом товара и упаковки, стилевыми характеристиками.

Тема «Упаковка» — один из важных и сложных этапов обучения студентов-бакалавров по специальности 54.03.01«Графический дизайн». Эта тема позволяет интегрировать в процессе проектирования многие из перечисленных выше задач.

Ранее нами было написано методическое пособие по общему курсу упаковки, оно включило в себя исследования более 20-и студенческих работ, созданных за последние 15 лет, с описанием проектных идей, с введением основных этапов и оценок, с чертежами и богатым иллюстративным материалом [2].

Как правило, к началу третьего курса студенты уже овладевают основами композиции, познакомились с основным арсеналом средств графического дизайна и вёрсткой простых буклетов. Но важным итогом проекта упаковки является не столько собственно создание самого объекта, сколько включение в процесс работы, системное видение упаковки вместе с сопутствующими графическими элементами, понимание взаимосвязи и иерархии этапов и задач, умение структурировать и классифицировать типы упаковки, элементы проекта, что является одним из принципиальных инструментов дизайн-проектирования.

С этой целью студентов в период выдачи задания знакомят с типологией современной упаковки, построенной на основе профессиональной литературы [3], истории графического дизайна [4] и личного авторского опыта. Суммируя перечисленные подходы, мы предлагаем студентам в рамках выполнения задания следующие основания для классификации.

1. Назначение. Здесь необходимо выделять, во-первых, внутреннюю (первичную или потребительскую) упаковку, которая является частью продукции. Вместе с ней товар продают потребителю: флакончики от духов, блистеры от таблеток, конфетные обертки и коробки от обуви, жестяные банки, полиэтиленовую упаковку молочной продукции и т.п. Во-вторых, совершенно иные функциональные требования предъявляются к цеховой (вторичной, созданной для внутризаводской или цеховой транспортировки. Цеховая упаковка используется внутри предприятия с целью доставки материалов, сырья, деталей товара к рабочим местам сборщиков, изготовителей, к цеховой упаковке относят различные виды поддонов, металлических и деревянных ящиков). В-третьих, существует внешняя (транспортировочная) упаковка, необходима для перевозки продукции от предприятия-производителя к продавцу и, далее, к потребителю. К внешней упаковке относят контейнеры, деревянные, железные и пластиковые ящики, бочки, фляги, мешки из ткани, полиэтилена или бумаги).

2. Материал. Главным параметром, на который стоит обращать внимание в процессе учебного проектирования – степень жесткости формы, которую допускает тот или иной материал. Жесткая упаковка предполагает такие материалы как металл, стекло, дерево, картон, пластик, различные типы тары: банки, бутылки, ящики, бочки, коробки и т.п. Мягкая упаковка может быть выполнена из ткани, полиэтилета, целлофана, бумаги и т.д.. Кроме того, допустимо использование комбинированных типов.

3. Ценовая категория: упаковка низкой, средней и высшей рыночной сегментации.

Размеры и вес. Упаковка может быть крупногабаритной, среднегабаритной, малогабаритной, тяжелой и легкой.

4. Кратность применения: одноразовая; многоразовая (более прочная и, соответственно, более сложная для утилизации).

5. Тип помещаемого товара: упаковка может быть пищевой и непищевой; для сухих веществ или для жидкости; для постоянного и

временного хранения (целлофановый пакет, бумажный или тканевый мешок, картонная коробка); герметичной и негерметичной

6. Потребительский состав продукта: штучные и комплектные упаковки.

7. Адресат товара, типы потребителей: детская и взрослая аудитории, социальные категории продукции, профессиональные и бытовые товары, продукты для животных и т.д.

Важно уже с самого начала работы над проектом обозначить функции упаковки:

— информационно-презентационная (отражающая необходимую информацию о товаре, в том числе маркировки для распознавания определенного производителя, сроки реализации, условия хранения и т.п.);

— коммуникативная (определяющая необходимость взаимодействия дизайнера между производителем и потребителем);

— прагматическая (практическая целесообразность, обеспечение гигиенического сохранения товара, его сохранения от повреждений);

— эстетическая (связанная с визуальной привлекательностью упаковки);

— экологическая функция (одна из наиболее актуальных, связанная с безопасностью упаковки для жизни и здоровья потребителя). Экологическая функция заключается в том, что дизайнер должен учитывать не только качество и свойства упаковки, но и проявить заботу о возможности ее утилизации, учета вторичной переработки для обеспечения новой жизни стеклу, бумаге, полиэтилену, пластмассе и другим материалам;

— рекламная функция (принципиальным является презентабельный внешний вид упаковки). Коммерческая привлекательность для покупателя, вызывая у него желание приобрести товар;

— аксиологическая (образовательно-воспитательная), отражающая непосредственное влияние дизайнера на формирование вкусов и трендов, а также ценностно-оценочных ориентиров потребителя.

В каком-то смсыле упаковка является зеркалом экономики и культуры общества, показывая уровень технологии, типы наиболее массовых товаров. Понятие «упаковки» может быть в дальнейшем расширено и использовано при создании и других объектов графического дизайна: от систем айдентики и до разработки медиа-информационных продуктов. В ходе проектирования начинается поиск взаимоотношений графики и объёма на примере различных типов упаковки, имея ввиду

создание не единичного образца, а серии, объединённой по исходному продукту, серия родственных предметов по единству среды использования, серия предметов по общему способу назначения.

Перейдем к задачам курсового прокта. Задание для студентов сформулировано следующим образом:

Разработать серию упаковки на основе единого стилевого решения с использованием основных графических и пластических средств: иллюстрация, шрифт, типографика, конструкция, объём.

Цель работы: освоение методологии проектирования серии объектов различных по содержимому, конструкции, размерам, форме и материалам на основе разработанных единых стилевых и композиционных принципов и приёмов.

Изучить и освоить на практике методы проектирования серии объектов в которых одновременно решаются: функциональные, рекламно-информационные, конструктивные, экологические и стилевые проблемы.

Освоить такие понятия как:

— Информативность формы;

— «Культурный прототип» — как стилевая основа;

— Форма и конструктивно-технологические особенности;

— Определение стилевой доминанты: шрифт, типографика, цвет, иллюстрация;

— Композиционное решение: главное – второстепенное, «лицо» и оборот, последовательность прочтения;

— Определение стилевого единства как основы графического языка;

— Вариативность проектного решения серии;

— Классификация продуктового рынка: стереотип массового, среднего и люксового сегмента.

В ходе работы, начиная с формулировки задания, поиска лейтмотивов (как визуальных, так и концептуальных, текстовых) и заканчивая композиционнным и конструктивным решением — все перечисленные выше параметры применяются для оценки степени удачности дизайнерского решения.

Состав основного проектного задания:

Макеты упаковок. Масштаб 1:1.

Чертежи разверток упаковок.

Графическая презентация проекта.

Примерные типовые темы проектирования:

Пищевая упаковка:

— Хлебо-булочные изделия, кондитерская продукция.

— Сыпучие продукты /крупы, макаронные изделия, чай, кофе.

— Алкогольные и безалкогольные напитки.

— Овощи, фрукты.

— Кисло-молочные продукты.

— Мясные и рыбные изделия, консервы.

— Спортивное питание.

— Косметика, бытовая химия.

— Лёгкая одежда, галантерея и аксессуары /платки, носки и пр.

Предметы бытового назначения:

— Механические и электро-инструменты, оборудование для кухни, посуда, столовые приборы, осветительные приборы и пр...

— Игрушки, канцтовары.

— Разнообразные спортивные аксессуары.

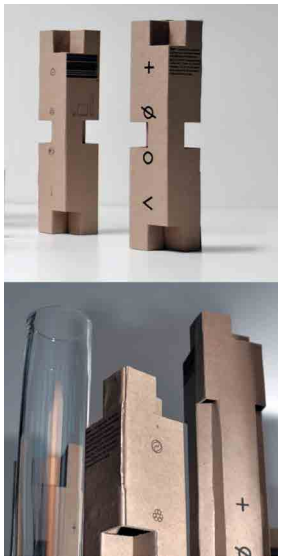


Рис. 1 Серия упаковок изделий из стекла различных размеров, автор Н.Кожуховская, руководители В.А.Музыченко и И.Ю.Глюдза. 2010

Проведем для примера анализ одного из курсовых проектов:

Серия упаковок изделий из стекла различных размеров, автор Н.Кожуховская, руководители В.А.Музыченко и И.Ю.Глюдза (рис.1).

Представленная серия упаковок вытянутой формы с проёмами в виде лоджий или окон в своей массе напоминает урбанистический пейзаж современного города.

Данный образ возник на основе изучения представленных предметов, в основе которого лежит модульный принцип в формообразовании всего предметного ряда. Ясность и простота форм — сама по себе уже предполагает минимализм средств в решении всей серии упаковки.

Формулировка проектной идеи — необходимый этап любого дизайнерского проекта. Свидетельствует об осознанном, осмысленном выборе как художественно-космпозиционных средств, так и конструктивно-технологической реализации.

В данном проекте использована метафора на тему архитектуры функционализма. В качестве ассоциативного ряда (культурной основы) автор предложил образы урбанистической городской застройки периода 1960–80 гг., такую «типовую» застройку городских окраин можно увидеть во многих мегаполисах. Её отличает использование однотипных недорогих модульных строительных элементов, а разнообразие достигается лишь за счёт различной высотности и, иногда, введением малозначимых цветовых акцентов.

Проектная концепция упаковки включает и авторское название, девиз, отвечающий характеру предлагаемой упаковки, ее «словесный портрет».

Название — «Лофт» в данном контексте воспринимается вполне уместным, так как означает использование (после минимальной реконструкции) старых промышленных зданий под современные офисы и арт- пространства.

Конструкция и материалы, технологические особенности.

Упаковка недорогих стеклянных изделий не нуждается в использовании каких-либо дорогих материалов, сложных конструкций и высококачественной полиграфии.

При выборе средств и материалов автор подчёркивает главное — функциональность предложенного решения и «одноразовость» использования данной упаковки. В качестве основного и единственного материала предлагается использовать простой и доступный листовой материал — картон.

В данном проекте предлагается использование низкосортного картона типа «Балахна», получаемого после вторичной переработки макулатуры.

Изготовление данной упаковки сводится к простой вырубке заготовок модульных типоразмеров и элементарной биговки.

Соединение коробки — «замок» в 1–2 точках. Какие-либо дополнительные покрытия отсутствует, что обеспечивает 100% вторичную переработку данной упаковки.

Печать обеспечивается в один прогон чёрной краски. Предполагается использование технологии шелко-трафаретной печати.

Шрифтовое и типографическое решение. Графическое решение также минималистично и построено на логотипе. В основе логотипа лежат простые геометрические элементы, при этом легко считывается графема кириллических знаков. Эти знаки сильно разнесены, что позволяет воспринимать их как по отдельности, как элементы конструкции, – так и сложить в слово: лофт.

Размер логотипа на разных элементах упаковки не изменен, что подчёркивает масштаб и количество единиц упакованных изделий. Необходимая служебная информация набрана нейтральным гротеском и поставлены на заднюю сторонку упаковки, как и штрих-код.

Колористическое решение. Цвет данного сорта картона от партии к партии непостоянен и варьируется вокруг оттенков бежевого цвета различной тональности. Как и в типовых застройках жилых кварталов цвет абсолютно не важен, как и цвет железобетонной плиты

Подобный структурный анализ продукта дизайн-деятельности распространяется и на другие проекты, приучая студентов к опредженной четкости и логике мышления.

Важным результатом подобных проектов становится понимание их социокультурной соотнесенности с культурами потребления, типами потребителей, ценовыми группами товаров.

Продолжением темы стал вариант курса дизайн-упаковки, рассчитанный на самостоятельную работу. Мы поставили себе дерзкую цель найти такую методику и такое задание, которое даёт крепкий результат и мотивирует на плотный график работы не только в аудитории, но и в он-лайне. Летняя практика оказалась самым удобным периодом для проведения такого эксперимента. Решающий фактор успеха в работе над упаковкой — это поиск образного решения. Мы знаем, что в современной практике проектированию предшествуют опросы фокус-групп, собираются маркетинговые исследования, прописываются брифы и планы ведения проекта. Собственно, эти данные и влияют в итоге на формирование идеи.

В учебном задании всё наоборот: оно обсуждается в очень узком кругу, все решения определяются выбором самого студента и его руководителя. В проведении летней практике была отработана модель «взрослого» проектирования: многозадачность, мотивированность и эмпатия.

Первое задание. Обмерный чертеж и макетирование.

Задание включает в себя упражнение на конструкцию упаковки. Для работы над чертежем выдается техзадание, оно выполняется в графическом редакторе. По чертежу изготавливается макет коробки.

Второе задание связано с теорией знаний полиграфических процессов, материалов изготовления, и пост-печатных процессов. В рамках этого задания было запланировано посещение выставки Росупак, которая проходит именно в это время, где студенты могут увидеть и печатное оборудование, и сами процессы, и технологов, пообщаться с ними, собрать материал. Результатом второго практического задания является брошюра с конспектами и образцами-вклейками.

Первые два задания считаются практическими и нетворческими. На них студенты сталкиваются с навыками таких профессий как: конструктор-чертежник, менеджер-технолог, принт-менеджер, макетчик.

Оба задания были отработаны в течении нескольких сезонов, в период дистанционного обучения были выданы онлайн. Посещение выставки было заменено сбором информации в интернет-ресурсе. Была проведена лекция по технологии производства в формате он-лайн конференции.

Третье задание рассчитано на самую важную составляющую в проектировании: творческую, проектно-изобретательную, стилистически-смысловую. Мы его назвали **«Подарок другу».**

О нем, как о стилеобразующем, и самом мотивирующем мы хотим рассказать подробно, и показать результат месяца практики. Пример построения этапов проектирования.

Первый этап. Выбор пары друзей. Решение по подарку. Фотографии. Референсы. Скетчи. Приветствуется новаторская стилистическая конструкция на изобретательность несуществующих или существующих пар друзей. Это люди (или персонажи) которые являются фактическими друзьями, истории которых описаны в литературе, реальных исторических событиях, кинематографе. Это могут быть персонажи, которые знали друг о друге опосредованно, чьи-то кумиры, те люди, с кого берут пример или с кем мечтают встретиться, чьи идеи воздействуют на выбранных нами героев и являются прообразами для их деятельности. Так например, одной из выбранных пар стали Сергей Королев и Марк Тесла. Один был кумиром для другого. Изобретения Королева повлияли на подход в проектировании Марка Теслы. Непредсказуемость приветствуется: это могут быть личности совершенно разных эпох, культур и возрастов. С одной стороны это могут быть персонажи медийные, наши современники: кинозвезды, блогеры, музыканты, с другой стороны — вымышленные персонажи, кино-герои, представители разных эпох и профессий: художники, писатели, литературные персонажи. Чем непредсказуемей выбор, тем интересней изобретение самого подарка. Поэтому подарок чаще всего носит эмоциональный, не материальный характер.

Портреты друзей. Обязательно надо предъявить портреты и предмет дарения в фотографиях. Необходимо короткое эссе об истории этих персонажей, которое в той или иной степени подчеркнет выбор подарка. Лично мы были не против персонажей, которые нам были не известны. Исследование о них становится важной частью проекта. У некоторых авторов эссе было включено в презентацию. Подарок имеет эмоционально-смысловую ценность. Но самый простой и неожиданный объект (игрушку-свистульку или даже банальную морковку, представляющую ценность для одного из персонажей) — необходимо как-то особенно упаковать.

На первом этапе обязательна консультация с преподавателем в аудитории или через зум-конференцию. Первое задание замещает маркетинговый выбор самого предмета, раскрывает его ценность по совершенно другим, эмоциональным признакам.

Второй этап подразумевает прохождение всех этапов дизайн-проектирования. Когда выбрана пара и определен сам подарок, можно перейти к его репрезентации. В этот момент мы останавливаем поиск референсов и сбор материла. Начинается анализ графического языка будущей упаковки. Подробно обсуждаются две главных составляющих: типографика информации всех уровней и готовые (типовые) упаковки.

Типографика. Логотип является важной графической составляющей первого уровня. На основе логотипа проектируем визитку. Название подарка. Акцидентная надпись. Визитная карточка. Этикетка. Стикер. Обложка. Рассматривается сам логотип (имя или название). Затем авторы выходят на поиск стилистики его написание, что включает выбор гарнитуры, цвет, фактуру и т.д. Визитная карточка дарителя. Визитная карточка может быть самой нетрадиционной формы. Например, она может быть частью упаковочной бумаги. Принимаются во внимание как сама идея подарка «закадычного друга», так и форма его подачи.

Готовая (типовая) упаковка. Форма подачи.

Конструкция, сама упаковка, бумага, банка, стакан, бочка, бутылка, сетка, перфорированная бумага, пленка, пластик, бечёвка и т.д.. Рассматриваются три основных компонента подарка: сам подарок, его



Рис. 2. Подарок другу. Пара друзей — В.Маяковский и Лиля Брик. Подарок — свистулька, как символ того, что поэт был готов на все лишь бы быть рядом со своей возлюбленной, автор Д.Лобынцева, руководитель З.Мордвинцева. 2020

этикетка, способ преподнесения, то есть сама упаковка. Лишь изобретательность, творческий подход, яркая идея позволяют добиться убедительного триединства всех элементов.

Мы всячески призываем студентов пользоваться готовыми формами, подручными материалами, недорогими и разнообразными средствами. Главная ценность проекта — идея, выраженная средствами дизайна при минимальных затрах.

Подводя итоги, зафиксируем результаты проведения этого курсового проекта.

1. Рассмотренное выше упражнение нацелено на освоение двух важных составляющих профессии. Интуитивность принятия решения и системное мышление. Совокупность этих алгоритмов в полной мере дают почувствовать ответственность за выбор решения. Проектирование упаковки совсем не индивидуальная работа. Все пункты, которые рассматриваются в описании рассчитаны на работу людей разных профессий, где дизайнер один из немногих.

2. Подача проекта, равно как и репрезентативная функция упаковки имеет большое значение. Подаче уделяется большое внимание на всех 4-х занятиях в течении всей практики. И на всем семестре «Упаковка» макетирование, съёмка и общая презентация занимают существенный процент от времени всего семестра. Задача преподавателя: вовремя остановить творческий процесс, и перейти к макетированию и подаче.

3. Проект показал, что для его успешного завершения, необходимо было провести и предпроектные исследования, то есть заняться научной работой. Для знакомства с темой была предложена к прочтению подобранная библиография по теме дизайн упаковки, методическое пособие и ссылки на интернет ресурсы.

В целом, выполненные проекты позволяют представить широкую панораму избранных тем и образных решений, отличаются самостоятельными проектными подходами и сложившимися образами, остроумными идеями и оригинальными композиционными решениями. Используемые студентами графические средства включают в себя практически весь доступный сегодня арсенал возможностей дизайн-графики.

Список литературы:

1. *Глинтерник Э.М.* Реклама в России XVIII — первой половины XX века. — Санкт-Петербург: Аврора. 2007.

2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. — Москва: «Архитектура-С», 2004, 288 с.

3. *Ефремов Н.Ф., Лемешко Т.В., Чуркин А.В.* Конструирование и дизайн тары и упаковки: Учебник для ВУЗов/ Моск. гос. ун-т печати. — Москва: МГУП, 2004.

4. *Ильина О.В.* Дизайн-конструирование тары и упаковки: учебное пособие / СПб ГТУРП. — Санкт-Петербург, 2013.

5. *Лаврентьев А.* Графический конструктивизм в оформлении упаковки. // Тара и упаковка, 1991, № 5.

6. Лексикон упаковщика. Терминологический словарь-справочник — Москва: «Колос», «Тара и упаковка», 1998.

7. *Лесняк В.* Графический дизайн. Основы профессии. — Москва: ИндексМаркет, 2011.

8. *Локс Ф.* Упаковка и экология: Учебное пособие. Пер. с англ. О.В. Наумовой. Под ред. В.А. Наумова. — Москва: Изд-во МГУП, 1999. 220 с.

9. *Михайлов С.М., Михайлова А.С.* История дизайна. Краткий курс: учебник для вузов. — Москва: Союз Дизайнеров России, 2004.

10. *Мордвинцева З.В., Мордвинцев Д.В., Пармон К.Ф.* Дизайн упаковки: образ, графика, конструкция» подготовлено для студентов-бакалавров направления «Дизайн» художественных ВУЗ›ов. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020

11. Организация упаковки продовольственных товаров. Пер. с венг. Л. И. Павлова. — Москва: Агропромиздат, 1987.

12. Сладкая жизнь. Жестяная упаковка кондитерских фирм России: конец XIX – начало XX века. Сост. Березовская Л.Ю. Санкт-Петербургский музей хлеба. — Санкт-Петербург: «Арт-Палас», 2006. 119 с.

13. *Смиренный И.Н.* Москва на упаковках и этикетках. Конец XIX – начало XXI века: альбом-каталог, посвященный 860-летию Москвы. — Москва: 2007.

14. *Смиренный И.Н., Кулаков В.А.* Инфраструктура упаковочной отрасли Российской Федерации. — Москва: УПАКСЕРВИС, 2012.

15. *Сокольников Ю.* Упаковка. Все об упаковке. — Москва: ТИГРА, Магнезия, 2001.

16. *Стюарт Б.* Упаковка как инструмент эффективного маркетинга / Пер. с англ. В. В Грачева. — Москва: Изд-во МГУП, 1999.

17. Упаковка. Библиотека дизайна. Пер. с англ. — Москва: Арт-Родник, 1998.

18. *Хайн Томас.* Все об упаковке: Эволюция и секреты коробок, бутылок, консервных банок и тюбиков / Пер с англ. И. Шаргородской. — Санкт-Петербург: Азбука/Терра, 1997.

19. *Хэнлон Дж. Ф., Келси Р. Дж., Форсинио Х. Е.* Упаковка и тара: проектирование, технологии, применение; пер. с англ. — Санкт-Петербург: Профессия, 2006.

20. Упаковка пищевых продуктов / Ред. Р. Коулз, Д. МакДауэлл, М. Дж. Кирван ; Пер.с англ. Л. Г. Махотина. — Санкт-Петербург: Профессия, 2008.

Д.В. МОРДВИНЦЕВ

Доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: mitya@akopov.ru

З.В. МОРДВИНЦЕВА

Доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: zoya@akopov.ru

К.Ф. ПАРМОН

Доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: k.parmon@gmail.com

D.V. MORDVINCEV

Assistant professor of the department “Communicative design” of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mitya@akopov.ru

Z.V. MORDVINCEVA

Assistant professor of the department “Communicative design” of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zoya@akopov.ru

K.F. PARMON

Assistant professor of the department of «Communication design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: k.parmon@gmail.com

ИССЛЕДОВАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАЦИИ. ОПЫТ ВХУТЕМАСА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

STUDY OF IMAGES IN THE CONTEXT OF COMMUNICATION VKHUTEMAS EXPERIENCE IN MODERN DESIGN EDUCATION

Авторы анализируют опыт подготовки специализированной учебной программы для студентов кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова по освоению различных форм графической и изобразительной информации в контексте проблем коммуникации для направления подготовки 54.03.01 «Графический дизайн», бакалавриат.

The authors analyze the experience of preparing a specialized curriculum for students of the Department of Communicative Design of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts on the development of various forms of graphic and visual information in the context of communication problems for the direction of training 54.03.01 «Graphic design», bachelor's degree.

Ключевые слова: дизайнерское образование, Строгановская школа дизайна, графический дизайн, изобразительная информация, коммуникация.
Key words: design education, Stroganov school of design, graphic design, visual information, communication.

У каждой школы графического дизайна — своя идея, модель профессии, канва учебных заданий. Система дизайнерского формообразования Баухауза (столетие которого отмечалось в 2019 году) строилась во многом на идее модульности и структуры. Здесь упражнения по комбинаторике деталей изображения (фотомонтаж) и геометрических элементов шрифта занимали важное место в приобщении к актуальной профессиональной проектной культуре начала XX века.

Полиграфический факультет ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа (МГХПА им. С.Г.Строганова участвует во многих мероприятиях, отмечающих в нынешнем году столетие этого уникального университета искусств) благодаря В.Ф.Фаворскому и его школе развивал идею органики книжной структуры, воспитывал чувство пространства. Студенты осваивали как уникальные техники тиражирования: ксилографию, офорт, литографию, так и новейшие полиграфические технологии — фотомеханические процессы. Детская книга, иллюстрация, обложка журнала и книги, плакат были в числе курсовых заданий. Будущие художники-графики впитывали и контекст экспериментов и поисков авангарда, логику и структурность мышления конструктивизма.

Опыты «новой волны» конца 1970-х и начала 1980-х годов, начало пост-модернизма в мировых школах дизайна были нацелены на формирование индивидуального образа графической информации за счет активной типографики.

Строгановская школа графического дизайна акцентирует умение осваивать и формировать графический язык адекватный теме, формировать образ как бы изнутри темы, изнутри информационного содержания, визуализировать смысл. Большую роль в сложении этой модели сыграло теоретическое наследие и зав. кафедрой «Коммуникативного дизайна» в 1990-е – 2000-е годы К.А.Кондратьевой и Е.В.Черневич, автора фундаментальной диссертации и книги «Язык графического дизайна» [1]. Изобразительная графическая информация, текстовая, статистическая, фотографическая — тесно переплетаются в проектах, становясь основой коммуникационного процесса, что подчеркивается в учебных программах, учебно-методических пособиях, разработанных под руководством зав. кафедрой В.А.Музыченко. Стоит подчеркнуть, что все педагоги кафедры являются практикующими дизайнерами, которые постоянно в практической работе сталкиваются с теми же проблемами в печатной и рекламной индустрии, музейно-выставочной деятельности, проектировании информационных ресурсов.

Работа с изобразительной информацией как инструментом коммуникации начинается с первых курсов обучения студентов на кафедре «Коммуникативный дизайн». Каждый год это фиксирует определенный уровень овладения профессией.

Идея системы проектных заданий для студентов второго курса заключается в том, чтобы научить будущих дизайнеров исследовать изображение — как одну из форм коммуникации, играющую важную роль в презентации идей [2]. А затем, на основе этих исследований — экспериментировать с дизайном индивидуальной книжной обложки и серии книжных обложек. Серийность — принципиальный момент в этих заданиях.

Данный курс исследования новых типов визуальной информации в оформлении книжных обложек является одним из ключевых в дисциплине проектирование, так как затрагивает базовые основы визуальных коммуникаций. В данном разделе осваивается методика работы с изображением. Изображение — одна из форм коммуникации, играющая важную роль в презентации идей. В рамках курсового задания осваивается именно тип визуальной информации и его коммуникация гра-



Автор: Анна Чил-Акопова (верхний ряд). Объект визуального исследования «Трамвай», 2016;
Автор: Елизавета Новикова (нижний ряд). Объект визуального исследования «Панельные дома», 2016

фическими средствами. Владение этими средствами дает возможность сделать информацию более привлекательной и убедительной. Сами же графические средства так же подразделяются на различные типы: фотографию, иллюстрацию, типографику, комбинированные техники.

Перед студентами ставится цель досконального изучения специфики каждого из этих типов информации и овладение техническими навыками работы с ними. Причем, под спецификой необходимо понимать всё разнообразие возможностей той или иной изобразительной фактуры. Например иллюстрации, с бесконечной возможностью экспериментировать с техниками: от штудийного рисования и коллажа, до компьютерной графики, которая в свою очередь еще более разнообразна по своим возможностям. Или, например, фотографии, где особо важна композиционная составляющая, поиск образного освещения и колорита. При этом, это не просто изучение различных средств, цель работы с каждым из них — получение выразительного и адекватного изображения, позиционирующего определенный образ. Это изображение и этот образ — эмоциональный, разносторонний развёрнутый визуальный рассказ, создающий настроение, передающий особенности времени, места, состояния.

Подспорьем в этой работе становится изучение истории дизайна, истории графического дизайна [3], овладение фотографикой которое ведется параллельно на других дисциплинах согласно учебному плану.

Целью данного раздела проектирования как раз и является закрепление на практике знаний полученных на сопутствующих специальных дисциплинах: пропедевтика (основы композиции), техники графики, типографика, фотографика и понимания синтеза этих дисциплин в рамках выполнения заданий по дисциплине «Проектирование».

Непосредственно прикладная проектная задача курса — проект обложки издания и проект серийного оформления изданий и использованием наработанного графического материала.

Основная задача в разработке метода проектирования — «наведение мостов» от графики к прикладной графике, от оформления к дизайну, от поиска изобразительного образа конкретного объекта к использованию этого образа в сложном визуальном нарративе ставшим объектом коммуникации — проектируемой обложке книги.

Как объект финального задания, книжная обложка выбрана не случайно. Обложка книги — конкретный жанр графического дизайна, а не просто художественного оформления, так как учитывает многие вопросы связанные с эстетикой, технологией, экономикой.

В рамках этого проектного задания мы изучаем опыт художников ВХУТЕМАСа в поиске новых для того времени решений для этого жанра дизайна. Открытие новых форм визуальной коммуникации в этой области были действительно передовые, и что самое удивительное, они актуальны в сегодняшней системе восприятия. Но главное, актуальны не только созданные композиционные и художественные приемы, шрифты, конструкции, актуален сам новаторский поисковый метод!

Педагоги кафедры знакомы с этим материалом благодаря и своей практической издательской работе с произведениями творцов художественного авангарда 1920-х годов, с творческим наследием русского конструктивизма [4]. Наше задание — художественный оммаж, посвящение книгам-экспериментам эпохи ВХУТЕМАСа.

Тема оформления книжной обложки в рамках новой коммуникации, в то время, была основана на иных типах графики, появлении фотографии, новых композиционных принципах, экспериментах в типографики, работой с конструкцией издания. Эпоха перемен обозначила иной профессиональный подход к работе с оформлением книги. Традиционные ремесленные решения начала XX века уступали новому художественно-полиграфическому оформлению, сочетающему в себе всевозможные эксперименты в области прикладной графики и типографики. Это настроение поиска новых визуальных решений, нетрадиционные подход к типовым техникам в сочетании с появившимися новыми технологиями — главная инновационная компонента нашего проектного задания.

Результаты данного раздела должны быть обозначены несколькими этапами. В рамках данного раздела их два. Первый связан с изуче-

нием и работой с материалами и средствами графической информации. Основным требованием к первому этапу является максимально значимая и выразительная, раскрывающая образ исследуемого объекта или явления репрезентация изображения каждым из графических средств. Интересное, точное и адекватное художественное решение. Особым пунктом стоит выделить непосредственно выбор объекта для изучения и графического исследования.

Второй — проект обложек книг на основе визуального графического материала первого этапа.

В качестве объекта проектирования мы выбираем именно книжную обложку а не книгу, как цельный проект многополосного издания. Этот жанр графического дизайна точно может рассматриваться как отдельный объект проектирования.

Книжная обложка — это плакат, знак, сигнал. То есть объект максимально внятной коммуникации. Книжная обложка — это — образ, история, нарратив, метафора, тизер, загадка, ключ. То есть, это не только формальное качественное композиционное решение, но и ответ на задачу образного осмысления графических исследований объекта. Обложка, зачастую, абстрагирована от жанра повествования, что дает возможность безграничного эксперимента. В части выполнения задания рассматривается проблема развития проектной идеи до серийного решения.

На втором этапе особое внимание уделяется выбору книжных титулов для финального (основного) этапа проектирования.

В результате работы над проектом студент должен усвоить, во-первых, что визуальная информация — средство коммуникации, имеющее неоспоримую ценность в распространении идей. Во-вторых, что для донесения этой визуальной информации существуют различные типы графической информации, которые отражают основные течения коллективного восприятия. В-третьих, проверить в ходе работы над проектом формы взаимодействия и комбинации использования типографики, фотографики, иллюстрации, которые могут в абсолютно равной степени, замещая друг друга быть самостоятельными и самодостаточными изобразительными средствами.

Фотографика как и типографика, при этом, имеют однотипную изобразительную фактуру, а иллюстрация может быть интерпритированы при помощи различных средств с выработкой индивидуального «графического языка». Главное — умение визуализировать информацию, осмыслить ее, чтобы донести в виде визуальной коммуникации, обозначая образный либо смысловой контекст, определять приоритетные визуальные решения для достижения основных задач.

Студент должен владеть знаниями достаточными для работы с каждым из типов графической информации. А именно: владеть средствами компьютерной графики (программы базовых графических пакетов), владеть знаниями для работы с фотоаппаратом, владеть несколькими техниками графики. Выбор обложки как объекта, синтезирующего в своей форме различные задачи, композиционные средства и техники, позволяет познакомиться с реальным жанром графического дизайна и выполнить на практике проект серии книжных обложек с использованием различных типов графической информации.

Примечания:

1. Речь идет о таких исследованиях как: Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. — Москва: МГХПУ им. С.Г.строганова, 2000; Черневич Е.В. Язык графического дизайна. — Москва: ВНИИТЭ, 1975.

2. Программа была разработана и апробирована авторским коллективом в 2015–2020 г.г. На Всероссийском конкурсе инновационных учебных программ к 100-летию ВХУТЕМАСа была удостоена диплома второй степени в номинации учебные программы по проектированию для уровня подготовки «бакалавриат».

3. Среди недавно подготовленных изданий по истории конструктивизма и истории дизайна: Конструктивный мир. Мечты о пространстве. Александр Родченко и его круг. Каталог выставки в Норильске. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2019; Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX-XXI веков. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — Москва: МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020.

4. Среди изданий, подготовленных студией ABC-дизайн и в редакторском и в дизайнерском плане можно отметить:

В гостях у Родченко и Степановой. — Москва: ГМИИ им. А.С.Пушкина, 2014;

Эль Лисицкий. Супрематический сказ про два квадрата. — Москва, 2018;

Временная архитектура Парка Горького. — Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2019;

Михаил Ларионов. Каталог выставки. — Москва: ГТГ, 2019. Издание отмечено престижной международной дизайнерской премией Red Dot.

Д.М. ЧАВУШЬЯН

Профессор, канд. искусствоведения, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: chavushian@yandex.ru

D.M. CHAVUSHYAN

Candidate of art history, professor, head. department «Restoration of art metal» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: chavushian@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЭМАЛИ ПО СКАННОМУ ОРНАМЕНТУ ФИРМЫ Ф.И. РЮКЕРТА (НА ПРИМЕРЕ КОВША НАЧ. XX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГИМ)

FEATURES OF THE ENAMEL TECHNIQUE BASED ON THE FILIGREE ORNAMENT OF THE FIRM F.I. RUCKERT (ON THE EXAMPLE OF THE BUCKET OF THE BEGINNING XX CENTURY FROM THE GIM COLLECTION)

Статья раскрывает тему технических и художественных особенностей эмалей фирмы Рюкерта. Впервые проводится технико-технологическое исследование уникальных в своем роде декоративных штрихов на поверхности эмалевых предметов фирмы, имитирующих лоскутное шитье. Приводятся результаты экспериментов. Важное значение в статье отводится исследованию техники эмали по сканному орнаменту в произведениях Рюкерта.

The article reveals the topic of technical and artistic features of Ruckert enamels. For the first time, a technical and technological study of unique decorative strokes on the surface of the company's enamel items that imitate patchwork is being conducted. The results of experiments are presented. The article focuses on the study of enamel techniques based on the filigree ornament in Ruckert's works.

Ключевые слова: техника филиграни, эмаль по скани, Рюкерт, лоскутное шитье, эксперимент.
Keywords: technique of filigree, enamel on filigree, Ruckert, patchwork, experiment.

Фирма Ф.И.Рюкета заявила о себе в русском декоративно-прикладном искусстве как фабрика, которая создала свой неповторимый стиль ювелирных изделий. В конце XIX — начале XX столетия перед русскими ювелирами встает проблема стиля, оригинальности и выразительности художественных произведений [2]. Поиском новых русских образов стали заниматься многие ювелирные фирмы Москвы, в частности, фирма Ф.И.Рюкерта. Мастера старались создать свои художественные образы, опираясь на древние памятники. Излюбленной техникой, с которой экспериментировали мастера, стала эмаль по сканному орнаменту, широко применявшаяся с древнейших времен. В конце XIX — начале XX века русские ювелиры продолжили и обогатили древние традиции, выполняя разные предметы с многоцветной эмалью по скани. «Московские эмальеры, творчески преобразуя художественное наследие, обогатили палитру эмали новыми сочетаниями — они использовали живописную эмаль в красивой розово-сиреневой и сине-голубой гамме» [7, с. 157].

Ф.И.Рюкерт активно сотрудничал с фирмой К.Фаберже. «На производстве изделий, выполняемых в технике эмали по скани, специализировались, главным образом, мастера московского филиала объединения (Фаберже), среди которых, несмотря на их порой очень высокое мастерство, никому не было предоставлено право ставить личные клейма. Именно поэтому среди множества разнохарактерных произведений, созданных художниками в новорусском стиле, трудно выделить изделия, которые можно было бы с достаточной степенью точности отнести к авторству того или иного мастера московского отделения фирмы. В этом обширном круге ярких, нарядных вещей исключение составляют лишь работы Федора Рюкерта, основные творческие установки которого были близки позициям мастеров названного художественного направления» [11, с. 194].

Шедевры русских ювелиров отмечались на всемирных, международных и всероссийских выставках золотыми и серебренными медалями за национальную самобытность и оригинальность художественной школы, а также за совершенство техники. Не была исключением и фирма Рюкерта.

Обращаясь к материалам, посвященным исключительно деятельности фирмы Ф.И.Рюкерта, следует отметить, что универсального исследования по данной теме нет. В исследованиях затрагиваются лишь отдельные направления работы фирмы. Интерес представляют труды О.Бэльц, В.Заведеевой «Московские немцы» [3], Т.Мунтян «Фаберже. Великие ювелиры России» [9].

Повторимся, что одним из интереснейших направлений творчества ювелирной фирмы Ф.И.Рюкерта стала техника эмали по сканному орнаменту, получившая свое оригинальное развитие во многих работах. Именно эта технология требовала от ювелира специальных знаний и новых подходов к сложному технологическому процессу. Именно эта техника представила для нашего исследования большой научный интерес.

Федор Иванович Рюкерт, как его называли в России, был немцем по происхождению и прусским поданным. В 1886 году в Москве им была основана мастерская по адресу: Воронцовская улица, дом 23/3, на углу с Глотовым переулком (ныне улица Гвоздева). На втором этаже находились проектные мастерские, эскизы выполнялись тушью, гуашью, золотой, серебряной, бронзовой краской на плотной цветной бумаге. Интересно, что для демонстрации перед заказчиком макета изделия его выполняли в керамике. Также сохранились несколько керамических макетов ювелирных изделий, изготовленных в мастерских Строгановского училища для фирмы Рюкерта. Известно, что проволоку, как и листовой металл, закупали на канительной фабрике Алексеева. А сырье для эмалей фирма Рюкерта получала со стекольного завода, находящегося в Большой Вишере около Санкт-Петербурга [5]. Именно из этого сырья была создана неповторимая гамма эмалей фирмы. Эмаль кололи, растирали, отмучивали, смешивали и несколько раз переваривали.

В книге «Московские немцы» была найдена информация, что первой супругой Федора Ивановича стала немка Эмиль, которая была одной из самых известных белошвеек в Москве [10]. Самым старшим ребенком в семье Рюкертов была Адель, затем родились Ида и Пауль (Павел). После смерти первой жены Федор Иванович женился на Евгении Калистратовне Беловой, родом со Смоленщины. Она была дочерью мастера-стеклодува, который работал на заводе в Большой Вишере. В этом браке родились сыновья Федор, Анатолий, Александр, Евгений, дочери Мария и Софья. Сыновья работали в мастерской отца. Павел и Федор учились в Императорском Строгановском центральном художественно-промышленном училище. Именно Павлу отец передал в 1900-х все дела фирмы, и именно Павел смог усовершенствовать и стиль, колорит, и орнаменты.

Мастерская Рюкерта прославилась своей удивительной эмалевой живописью, запечатлевшей красоту русской старины. Известно, что в 1904 году фирма начала сотрудничать с Русским художественно-промышленным обществом по вопросу сохранения русских традиций в ювелирном деле. Древняя Москва вдохновляла мастеров на создание предметов в национальном стиле. Художники и мастера фирмы стремились не копировать образцы древнерусского искусства, а восхищались им, старались передать впечатление от старинного прошлого. В книге «Русское серебро XVIII — начала XX века» написано, что создавали ковши, братины, ларцы и декоративные вазы, для которых характерны свежесть замысла и отсутствие шаблона в композициях [8]. Мастера давали волю своей безграничной фантазии. Они видоизменяли формы старинных сосудов, сочиняли фантастические орнаменты, заимствованные из кустарных промыслов, древнерусского «узорочья» и природных наблюдений. Работали с цветовыми и фактурными свойствами эмали, которые так ценились в эпоху модерна. Подобные предметы служили, как правило, дипломатическими подношениями и подарками по случаю различного рода юбилеев и памятных событий. Помимо декоративных подарочных изделий, мастерская выпускала и вполне утилитарные предметы — чернильные приборы, ложки, чарки, портсигары. Самыми интересными и редкими считаются предметы мастерской, украшенные живописными эмалевыми миниатюрами на темы из русской истории, боярского быта, фольклора.

Произведения мастерской Ф.И.Рюкерта, созданные в конце XIX — начале XX века, — «яркие по цвету и включают такие типичные для московских эмальеров приемы» [9, с. 82]. Сюжетные эмалевые миниатюры имеет блестящую поверхность, что было характерно для традиционных финифтяных русских работ. Постепенно в яркую гамму Рюкерт включает темные, холодноватые и сдержанные тона. Помимо этого, с однородными эмалевыми покрытиями уже сочетаются эмали с цветным крапом — сложные и всегда изысканные, неожиданные по цвету.

Поздние эмалевые изделия с клеймом Рюкерта большей частью отличаются модной в начале XX столетия своеобразной мягкой, слегка «мутноватой» красочной гаммой с преобладанием коричнево-охристых тонов. Единство формы и орнамента, свойственное подлинным древнерусским памятникам, было подчеркнуто в художественном образе его ювелирных изделий. Фантазийным, слегка гротесковым формам его ларчиков, ковшей и братин соответствовали геометризованные абстрактные узоры или изобразительные, но сильно стилизованные мотивы в духе иллюстраций И.Билибина или орнаментальных схем абрамцевских и талашкинских мастерских.

Кроме обращения к исконно русским традициям, в произведениях фирмы специалисты находят черты шинуазери. Примером может стать «…эмалево-филигранный ковш, в декоре которого характерный для XVII столетия чешуйчатый узор “рыбьи щедры” соседствует с дальневосточной по манере исполнения растительной орнаментацией» [11, с. 194].



Рис. 1. Ковш. Фирма Ф.И.Рюкерта. Начало XX. Техника эмаль по сканному орнаменту. Коллекция Государственного Исторического музея

Художественный образ произведений Ф.И.Рюкерта поражал своим многообразием. Особенный интерес для нашего исследования, с точки зрения уникальных технико-технологических приемов, представляют декоративные штрихи на поверхности эмали. Вероятно, находку этого художественного приема можно связать с судьбой Фридриха Рюкерта и творчеством его первой жены белошвейки Эмиль.

Рюкерт также заимствует геометрические орнаменты крестьянского шитья, переработанные мастерами из Абрамцево и Талашкино: квадратики с точками, горошек, треугольники, ветви с обобщенными гроздьями и др. Например, золоченый сканной жгут в мастерской Федора Ивановича напаивали на ручки ковшей, создавая образ кокошника [1].

Техника эмали по сканному орнаменту в произведениях фирмы Ф.И.Рюкерта получила новое звучание. Изделия поражали сложной цветовой палитрой, необычными техническими находками в скани, которые создавали сказочный образ памятника. Интерес для нашего технико-технологического исследования представил уникальный ковш начала XX века, выполненный в технике эмали по сканному орнаменту этой фирмы, из собрания Государственного Исторического музея (рис. 1).

Для проведения экспериментов нами были определены направления исследования для реконструкции уникальных ювелирных приемов в изделиях с эмалью по сканному орнаменту Ф.И.Рюкерта.

Декоративный лоскутный штрих на эмали. В ранних работах Ф.Рюкерта декоративный штрих наносился, предположительно, золотой надглазурной краской. На памятниках видны утраты штриха, возникшие после обработки и в процессе бытования. На месте утрат нет



Рис. 2. Технико-технологический эксперимент. Реконструкция декоративного лоскутного штриха на эмали фирмы Ф.И.Рюкерта надглазурной краской

остаточных следов, что дает возможность предположить, что штрих не впекался в эмалевую основу, а оставался на поверхности (рис. 2 (1)).

На более поздних памятниках (1908–1910 гг.) на месте утрат имеются следы, которые свидетельствует о наличии некоторого количества металла. Штрих в ходе экспериментов наносился надглазурной краской с добавлением металла. В этом случае штрих приобретает объем. Путем визуального анализа памятников этого периода технику изготовления декоративного штриха можно разделить на 2 типа. В первом варианте штрих более плоский (добавление металла в надглазурную краску в пропорциях 4:1), но и более четкий, а во втором — более объемный, но расплывчатый (добавление металла в надглазурную краску в пропорциях 1:2). Визуальный эффект и четкость штриха связаны с количеством и качеством добавляемого металла. Примечательно, что при утратах штриха, относящегося ко второму типу, образуется скол на поверхности эмали. Это говорит о впекании металла в эмаль, что, в свою очередь, свидетельствует о более крепком соединении эмали и металла, чем в предыдущих вариантах штрихов (рис. 2 (2.1. и 2.2.)).

В более поздних изделиях фирмы на поверхности декоративных штрихов видны поры металла. На музейных предметах штрихи окислились — потемнели, поэтому можно утверждать, что декоративный штрих в это время полностью состоит из металла.

Был проведен технико-технологический эксперимент, где было проверено предположение, что штрихи на поверхности эмалевых изделий фирмы Рюкерта состоят из металла.



Рис. 3. Технико-технологический эксперимент. Реконструкция декоративного лоскутного штриха на эмали фирмы Ф.И.Рюкерта с помощью металла

Был выполнен ряд проб.

1. Был выполнен штрих из аффинажного серебра (рис. 3 (3.1)).

2. Штрих из натертого серебра с добавлением свинца (рис. 3 (3.2)).

3. Штрих из натертого серебра с добавлением меди и цинка (в пропорциях 7:1:2) (рис. 3 (3.3)).

4. Штрих из натертого серебра, цинка и припоя, понижающего температуру плавления (рис. 3 (3.4)).

5. Штрих из аффинажного серебра и флюса, понижающего температуру плавления (рис. 3 (3.1)).

По результатам экспериментов было установлено, что в позднем периоде творчества, к которому относится исследуемый ковш начала XX века, декоративный штрих состоял из аффинажного серебра с флюсом. Также можно считать удачным эксперимент по воссозданию этапов развития технологии наложения и состава декоративного штриха: от самых ранних памятников, на которых штрих был выполнен с помощью краски, до поздних, где штрих состоял из металла.

Для нанесения декоративных штрихов на экспериментальной модели ковша были взяты аффинажное серебро и порошковые флюсы, перетерты до однородной массы и пересыпаны в емкость. Замешанная на жидком флюсе, вся консистенция кистью наносилась на ковш. На поверхности эмали у ковша встречаются не только штрихи, но и всевозможные точки и мазки, которые также были выполнены кистью. В процессе эксперимента аффинажное серебро начинало спекаться, благодаря флюсам, и впекаться в структуру эмали. Запекание происходило при температуре 750° С. Верхняя часть штрихов местами осыпалась, но с середины до основания они держались крепко. Это дало возможность обрабатывать штрихи, не боясь, что они могут отскочить от поверхности (рис. 4).

Цветовая гамма эмалей. Декоративный штрих Ф.И.Рюкерта невозможно рассматривать без изысканной цветовой гаммы, по словам



Рис. 4. Итог технико-технологических экспериментов по воссозданию декоративных штрихов фирмы Ф.И.Рюкерта

исследователей, которую можно сравнить с произведениями творческого объединения «Голубой розы». Ее отличительными чертами являются сложные и неоднородные цвета эмали, обилие темных тонов — темно-коричневых, синих, пепельных и др. Мы провели эксперименты по реконструкции палитры эмалей фирмы Ф.И.Рюкерта. Интерес представляет технология создания сложных цветов эмалей (рис. 5). Для этого был создан ряд пробных образцов, в которых путем смешивания нескольких эмалей были получены новые сложные цвета. Выбирались две-три эмали, которые мелко перетирались в фарфоровой ступке до однородной консистенции. Далее следовали эксперименты с варьированием той или иной эмали, в результате чего получались необычные визуальные эффекты с преобладанием какого-либо цвета. Например, мы растирали и перемешивали два цвета эмали до однородной массы, закладывали в ячейки и запекали. Другой способ — происходила закладка нескольких цветов эмалей с последующим перемешиванием тонкой иглой для достижения переходов. Таким образом, цветовая растяжка достигалась перемешиванием эмали иглой. Также мы пробовали выполнить переходы цветов в эмалях с помощью росписи надглазурными красками.



Рис. 5. Технико-технологический эксперимент. Реконструкция сложных цветов эмалей



Рис. 6. Технико-технологический эксперимент. Исследование цветовой палитры



Рис. 7. Технико-технологический эксперимент. Исследование сканного орнамента

После анализа памятников фирмы и технико-технологических экспериментов было установлено, что сложные цвета эмалей в одном предмете состояли из сочетания чистых эмалей, таким образом, сохранялась цветовое единство. Например, на экспериментальном образце с фрагментом ложки фирмы Рюкерта был воссоздан характерный сине-зеленый цвет эмали, состоящий из смесей трех эмалей (рис. 6). Сложность такого смешения эмалей заключается в том, что не все эмали способны смешиваться и запекаться до глянцевого блеска. Также температура запекания эмалей может различаться, что приведет к выгоранию более легкоплавкой эмали.

Например, было установлено, что смешивание эмалей строилось мастером на контрастах: ближе к перегородке эмаль закладывалась более темная, что подчеркивало яркость сканной проволоки.

Характер скани. Еще одним интересным технико-технологическим направлением исследования стало развитие техники эмали по скани в произведениях Ф.И.Рюкерта. Анализ произведений разного периода этой фирмы позволяет говорить о видовом изменении формы сканного завитка. До 1900 года Рюкерт использовал в своем творчестве мотивы абрамцевских и талашкинских мастеров. Для основных контуров завитков использована тонкая провальцованная скань, заполненная эмалью. А для завитков-клубочков — более толстая круглая проволока скани (рис. 7). В этот период в характере завитков видны мотивы деревянной резьбы, которые были округлые и имели пластичную форму. В работах фирмы, выполненных после 1908 г., видно сходство с творческими произведениями Ф.Шехтеля и И.Фомина, популярными стали



Рис. 8. Технико-технологический эксперимент. Реконструкция орнаментальных мотивов

мотивы модерна в виде изогнутых завитков с острыми углами. Характер проволоки не изменился (рис. 8).

Излюбленными элементами мастера, которые встречаются почти во всех произведениях, были спиралевидные завитки-клубочки. В более ранних работах между такими завитками оставалось пространство, заполненное эмалью. Позже оно исчезает, спираль становится тугой, состоящей только из свитой проволоки (рис. 9).

По результатам экспериментов было установлено, что в позднем периоде творчества, к которому относится исследуемый ковш, декоративный штрих, вероятнее всего, наносили на поверхность эмали и сканных перегородок с помощью аффинажного серебра с флюсом. Был выполнен фрагмент ковша с полной и точной реконструкцией всех технико-технологических процессов, которые использовали мастера фирмы Ф.И.Рюкерта в технике эмали по сканному орнаменту (рис. 10).

Изучая ювелирные шедевры Ф.И.Рюкерта, можно говорить о его новаторстве в эмалевом и сканом деле. Он первым стал употреблять неоднородные по составу эмали, включающие крупинки эмали, что сделало оттенки более сложными и глубокими, создавать в технике скани сказочные орнаменты. Он и художники его фирмы были в постоянном поиске новых образов и технических способов исполнения своих идей. А его изобретение объемных штрихов, напоминающее лоскутное шитье на поверхности изделий, стало уникальным способом художественной выразительности в ювелирном искусстве конца XIX — начала XX веков.



Рис. 9. Технико-технологический эксперимент. Мотив завитка-клубочка в скани



Рис. 10. Реконструкция фрагмента ковша фирмы Ф.И.Рюкерта

Примечания:

1. *Баумгартен Е.* Современное искусство // Статья. Журнал «Зодчий». — 1903. — № 16.

2. *Борисова Е.А. Каждан Т.П.* Неорусский стиль // Русская архитектура конца XIX – начала XX века. — М., 1971.

3. *Бэльц О., Заведеева В.* Московские немцы. — М.: ГИМ, 1998.

4. *Зайцева О.* Лоскутное шитье: Практическое руководство. — М.: АСТ, 2007.

5. *Донова К.В.* Русское художественное серебро XVIII–XX веков. — М., 1964.

6. Каталог русского отдела Всемирной Парижской выставки 1900 года. — СПб., 1900.

7. *Коварская С.Я., Костина И.Д., Шакурова Е.В.* Русское серебро XIV–начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля. — М.: Советская Россия, 1984.

8. *Костина И.Д., Мунтян Т., Шакурова Е.В.* Русское серебро XVIII – нач. XX века. — М.: Славия, 2004.

9. *Мунтян Т.* Фаберже. Великие ювелиры России. — М: Красная площадь, 2000.

10. Музей прикладного искусства и быта России XVII в. Путеводитель. — М.: Изобразительное искусство, 1987.

11. *Мухин В.В.* Искусство русской финифти конца XIV – начала XX века. — СПб.: Издательство «Грифон», 1996.

А.Ю. АГАФОНОВА

Канд. иск., профессор МГХПА им. С.Г. Строганова, секретарь секции «Декоративное искусство» ТСХРФ
e-mail: avrora-kreuser@yandex.ru

A.Yu. AGAFONOVA

Master's in History of Art, Professor of the Stroganov Academy (MGHPA), Secretary of the Section of Decorative Art of the Creative Union of Artists of Russia
e-mail: avrora-kreuser@yandex.ru

ПРЕДЧУВСТВИЕ ПОВОРОТА. ПО ИТОГАМ ОТКРЫТОГО ПРОЕКТА «ТРЕТЬЯ МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМАЛИ». (ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ «ТУШИНО», ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА)

PREMONITION OF A TURN. BASED ON THE RESULTS OF THE OPEN PROJECT «THIRD MOSCOW INTERNATIONAL EXHIBITION OF ART ENAMEL». (STATE EXHIBITION HALL «TUSHINO», ALL-RUSSIAN MUSEUM OF DECORATIVE, APPLIED AND FOLK ART)

В статье рассматриваются процессы формирования отечественной школы станковой эмали, получившие свое развитие благодаря международным выставочным проектам. Проводится анализ авторских работ в контексте новейших художественных течений.

The article discusses the processes of formation of the national school of easel enamel, which were developed due to international exhibition projects. The author's works are analyzed in the context of the latest artistic trends.

Ключевые слова: эмальерное искусство, эмали, профессиональный интерес, выставки, международные и национальные проекты, новейшие художественные течения.

Keywords: enamel art, enamels, professional interest, exhibitions, international and national projects, the latest artistic trends.

Постмодернизм мертв, но на его место пришло нечто другое, неизмеримо более странное

Адриан Сёрл (Searle, 2009)

В продолжении дискуссий о роли станковой эмали в формировании новейших течений современного искусства в настоящее время обращает на себя внимание доминирование необычных художественных идей, отличающихся множественностью смыслов. В интерпретации сложных архетипических образов все активнее возникают черты художественной интенции, которые с почти хрестоматийной точностью укладываются в манифесты современных идеологов культуры.

Одним из последних запоминающихся событий, отображающим, наряду с устоявшимися художественными формами, новые векторы развития в полифонии разнообразия тем, сюжетов, пластических приемов и технологии изготовления эмалевых произведений современных авторов, стала презентация открытого международного проекта «Третья московская международная выставка художественной эмали». Выставки проекта с успехом прошли в марте 2020 года в Государственном Выставочный зале «Тушино», в августе, в сентябре — во Всероссийском музее Декоративно-прикладного и народного искусства.

На первом этапе проекта организаторами был произведен качественный отбор работ, который и позволил представить основные направления генезиса современной эмали, и выявил ряд любопытных тематических тенденций в сфере поиска необычных пластических идей и в их реализациях. В едином выставочном пространстве были показаны современные ювелирные произведения, мелкая пластика, декоративная скульптура и



Рис. 1. Анастасия Агафонова. Назад в Вавилон, 2019. Эмаль, сталь. 40 х 50

арт-объекты с применением эмальерных технологий, станковая эмаль. Первая выставка проекта с успехом была проведена в Государственном Выставочном зале «Тушино».

Особое место в экспозиции заняли эмалевые картины президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Необыкновенно яркие, эмоционально насыщенные, они представляют собой редкое технологическое чудо — объемную эмаль, преобразовавшую скульптурные методы работы и живописную составляющую в уникальные художественные произведения, способные силой переданных образов, необычностью фактуры, контрастом и яркостью эмалевой палитры формировать композиционное и смысловое ядро выставочного пространства. Символические сюжеты из серии «Цирк» повествуют о красочном мире акробатов, клоунов, других героев манежа, показывающих искусство циркового представления. Эмали «Ланта», «Желтые розы» были созданы в Париже, на них цирковые артисты изображены в выразительных динамических ракурсах, подчеркнутых рельефом пластин, их позы напряжены, на лицах — осмысление внутренних переживаний.

Работы мастера всегда отличались повышенным интересом к эмоциональному миру человека, за яркой маскарадной оболочкой героев цирка можно увидеть тонко переданное состояние «между и за пределами: иронии и искренности, наивности и понимания» (URL:https://vk.com/topic-101177456_32231766 (дата обращения 04.12 2020)).

Неожиданное раскрытие темы, виртуозное техническое исполнение эмалей, теплый богатый колорит, красочность персонажей приводят к своеобразному диалогу, построенному между героями художника и зрителем, что придает этим произведениям невероятно современный, притягательный вид и обогащает содержательную сторону выставочного ландшафта.

Профессиональный интерес вызывает коллекция ювелирных произведений заслуженного художника Игоря Бурганова. В кулонах, серьгах, подвесках, кольцах «Космос», «Кулон образ» оживают удивительные картины мира. Яркие символические образы передают узнаваемый почерк мастера, его особую скульптурную пластику, удачно сочетающуюся со струящимися полями эмалевых вставок, с которых взлетают синие птицы и растворяются в колеблющемся пространстве космоса. В противоположность повествовательности ювелирных произведений И.Бурганова, художник Илья Крюков всецело сосредоточен

на изучении аутентичных технологий. Парафраз знаменитых ювелирных домов Фаберже и Овчинникова вызывает восхищение мастерством автора. Исключительный вклад в сохранение и совершенствование расписных эмалей вносит художник Е.Баранов. Тончайшее мастерство, с которым работает автор, наполнили его эмалевые миниатюры «Икона Божьей Матери «Взыскание погибшим», «Винтажный букет» светом, поэтической мягкостью, позволяют судить о продолжении тенденций развития эмалевой миниатюры.

Систематический метод построения экспозиции в новых залах музея Декоративно-прикладного и народного искусства позволил увидеть концептуальные различия художественных решений эмалевых произведений, выполненных в разные периоды времени: 1970–1990 гг. и 2010–2020 гг. Смысловое и композиционное ядро экспозиции организуют представленные в первом зале музейного выставочного пространства работы выдающихся художников, датируемые 1970–1990 годами: Александра Бородая, Андреу Виласиса, Владимира Наумова, Алексея Талащука, Марите Гурявичане, Урбанса Индулиса, Феликса и Ольга Кузнецовых и других мастеров.

В произведениях многих из них в основе авторских композиций были использованы идеи конструктивизма как основная доктрина выражения творческого метода. Эмалевые произведения Геннадия Быкова, Татьяны Балтро, Владимира Наумова, Геннадия Ленцова, Андриса Смилга, Ольги и Феликса Кузнецовых представляют собой небольшие выставочные многофасадные объекты, в формопластике которых отчетливо видны влияния экспериментальных архитектурных пропедевтических упражнений Баухауза и ВХУТЕМАСа. Методы художественного конструирования свободно интерпретируются в работах Геннадия Ленцова «Медитация», «Дверь» и Геннадия Быкова «Записная книжка начинающего бильярдиста», и вплетаются в ткань творческого эксперимента, органично сочетаясь цветом и блеском эмалевого покрытия.

Во втором и третьем залах музея ДПИ размещены современные работы художников, многие из которых датируются 2018–2020 годами и выделяются иными выразительными особенностями, отличающимися вольной интерпретацией и комбинированием мотивов из разных культурных пластов, интересом к эмоциональной стороне человеческой личности, обнажением социокультурных проблем последнего времени. Такой концептуальный сдвиг объясняется социологами, по

мнению М.Н.Саврушевой, «не принесло особого спокойствия и начало XXI в.», и указанные явления свидетельствуют об «эволюционном кризисе человечества, перестройке, переживании периода хаоса, которые, бесспорно, обусловливают смену в коллективном сознании человечества комплекса устаревших идеалов на более глубокие, эволюционно значимые духовные ценности» (см. подробнее: URL:https://cyberleninka.ru/ (дата обращения 02.12.2020)).

Все более отчетливо заметен интерес художников-эмальеров к воскрешению традиций и пересмотру забытых ценностей в новом историческом контексте.

Балансируя на грани субъективизма, иронии, иконографии художники Михаил Бекетов и Елена Евдокимова знакомят на выставке с диптихом, «Царственная особа и особ». Два портрета, изображающие царствующую пару, характером рисунка облачений, причесок и т.д., с одной стороны, воспроизводят собирательный образ древних ассирийско-шумерских правителей, с другой — в профилях персонажей угадываются автопортреты авторов работ. Такая изобразительная игра в межвременных и культурных исторических слоях придает этим портретам неожиданную символическую трактовку, а изящество, с которым выполнены эмали, приглашает зрителя рассматривать их снова и снова, переживая эстетическое удовольствие.

Продолжает рассуждение о прошлом, современном и будущем истории и культуры в оригинальной эмалевой композиции «Назад в Вавилон» автор данной статьи. Примечательно, что в произведении присутствует лишь несколько узнаваемых древних символов Вавилона. На стальной пластине изображены парные головы львов на фоне знаменитого лазоревого фона ворот Иштар. Амбивалентный образ совы, постоянной спутницы богини ночи, размещен в центре композиции. Обращаясь к печальной истории Вавилона, используя язык символов и найденную живописно-графическую манеру, художник создал послание-предупреждение для современников. Ощущение напряжения и безысходности транслируется с помощью формального композиционного приема: невозможные (оптик-арт) геометрические фигуры (один из видов оптических иллюзий — прим. автора), олицетворяющие стены города, образуют тесную золотую клетку, в которой размещена птица — метафора мудрости.

Наследие Античности продолжает вдохновлять современных художников. В выставочном зале и музее была показана серия эмале-



Рис. 2. Евгений Матько. Ужас Пергама, 2018. Эмаль, медь. 40 х 35



Рис. 3. Елена Евдокимова, Михаил Бекетов. Царственый особ, фрагмент диптиха, 2019. Эмаль, сталь. 50 х 40

вых работ Евгения Матько, в которой только на первый взгляд смысловыми центрами являются античные герои. Автора интересует передача эмоции боли и борьбы, что указано в одной из названия работ «Ужас Пергама». Узнаваемые изображения головы Зевса и Атлантов Пергама исполнены драматизма. Парадоксальный прием соединения реалистического изображения и динамичных угловатых структур невозможных фигур, золотисто-коричнево-красный колорит усиливают драматургию композиции, погружает зрителя в мир магического реализма. Обрамляют работы оригинальные рамы, которые образуют порталы, усиливающие иллюзию глубины.

На выставке представлен ряд авторских эмалей, продолжающих исследовать антропоморфные темы, переданные через призму парадоксального контекста, в которых микшируются исторические, мифологические контуры, тесно взаимодействуя с мотивами современного мира. Это работы Светланы Пономаренко «Новый дом», Евгения Матько «Всадники Кавказа» и «Демон», Ольги Лысенковой «Жанна д'Арк», Гмайнера Кристиана «Святое семейство на проклятии», Богусоновой Дианы «Ивана Купала», Ивана Бондаренко «Триглав» и др.

Можно ли последние художественные события трактовать как доминирующую тенденцию, пока неясно. Приходится лишь констатировать факт, что образ человека, его личностная природа вызывают все больший интерес у художников, и это вселяет надежду, что на смену бесчувственной машинерии в этом колебательном движении возникнет искусство, устремленное к возрождению и воспеванию структуры чувства и, возможно, победит гуманистическое направление с уважением и верой в человека.

Список литературы:

1. *Агафонова А.Ю.* Продолжая традиции эмальерного искусства. Третья Московская международная выставка художественной эмали / Каталог выставки / под общей редакцией Е.Е.Матько, А.Ю.Агафоновой. — Москва, 2020. — С. 16–23.

2. *Гилодо А.А.* Русская эмаль: 19–20 век: Альбом. — Москва: БЕРЕСТА, 1996. — 196 с.: ил. (Русский художественный металл).

3. Невозможное искусство и оптические иллюзии в технике эмали / Каталог выставки / под общей редакцией Е.Е.Матько, А.Ю.Агафоновой. — Москва, 2016.

4. *Тернер Л.* Манифест метамодернизма // metamodern. — URL:http:// metamodern nizm.ru/manifesto (дата обращения: 12.10.2020).

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Канд. искусствоведения, профессор кафедры «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: BARS2024@yandex.ru

N.Y. KRASNOSELSKAYA

Candidate of art history , professor of the department of RHM of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: bars2024@yandex.ru

ОПЫТ ЧУГУНОЛИТЕЙНОГО ПРОИЗВОДСТВА КУПЦОВ ПАСТУХОВЫХ В РАЗВИТИИ АРХИТЕКТУРНОГО МЕТАЛЛА И МЕТАЛЛОКОНСТРУКЦИЙ ЯРОСЛАВЛЯ И ДРУГИХ ГОРОДОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

EXPERIENCE OF CAST IRON PRODUCTION OF MERCHANTS PASTUKHOVS IN THE DEVELOPMENT OF ARCHITECTURAL METAL AND METAL STRUCTURES IN YAROSLAVL AND OTHER CITIES OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

Статья посвящена исследованию эволюции чугунолитейного производства в России, в частности, вкладу в развитие технологий ярославских купцов Пастуховых. Приводится анализ ряда памятников чугунного литья, выполненных на заводах Пастуховых, и их работы на благо Ярославля.

The article is devoted to the study of the evolution of iron production in Russia, in particular the contribution of Yaroslavl merchants Pastukhov to the development of technologies. An analysis of a number of cast iron monuments made at the Pastukhov factories and their work for the benefit of Yaroslavl is given.

Ключевые слова: производство, чугунное литье, завод, купцы, мост.
Keywords: manufacture, cast-iron, factory, merchants, bridge.

Пастуховы были известной фамилией в Ярославской губернии и за ее пределами. Эта купеческая семья вела обширную торговлю. Они имели собственные чугунолитейные заводы. Матвей Петрович Пастухов положил начало этой потомственной ярославской купеческой династии [15, с. 39–40]. Его наследником и продолжателем коммерческих дел стал сын купец II-й гильдии Матвей Матвеевич. Он торговал хлебом, «российским и немецким товаром», пенькой в Петербурге, Архангельске, Рыбинске, Ярославле и в других городах [15, с. 39–40].


Акціонерное Общество
СУЛИНСКАГО
ЧУГУНОПЛАВИЛЬНАГО, ЖЕЛѢЗОДѢ-
ЛАТЕЛЬНАГО И ЛИТЕЙНАГО ЗАВОДА,
бывшаго Н. П. ПАСТУХОВА,
Ст. „Сулинъ" Юго-Восточныхъ ж. д.
Правленіе Общества: Ростовъ-на-Дону, Соборная ул. д. № 109.
С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО:
нижн. Алексѣй Робертовичъ фонъ-ДЕЗЕНЪ,
ГЛАВНѢЙШІЯ ПРОИЗВОДСТВА:
ЖЕЛѢЗО:
ЖЕЛѢЗНОДОРОЖНЫЯ СКРѢПЛЕНІЯ:
МОСТОВЫЯ ЧАСТИ.
ЧУГУНЪ РАЗНЫХЪ СОРТОВЪ.
ТРУБЫ ЧУГУННЫЯ ВОДОПРОВОДНЫЯ: РАСТРУБНЫЯ
И ФЛАНЦОВЫЯ
УСТРОЙСТВО И ОБОРУДОВАНІЕ ВОДОПРОВОДОВЪ.
ОГНЕУПОРНЫЙ КИРПИЧЬ.

Рис. 1. Реклама Сулинского завода

Купцы Пастуховы с 30-х годов являлись почетными гражданами Ярославля. Высочайшим указом Александр Пастухов был пожалован в коммерции советники. Члены семьи Пастуховых служили в присутственных местах Ярославля. Некоторые из них были директорами банковских контор на ярмарках. Александр Матвеевич дважды избирался городским головой.

К 1840-м годам коммерческая деятельность Пастуховых приобрела большой размах. Дети Матвея Матвеевича — купцы I-й гильдии Петр и Александр — активно торговали хлебом, фарфором, занимались закупками железа, вкладывали свои капиталы в недвижимость, имели суда. К примеру, по Волге, между Самарой и Рыбинском, ходил их пароход «Ярославль» [15, с. 39–40].

Пастуховы не жалели своих капиталов для развития русского железоделательного производства. Они стали владельцами четырех крупных заводов в Вятской губернии, построили Сулинский металлургический и судостроительный заводы в Ростове-на-Дону. Сулинский завод активно развивал Дмитрий Александрович Пастухов. А в начале XX в. одним из владельцев этого завода становится Сергей Пастухов. Реклама этого завода, кроме прочей продукции, указывала на изготовление различных чугунных ваграночных отливок, а также разного фасонного железа (рис.1).

Нужно заметить, что в истории промышленности Вятской губернии они так же сыграли большую роль. Во второй половине XIX — начале XX в. они были владельцами Омутнинского, Пудемского, Песковского и Кирсинского заводов. Их деятельность была высоко оценена соотечественниками. В «Памятной книжке Вятской губернии на 1870 год» в справке об Омутнинском заводе имеются такие строки: «Завод этот находится в хорошем состоянии благодаря коммерческим рукам и денежной состоятельности заводовладельцев» [15, с. 110, отд. V.].

Но самым известным из купцов Пастуховых стал Николай Петрович. В 1864 году Александр Матвеевич и Николай Петрович учредили торговый дом под названием «А. и Н.Пастуховы». Но судьба сложилась так, что единственным владельцем всех металлургических заводов, а также наследственной торговли железом стал Николай Петрович. Он был увлечен английской технологией производства чугуна.

У Николая Петровича и его жены Фелицаты Никоновны было тринадцать детей. В своем старшем сыне Леониде Николай Петрович видел наследника и продолжателя всех дел. Для знакомства с лучшими достижениями в зарубежной металлургической промышленности отец отправил Леонида в Англию. После его возвращения Николай Петрович поручил сыну помогать в семейном металлургическом бизнесе. В 1890-е гг. в семейное дело вошел младший сын Николая Петровича Сергей. Он учился в Горном институте в Москве и в Демидовском юридическом лицее.

Интересную информацию об этих предпринимателях мы находим в воспоминаниях академика Михаила Александровича Павлова, который работал после окончания в 1885 г. Петербургского горного института на заводах Пастуховых в Вятской губернии. Известно, что Пастуховы отправили Павлова на стажировку в Америку, где изучал, как выплавляется чугун на антраците, т. е. каменном угле высшего качества [14, с. 148, 185, 188].

Эти же американские технологии были использованы и на Сулинском заводе. Здесь плавка чугуна стала также производиться на антраците.

Основные мощности по выплавке чугуна разного назначения были сосредоточены в Вятке на Омутнинских заводах Пастуховых, которые находились в Глазовском и Слободском уездах. Таким образом, фирме Н.П.Пастухова принадлежали: Омутнинский чугуноплавительный и железоделательный заводы; Песковский чугуноплавительный завод; Пудемский железоделательный завод. «По данным на 1884 год на Омутнинском заводе числилось 2402 человека, Песковском — 1600, Кирсинском — 709, Пудемском — 500» [17, с. 104]. «Самым крупным и

старым среди вятских заводов Пастуховых был Омутнинский» [15, с. 110].

Главная контора купцов Пастуховых находилась на их родине, в Ярославле. На всех заводах Пастуховых был свой управитель.

Если говорить об ассортименте выпускаемых изделий, то на вятских заводах из местной железной руды выплавлялся чугун и производилось железо, изготовлялись «литье для продажи» и другие товары [9, с. 168–170]. Продукция была самой разнообразной: железо (сортовое и кровельное), чугун, ваграночное литье (весовые гири, утюги, плиты, горшки, кабинетные вещи и тому подобное). Склады фирмы размещались в Нижнем Новгороде, Ярославле, Москве, Петербурге, Туле, Вятке, Глазове, Великом Устюге, станции «Яр» Пермской железной дороги [4].



Рис. 2. Чугунная ограда. Александро-Невский Собор. Вятка

Вятское железо Пастуховых обладало отличными качествами, оно хорошо обрабатывалось и почти не покрывалось ржавчиной. Продукция этих заводов поставлялась в Казанскую губернию, Нижний Новгород, Ярославль. Торговали ей и на Нижегородской ярмарке.

Интересны и художественные чугунные отливки этих заводов. Например, на Песковском заводе купцов Пастуховых были отлиты из чугуна плиты для пола здания Присутственных мест в Вятке. Также при постройке корпусов широко использовались изделия и других железоделательных и чугунолитейных заводов: чугунные половые плиты, литые детали ступеней и лестничных маршей, контурные связи и затяжки сводов, решетки ограждений, кровельное железо.

Еще в конце XVIII в. завод славился своими чугунными отливками. М.В.Курочкин пишет: «На Залазнинском и Песковском заводах в 1788 году были отлиты лестничные марши для губернских присутственных мест в г. Хлынове» [10, с. 38].

Известно, что в 1832 г. при постройке в Ростове Мытного двора Пастуховы поставляли разного рода железные связи, решетки, подставы, скобы и листовое железо.

Еще одна интересная история была связана с возведением чугунной ограды вокруг Александро-Невского собора в Вятке, созданной



Рис. 3. Открытка нач. XX в. Ограда Волжской набережной

по проекту архитектора И.А.Чарушина в 1896 г. (рис. 2). Как отмечали «Вятские губернские ведомости» за 1897 г., на обустройство решетки было отчислено 20 тыс. руб. пожертвований, самые значительные из которых приходились на сына владельца Омутинских горных заводов Н.Н.Пастухова — 1500 руб. Владельцы горных заводов Вятской губернии Пастухов и Поклевский-Козел вначале выразили желание взять за литейное дело сумму себестоимости решеток, но потом из-за патриотических чувств отказались от всякого вознаграждения [5]. К сожалению, этот собор был взорван в 1938 г.

К слову сказать, на Песковском заводе отливали и бытовые предметы, например, печные заслонки ступки, напоминающие вазы, шкатулки с тонким рельефом, тарелки с ажурным бортом и многое другое. Высочайшее мастерство и качество литья появились у мастеров завода к концу XIX в.

Ярославль всегда оставался для Пастуховых родным городом. Купцы активно торговали в Ярославле и имели здесь собственные лавки. Для перевозки товаров еще в начале XIX века Пастуховы владели своими собственными судами. Купец I гильдии Александр Матвеевич Пастухов был богатейшим купцом Ярославля, а на Нижегородской ярмарке был крупнейшим скупщиком железа.

Однако в памяти купцы и владельцы железоделательных заводов Пастуховы остались еще и щедрыми меценатами, подарив Волжской набережной изящную решетку, которая сохранилась и сейчас (рис. 3).

«…вверху устроен широкий бульвар с террасами и беседками, отеняемый с уличной стороны деревьями, а с наречной обнесенный, в лучших частях набережной, чугунною решеткою» [12, с. 252].

Проект был утвержден Государем 24 июня 1824 года, и началось обустройство берега и набережной Волги. В первой половине XIX века на спусках к Волге были перекинуты три каменных моста. Откос от тротуара сначала ограждала деревянная решетка.



Рис. 4. Железнодорожный мост через реку Тузлов

Чугунная решетка и откосы Волжской набережной были созданы в1830–1840-е гг. и являются историческими элементами благоустройства города. Чугунная ограда набережной была достаточно протяженной, ее выполнили на заводах купцов Пастуховых.

Ограждение волжской набережной состоит из опорных столбиков с выпуклой каннелированной лицевой гранью, низким плинтом, базой-валиком и валиком в верхней части звеньев решетки. Рисунок чугунного ограждения представляет собой вертикальные овалы, пересекающиеся и разделяющие друг друга по вертикали на равные ячейки, и кольца в форме лавровых венков, расположенные в центре ячеек. Нижняя горизонтальная тяга на уровне плинта столбиков, верхняя тяга с поручнем являются местами крепления звеньев решетки за счет перехватов и небольших швеллеров, обращенных полочками вниз.

Большой интерес представляют крупные архитектурно-инженерные объекты из металла, выполненные на заводах Пастуховых. Сулинские заводы в Ростове-на-Дону выполняли заказы по изготовлению и поставке мостов [11, с. 120–121]. «А также кроме выпуска изделий, завод принимал заказы на сооружение мостов, стропил, водопроводов. Так заводом были построены железнодорожные мосты через р. Куру в Тифлисе, р. Туапсе в Туапсе, р. Тузлов в Новочеркасске; шоссейные мосты через р. Татарку, р. Ягорлык, р. Безымянку на перегоне Невинномысская-Ставрополь; стропила театров в Тифлисе, крытый рынок в Ростове-на-Дону, водопроводы в Нахичевани на Дону, Херсоне, Измаиле» [6]. В Государственном Музее Истории Санкт-Петербурга сохранилась фотография железнодорожного моста (Пашинных ворот) через реку Тузлов (приток Дона) на Грушевской железной дороге. Выразительная

композиция въездной арки моста представляет собой мощные пилоны и саму арку, орнаментально украшенную и оформленную крупным картушем по центру (рис. 4).

Современные для рубежа XIX–XX веков работы с металлическими конструкциями в архитектуре купцы всячески развивали и привносили их в губернские города. Архитектор В.И.Якунин разработал проект Крытого рынка в 1885 году, расположенного на углу Полицейской улицы и Соляного спуска в Ростове-на-Дону. Крытый рынок, который, к сожалению, не сохранился, располагался на мощном фундаменте, облицованном кирпичом и тесанным камнем. «На этом фундаменте возвышается металлический навес, средняя часть которого (вышиною около 5 сажень) перекрывает пространство 10 сажень. Эта часть навеса перекрыта железными арками, покоящимися на вертикальных железных фермах. Боковые части, примыкающие к навесу с трех сторон, односкатные на чугунных колоннах» [1, с. 127]. Известно, что при реализации этого проекта все железные конструкции были исполнены на Ростовском чугунно-литейном заводе Д.Пастухова.



Рис. 5. Кнехты на набережной в Ростове-на-Дону

На Сулинском заводе отливали и детали для набережных в Ростове-на-Дону. Например, кнехты с фирменной символикой завода (рис. 5).

«К концу XIX века ярославские купцы расширяют производство и торговлю, значительно богатеют. В 1861 году в Ярославле по первой гильдии было объявлено 8 купеческих капиталов, по второй гильдии — 29; в 1891 году первой гильдии насчитывалось 30 капиталов, второй гильдии — 341. Похожим образом обстояли дела и в Рыбинске. Купечество стремилось утвердить свои позиции в обществе. Постройка собственного дома демонстрировала положение и состоятельность владельца» [17, с. 48].

Пастуховы были крупными домовладельцами Ярославля, имели в центре города жилые усадьбы. И, как можно заметить, в их особняках не обходилось без оформления художественным металлом. Александр Матвеевич Пастухов, например, унаследовал 7 каменных домов с лавками и участками земли в г. Ярославле [7]. В 1836–1839 гг. Александр Матвеевич Пастухов был избран городским головой Ярославля. В мае 1837 г. на-

чал свою деятельность «Комитет об устройстве губернского города Ярославля», работал под председательством губернатора, а одним из его членов был городской голова. В число задач Комитета входил надзор за зданиями, чтобы они были прочно и правильно построены и служили украшением города, а также, чтобы дома, дворы, заборы, мосты и мостовые на улицах и площадях, каналы, бассейны, колодцы, водопроводы, бульвары и сады всегда содержались в исправности [16].



Рис. 6. Архитектурный металл особняка Е.Я.Пастуховой

Интересна судьба особняка Е.Я.Пастуховой, который имел в оформлении художественный металл. Она была третьей женой городского головы Ярославля, коммерции советника, одного из основателей Торгового дома «А. и Н.Пастуховы» А.М.Пастухова [8]. Известно, что его супруга Елена Яковлевна безвозмездно предоставила квартиру для приюта, который учреждал ее муж, для содержания и обучения малолетних детей беднейших родителей из мещанского сословия в своем доме на два года. Государыня обратила со своей дочерью Ольгой внимание на этот приют, и он был назван Ольгинским, просуществовал до 1917 г.

Из истории этого особняка мы узнаем, что в 1850-е годы на центральном ризалите дома был устроен чугунный балкон, в 1890-е переделана ограда с чугунной решеткой и въездными воротами (рис. 6). В конце XIX в. устроен мезонин со двора. Балкон на ажурных чугунных консолях появился в 50-е годы XIX века, когда дом принадлежал А.И.Перцеву. Чуть позже (1870-е гг.) домовладение стало принадлежать п представительнице известного купеческого рода Елены Яковлевны Пастуховой. Возможно, появление чугунной ограды и ворот связано с их изготовлением на заводах Пастуховых.

Из дальнейшей истории особняка мы узнаем, что Зинаида Сорокина происходила из рода ярославских предпринимателей — основателей свинцово-белильного производства в Ярославле. Зинаида Сергеевна была женой известного ярославского городского архитектора А.А.Никифорова, который и приобрел это владение в 1915 году у купцов Пастуховых.

Описывая архитектурный металл в ансамбле усадьбы нужно отметить, что осевая композиция фасада традиционно была подчеркнута крупным балконом с легким металлическим ограждением. Балкон поддерживают четыре чугунных кронштейна сложного богатого рисунка. С левой стороны к главному фасаду примыкает каменная ограда с металлической решеткой вверху. Глухая нижняя часть ее, расчлененная широкими лопатками на прясла, оформлена плоскими арочными нишами. Ажурная металлическая решетка, установленная между прямоугольными тумбами, имеет сложный рисунок, состоящий из завитков, кругов, горизонтальных тяг и ряда вертикальных пик. С правой стороны здания расположены ворота. Они решены в виде двух пилонов с арочными проемами, обрамленными архивольтами и невысокими треугольными щипцами с простым карнизом. Между пилонами размещены металлические ворота. К правому пилону ворот примыкает ограда, аналогичная той, что расположена слева от дома.

Ярославль не отставал от Москвы и Санкт-Петербурга по строительству доходных домов. «В отличие от столиц в городах Ярославской губернии доходные дома не образовывали целых районов. Однако их появление в городской среде не могло остаться незамеченным. Крупные в основном трехэтажные, они увеличили масштаб городской застройки и привнесли в нее новые формы и стили. Доходные дома сформировали облик Вологодской (ныне Комсомольской) улицы в Ярославле, части Крестовой улицы в Рыбинске» [17, с. 52].

Вот как сказано в путеводителе по Ярославской губернии Ф.Я. Никольского: «Первое место в числе гостиниц принадлежит ныне находящейся в доме потомственного гражданина Пастухова, на Рождественской площади» [12, с. 265].

Бескорыстной щедростью отличался и племянник Александра Матвеевича Николай Петрович Пастухов. Первым доходным домом в Ярославле стало это огромное здание, возведённое в 1848 году купцом Николаем Петровичем Пастуховым. Сейчас это здание занимает Главпочтамт на ул. Комсомольской, д. 22. На фоне соседнего Гостиного двора оно казалось исполином, занимая целый квартал. Для постройки своего доходного дома Пастухов купил несколько двухэтажных домов. Таким образом, здание было построено после пожала 1848 года, который уничтожил старые ветхие постройки.

«В народе про этот дом ходил шутливый стишок:







Рис. 7. Ступени чугунной лестницы, выполненной на заводе Д.П.Шипова, для доходного дома купцов Пастуховых в Ярославле

Рис. 8. Фрагмент лестницы в доходном доме купцов Пастуховых в Ярославле

Рис. 9. Клеймо завода Д.П.Шипова на чугунной лестнице доходного дома Пастуховых в Ярославле

На две улицы угольный
Пастуховых здесь есть дом.
Сто торговых заведений
Помещается в одном» [17, с. 52].

Дюма останавливался в доходном доме Пастуховых и, поражаясь размаху и роскоши, назвал этих купцов «дважды или трижды миллионерами». Он отмечал: «Не менее приятно для путешественников то, что в Ярославле находится одна из лучших гостиниц в России, может быть, единственная, за исключением гостиниц двух столиц, где имеются кровати. Она, по имени своего хозяина, называется гостиницей Пастухова. Её владелец, кажется, дважды или трижды миллионер, но он разбогател не только благодаря кроватям своей гостиницы, а ещё и потому, что торгует железом по всей России. Эту монополию он делит с другим торговцем железом, Барковым. Все железо, продающееся на ярмарке в Нижнем, принадлежит этим двум крупнейшим дельцам» [4, с. 148–149].

Огромный фасад доходного дома Пастуховых почти не имел украшений, зато внутри сохранилась великолепная чугунная лестница ажурного литья. Она была выполнена на заводе полковника Дмитрия Павловича Шипова в Костроме. Он активизировал промышленное производство Костромы, создав здесь в 1851 году в чугунно-литейный механический завод. Развивавшееся судоходство на Волге давало возможность укреплять костромскую промышленность. Это приносило Д.П.Шипову новые заказы от фабрикантов, в том числе и на производство работ по

ремонту пароходов. На заводе Шипова принимались заказы на художественное литье для лестниц, оград, перил и т.п. Видимо, и лестница доходного дома была заказана Пастуховым на заводе Д.П.Шипова.

Широкая парадная чугунная лестница была украшена решетками, которые состояли из повторяющихся ажурных орнаментальных элементов, напоминающие каслинские образцы. Богатый растительный декор был в оформлении рельефа ступеней и ажурных подступенников. Конструкция лестницы включала декоративные колонны, лестничные марши, укрепленные сложными чугунными связями в виде ажурных консолей. Таким образом, с разных сторон парадная лестница всегда смотрелась нарядно. Место соединения лестничных маршей 1-го и 2-го этажей поддерживали мощные колонны, между которыми была расположена богато орнаментированная арка ажурного литья с гербом завода-изготовителя (рис.7, 8, 9).

Мы можем заметить, что купцы Пастуховы налаживали деловые контакты и с другими металлообрабатывающими предприятиями своего времени, то скупая у них металл, то заказывая изделия.

Развитие промышленности и ремесленных кадров для нее стало одним из направлений деятельности купеческого рода. Так, в 1900 г. Н.П.Пастухов открыл в Ярославле техническое училище. В училище подготавливали рабочих разных специальностей. А преподавали в нем и педагоги из Строгановского училища.

Купцы Пастуховы по праву являлись почетными гражданами своего отечества. Прогрессивные и образованные люди, меценаты и общественные деятели, владельцы чугунолитейных предприятий они смогли внести новые технологии и усовершенствовать плавку чугуна в России. Их род связан с родным Ярославлем, в развитие которого они вложили немалые силы и средства. Новаторство в архитектурном металле были созвучны времени, перенимались с лучших английских и американских образцов, и переносились в русскую архитектуру.

Примечания:

1. Донско-Азовский календарь на 1891 год. — Ростов н/Д: Типо-литогр. И.А.Тер-Абрамиан, 1890.

2. Доходный дом Пастухова // Памятники гражданской архитектуры Ярославской области. — Рыбинск: Медиарост, 2015.

3. *Дюма А.* Путевые впечатления. В России. Сочинения: в 3 томах. Том 3. — М., 1993.

4. *Езиоранский Л.К.* Фабрично-заводская промышленность Российской Империи. — СПб., 1909. — URL: https://nabludatel.online/2012/10/17/ee-gorkoe-nastoyashhee/ (дата обращения: 12.10.2020).

5. Вятские губернские ведомости. — 1897. — № 70.

6. ГАРО. Ф. 678. Оп. 1. Д. 17. Л. 14.

7. ГКУ ЯО ГАЯО. Ф. 1168. Оп. 1. Д. 32. Л. 3 об.

8. ГКУ ЯО ГАЯО. Ф. 1168. Оп. 1. Д. 32. Л. 5.

9. Календарь Вятской губернии на 1880 г. — Вятка, 1879.

10. *Курочкин М.В.* Особенности архитектурно-художественного металла Вятско-Камского региона (конец XVII — начало XX в.) // Сборник «ИДНАКАР: Методы историко-культурной реконструкции». — 2007. — № 1.

11. *Мякинченко В.А.* Дмитрий Пастухов и его дело // Донской временник. Год 2005-й. Выпуск 13. — Ростов н/Д, 2004.

12. *Никольский Ф.Я.* Путеводитель по Ярославской губернии. — Ярославль, 1859.

13. *Обнорская Н.В.* Из истории семьи Пастуховых — крупнейших купцов Ярославля середины XIX в. // Сборник научных работ аспирантов и студентов исторического факультета Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова «Путь в науку». Выпуск 3. — Ярославль, 1997.

14. *Павлов М.А.* Воспоминания металлурга. — М., 1984.

15. Памятная книжка Вятской губернии на 1870 год. — Вятка, 1870.

16. Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-ое. — СПб., 1837. Т. XI.

17. *Стовичек М.В.* Памятники гражданской архитектуры Ярославской области. — Рыбинск: Медиарост, 2015.

18. *Судовиков М.С.* Династия Пастуховых и Вятский край // Герценка: Вятские записки. Выпуск № 2. — Киров, 2001.

Е.И. ЗЫЛЕВА

Студент I курса магистратуры каф. «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenakobets1@gmail.com
(Научный руководитель проф. Д.М. Чавушьян)

E. I. ZYLEVA

1st year master's student, department of «Restoration of artistic metal» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lenakobets1@gmail.com
(Scientific adviser D.M. Chavushyan)

МЕТОДЫ КОМПЬЮТЕРНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ И РЕКОНСТРУКЦИИ ТАТАРСКОГО ПЕРСТНЯ XIX В. ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

METHODS OF COMPUTER MODELING IN THE STUDY AND RECONSTRUCTION OF THE TATAR RING OF THE XIX CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM

Статья посвящена изучению художественных особенностей и комплекса технологий в ювелирном искусстве Татарии и России, а также имитации в технике литья филигранных украшений. На примере литого перстня XIX века из собрания Государственного Исторического музея демонстрируются современная методика создания компьютерной модели перстня и воссоздание старинного технико-технологического процесса его изготовления.

The article is devoted to the study of artistic features and complex technologies in the jewelry art of Tatarstan and Russia, as well as imitation in the technique of casting filigree jewelry. On the example of a cast ring of the XIX century from the collection of the State Historical Museum, the modern method of creating a computer model of the ring and recreating the ancient technical and technological process of its manufacture is clearly demonstrated.

Ключевые слова: ювелирное искусство, филигрань, перстень, литье, 3d-моделирование, серебро.
Keywords: jewelry, filigree, ring, casting, 3d-modeling, silver.

Реконструкция уникальных ювелирных технологий является актуальной проблемой в научной реставрации художественного металла. Для нашего исследования стало интересным применение современных компьютерных методов и программ для реконструкции древних ювелирных украшений Татарии XIX века, к которым относятся перстни. Так как эти памятники имеют разнообразную форму, декор и техники изготовления, то для нас важной задачей стало применение компьютерного моделирования для их изучения и воссоздания.

Филигранное искусство татар в XIX веке было сильно развито, техника филиграни имела самые разнообразные орнаментальные и технико-технические вариации в татарских ювелирных украшениях. Накладная, ажурная, пропильная и другие виды скани использовались в ювелирных памятниках Татарии. Но для нашего исследования особенно интересными стали перстни, выполненные в технике литья, имитирующие филигрань. Данные памятники при относительно хорошей сохранности все-таки имеют некоторые потертости литого рельефа.

Если обратиться к истории, то можно увидеть, что корни народных художественных промыслов Татарстана уходят в глубокую древность и формировались в течение множества веков.

Ювелирное искусство волжских булгар, весь комплекс форм и технологий изготовления стоит рассматривать как художественное наследие, сформировавшее художественный образ изделий, выполненных казанскими мастерами в XIX веке.

А.Л.Якобсон писал: «В период ранне-булгарского царства — VIII–IX века булгарские мастера на базе творчески освоенных эллинских традиций сумели поднять на небывалую высоту искусство изящной ажурной скани в органическом сочетании ее с цветовым богатством полихромного стиля» [10, с. 13].

Ф.Х.Валеев и Г.Ф.Валеева-Сулейманова в своей работе «Древнее искусство Татарии» говорили: «Искусство волжских булгар и их потомков — казанских татар может рассматриваться в генезисе их развития, как единый непрерывный процесс, включающий в себя преемственность различных традиций» [3, с. 3].

Для изготовления татарских украшений использовали золото и высокопробное серебро. Массовые, недорогие украшения делали из сплавов различных металлов, которые в дальнейшем серебрили или золотили. Татарские ювелиры владели практически всеми технологическими процессами, но особого мастерства достигли в искусстве филиграни.

В истории существует известный факт, который привел к глобальным изменениям в ювелирном искусстве XVI века и переходу его на совершенно новый уровень развития. Это исторические события, связанные с присоединением данной территории к России.

С.В.Суслова также приводит в своей диссертации важное наблюдение о том, что втягивание народов Среднего Поволжья в единую социально-экономическую жизнь способствовало распространению среди них общих для края рыночных товаров: сережек, браслетов, брошек и т.д., и одновременно — исчезновению из быта некоторых своих традиционных украшений [9].

Для казанских татар законодательницей новых веяний в моде была Казань. Именно этот город стал одним из наиболее крупных в Российской империи ювелирных центров. Проявления синкретичности, наблюдаемые в ряде технологий изготовления татарских филигранных изделий, обусловлены, возможно, также присутствием русских ювелирных центров в Казани и в Казанском Поволжье в целом, также большой доли кустарного промысла в селе Рыбная Слобода.

В 1891 году в Рыбной Слободе серебряным промыслом занимались во 50 домах. Специалистов было 67 человек, нанятых работников и учеников 22 человека, т.е. в целом 89 серебряников, на 1895 г. уже насчитывалось вплоть до 140 ремесленников.

Большой спрос на татарские украшения способствовал открытию в конце XIX века близ Казани, в селе Рыбная Слобода, кустарного промысла, в котором работали русские мастера, освоившие изготовление украшений в подражание татарским. Ими изготавливались дешевые литые серьги, накосники, перстни и особенно много браслетов. Изготовление массовых прикладных изделий сделали село Рыбная Слобода крупным кустарным промыслом.

Интересные исторические сведения приводит в своей статье М.Я.Волков «Рыбная слобода во второй половине XVII — начале XVIII века» [5]. Также ценным источником информации о развитии кустарной промышленности в Рыбной слободе является издание С.А.Давыдова

«Производство металлических изделий в Рыбной Слободе Лаишевского уезда, Казанской губернии» [4].

М.Я.Волков в своей статье называет конкретный временной рубеж, когда рыболовецкое селение превратилось в «заметный центр промышленности и торговли Верхнего Поволжья» — это 1676–1681 годы.

В XIX века, наряду с дорогими украшениями, ювелиры искали возможность их массового производства более доступными средствами, упрощенной техникой. Так, штамповкой имитировали гравировку и чеканку, а литьем — филигрань, которая получила название «ложной скани и зерни». Отливка производилась в каменных формах из сланца или известняка. Делались копии обычно с драгоценных филигранных изделий, получались литые украшения с нечетким, слегка смазанным рельефным рисунком. В XIX и начале XX столетий таким приемом отливки изделий, имитирующим татарские филигранные, пользовались русские ювелиры Рыбной Слободы. Известно также из трудов М.М.Постниковой-Лосевой, что ювелиры в XV и XVI веках, а порой и позднее, использовали образцы сканных украшений как матрицы для тиснения их ручным способом на тончайший лист. О русских ювелирах в Рыбной слободе пишет исследователь истории художественного образования в России И.Э.Агапова, которая отмечала, что обучение ювелирным промыслам во многих регионах было на уровне высококвалифицированного ремесленничества, а центр татарского ювелирного промысла находился в Казанской губернии, в Рыбной Слободе работали русские мастера [1].

В работе этого автора нужно выделить важные сведения о том, что население и ремесленники, выполнявшие ювелирные работы в Рыбной слободе, были, преимущественно, русские, но копировали они татарские национальные украшения, подражая характеру татарской скани. Мода у русского населения на татарские прикладные изделия является очевидным фактом. Этому есть подтверждения в истории, например, кожевенное производство татар было крайне популярно и в средние века, а нарядные татарские сапожки стали частью костюма русской знати.

Мастера-наборщики изготавливали «чулпы», «ачики» (нагрудное украшение), серьги, застежки, брошки, кольца и перстни. Цена изделий, как пишет В.Гильдт [6], была баснословна дешевой, например, чулпы, работы мастера Якима Еремина стоили 90 копеек, серьги с камнями — 30 копеек, брошки — 20–25 копеек, цепочка — 8 копеек. Для ясности картины поясним, что в XIX веке российская денежная единица обесценивается. Например, на один рубль в конце 1830-х можно было приобрести полтора килограмма пресноводной рыбы или один килограмм масла.

Особенно широкое распространение серебряные перстни в технике псевдофилиграни получили в Татарии.



Рис. 1. Литой перстень (ОК12668) из собрания Государственного Исторического музея

Татарские перстни имели многообразие форм и видов декора. Перстни имели широкое распространение среди населения Татарии и России, их носили как мужчины, так и женщины.

К концу XIX века перстни потеряли свое значение элитного украшения, став предметами массового производства. Именно в Рыбной слободе стали массово создавать памятники, имитирующие филигрань в технике литья. Изделия, выполненные в технике литья, стоили гораздо дешевле, в сравнении с ажурными филигранными аналогами.

Используя методы компьютерного моделирования, нами была предпринята попытка воссоздания исторической формы перстня XIX века. Мы подробно изучили перстень под номером (ОК12668) (рис. 1) из отдела Драг. Металлов Государственного Исторического музея. Этот перстень XIX века изготовлен из серебра, в технике литья с имитацией филиграни и зерни. Шатон перстня имеет форму «цветка» с восьмью лепестками, на каждом из лепестков шатона расположена зернь. Шинка декорирована орнаментальным поясом.

Можно отметить, что, наряду с дорогими украшениями, мастера Рыбной слободы искали возможность массового производства изделий в более доступной технике литья.

Процесс создания экспериментальной модели кольца XIX века был разделен на три основных этапа. Во-первых, нами были отрисованы эскизы перстня. Затем мы перешли к созданию модели на компьютере. Следующим этапом была работа с восковой формой перстня. И в итоге мы отлили в металле готовую модель.

Одним из интересных процессов разработки экспериментальной модели перстня XIX века стало трехмерной компьютерной моделирование. В настоящее время одним из актуальных течений трехмерного моделиро-

вания стало 3d-моделирование ювелирных продуктов. Оно представляет собой один из видов 3d графических услуг, обширно используемой в данной сфере.

Использование современных технологий, таких как 3d-моделирование и 3d-печать, позволяет с большой точностью реконструировать старинные изделия, повторяя их форму и орнамент.

Опишем процесс создания 3d-модели литого перстня XIX века (ОК12668) (рис. 1) из коллекции Государственного Исторического музея в программе «Rhinoceros 3D» для дальнейшего изготовления в материале.

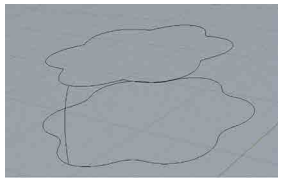
Вначале нам необходимо было нарисовать 2 профиля в окне Top и добавить сечение (рис. 2).

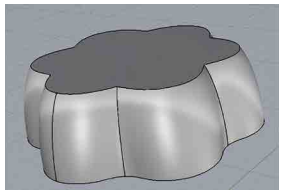
Далее нужно было применить функцию sweep 2 rails, чтоб построить внешнюю поверхность, и cap, чтобы закрыть крышкой верх и низ, и сделать твердое тело (рис. 3).

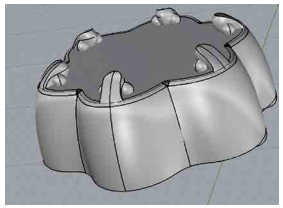
Затем мы скругляли верхнюю линию твердого тела на 0,3 мм.

Добавляли одну форму шарика, который нужно деформировать при помощи Bounding Box, а также обрезать, чтоб профиль гармонично вписывался в общее скругление нижнего элемента из 6 лепестков.

К видоизмененному шарику нужно добавить еще 2 дополнительных шарика и поставить по обе стороны. Затем при помощи функции PolarArray размножить 3 элемента по кругу 6 раз (рис. 4).







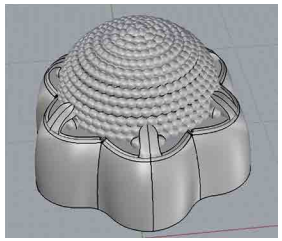


Рис. 2. Процесс создания 3d-модели перстня (ОК12668)
Рис. 3. Процесс создания 3d-модели перстня (ОК12668)
Рис. 4. Процесс создания 3d-модели перстня (ОК12668)
Рис. 5. Процесс создания 3d-модели перстня (ОК12668)

В середину созданной формы необходимо вставить большую сферу и подогнать ее по размерам.

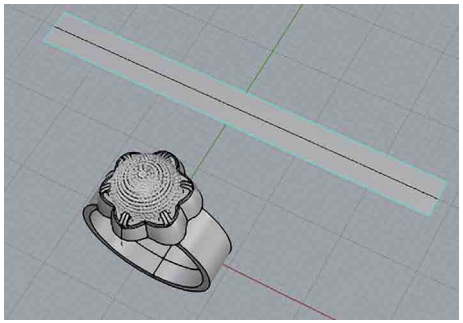
Далее — нарисовать еще один шарик и сплющить его при помощи Gumball-а и подогнать под сферическую поверхность. Затем размножить по кругу при помощи PolarArray, чтобы линия из шариков была похожа на скрученную проволоку.

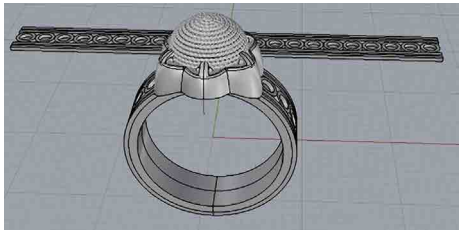
Те же самые действия нужно было сделать и с другими уровнями филигранного рисунка из проволоки, подгоняя его под сферическую поверхность (рис. 5).

Для создания шинки перстня мы нарисовали окружность под палец 16 размера и переместили шов в нижний квадрант. Далее для шинки мы построили прямоугольный профиль шириной 5,25 мм и толщиной 1 мм. При помощи команды Sweep 1rail была построена основа шинки.

А при помощи команды Explode нам нужно было «взорвать» (разделить на основные части) основу для шинки и сделать развертку самой внешней поверхности. Далее мы переместили полученную развертку выше, если смотреть в окне Top (рис. 6).

Также на развертке мы нарисовали филигранный орнамент и при помощи команды Extrude выдавили на 0,4 мм вверх. Нам было необходимо сгруппировать орнамент на развертке и при помощи команды FlowAlongSurface разместить его по окружности шинки.





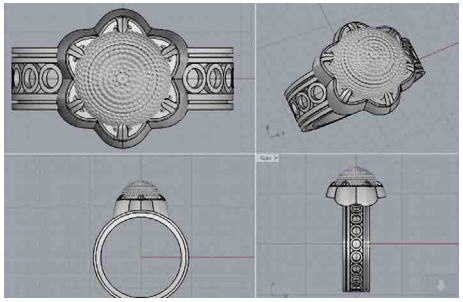


Рис. 6. Процесс создания 3d-модели перстня (ОК12668)
Рис. 7. Процесс создания 3d-модели перстня (ОК12668)
Рис. 8. Готовая 3d-модель перстня (ОК12668)

Следующим этапом мы выделили все изображения и нажали команду Join, чтобы соединить «взорванные» поверхности. Эта команда присоединяет касающиеся грани плоскостей и линий на моделируемом объекте.



Рис. 9. Восковая модель перстня (ОК12668)



Рис. 10. Литая модель перстня (ОК12668)

Мы выделили диаметр шинки под размер пальца и вырезали часть для крепления шатона перстня, чтобы ничего не мешало (рис. 7).

Таким образом, мы получили 3d-модель перстня (рис. 8), готовую к дальнейшей работе — печати в воске при помощи 3d-принтера и отливке в металле.

Далее полученная 3d-модель печатается на 3d-принтере в воске. При печати воск поступает через сопла небольшого диаметра, расположенные рядами на печатающей головке. Слои формируются перемещением головки по горизонтальной и вертикальной плоскости. На выходе мы получаем готовую восковую модель (рис. 9), при необходимости восковую модель можно обработать при помощи специальных инструментов — стеков.

Затем модель отливается в металле, в данном случае — нейзильбер (рис. 10). Полученный перстень обрабатывается на бормашине с использованием различных фрез и насадок, затем шлифуется полировальной пастой до появления необходимой интенсивности блеска.

Использование современных технологий значительно упрощает процесс воссоздания старинных ювелирных изделий, какими, например, являются изучаемые татарские перстни XIX века. Также мы подробно показали методику 3d-моделирования литых украшений с имитацией филиграни.

Каждое историческое украшение несет на себе собирательный образ истории народа, его древних корней, древних технологий, традиций и виртуозного мастерства татарских и русских ювелиров. Взаимосвязь мастеров, копирование татарских изделий русскими мастерами было поставлено на серийную основу. Кроме того, сформировались тесные этнические связи в области производства филигранных изделий между русскими и татарскими мастерами.

Часто в современном музее мы сталкиваемся с особым видом виртуальных экспонатов — парами «предмет — процесс». Например, памятник с утратами, которые по каким-либо причинам невозможно реконструировать материально, можно восстановить с помощью виртуальной модели; изучая аналоги памятника, можно предположить, в каком виде он был первоначально и воссоздать его трехмерную модель для экспонирования.

Бывают случаи, когда 3d-модель полностью заменяет экспонируемый предмет. Чаще всего этот прием используются в тех случаях, когда речь идет об объектах, которые физически не могут быть помещены в экспозицию.

Таким образом, методы компьютерного моделирования могут помочь восстановить первичный вид памятника или утраченных фрагментов. Такой подход дает точную реконструкцию первоначального вида памятника.

С помощью компьютерных программ можно создавать образ виртуальной витрины и показать памятник, тогда, когда он отсутствует в экспозиции музея или имеет ряд утрат.

Примечания:

1. *Агапова И.Э.* Исторический опыт профессионального образования в народных художественных промыслах России. Материалы доклада на семинаре «Региональный компонент и развитие культуры личности». — М., 2009.

2. *Барков И.В.* Существующие приемы производства серебряного дела. — М., 1893.

3. *Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Древнее искусство Татарии. — Казань: Татарское книжное издательство, 1987.

4. *Валеева-Сулейманова Г.Ф.* Организация и технологии ювелирного производства татар // Вестник КГУКИ. — 2013. — № 4. — Том 2.

5. *Волков М.Я.* Рыбная слобода во второй половине XVII — начале XVIII века // Верхневолжская правда. — 1988. — 27–29 декабря.

6. *Гилдт В. и др.* Кустарная промышленность России. Разные промыслы. Том 1. — СПб.: Типо-литография «Якорь», Б.Болотная, 1913.

7. *Давыдова С.А.* Производство металлических изделий в Рыбной Слободе Лаишевского уезда, Казанской губернии. Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. Том III. — СПб., 1895.

8. *Донина Л.Н., Суслова С.В.* Технико-технологические особенности казанско-татарской филиграни: ретроспективный этно-археологический анализ // Поволжская археология. — 2017. — № 4 (22).

9. *Суслова С.В.* Женские украшения казанских татар середины XIX — нач. XX вв. (Историко-этнографическое исследование). Автореферат канд. исторических наук. — Казань, 1980.

10. *Якобсон А.Л.* Средневековый Крым. — М.-Л., 1964.

Т.А. ЛЕВЫКИНА

Учебный мастер каф. РХМ, МГХПА им. С.Г. Строганова. Художник-реставратор 2 категории, ГИМ
e-mail: Tanya.levykina@gmail.com

T.A. LEVYKINA

Training artisan of the Metall Restoration department of the Stroganov Academy (MGHPA). Artist-restorer 2 category, State Historical Museum
e-mail: Tanya.levykina@gmail.com

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РУССКОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА НА ПРИМЕРЕ СЕРЕГ НАТАЛЬИ КИРИЛЛОВНЫ НАРЫШКИНОЙ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC TECHNOLOGIES IN RUSSIAN JEWELRY OF THE 17th–18th CENTURIES USING THE EXAMPLE OF THE EARRINGS OF NATALYA KIRILLOVNA NARYSHKINA FROM THE COLLECTION OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM

В статье рассмотрены вопросы изучения сережного дела в контексте развития русского ювелирного искусства XVII – начала XVIII в., отражены новые тенденции стилевого формообразования серег. Был изучен прием декоративного эмалирования, не описанный ранее в литературе, и введен новый термин для его обозначения — «стеклянная зернь по эмали».

The article deals with the study of earring in the context of the development of Russian jewelry art of the 17th – early 18th century, reflects new trends in the stylistic shaping of earrings. The technique of decorative enameling, not described earlier in the literature, was studied, and a new term was introduced for its designation — «glass grain on enamel».

Ключевые слова: русские серьги, серьги, серьги-голубцы, сканной орнамент, эмаль, стеклянная зернь, зернь.
Keywords: Russian earrings, earrings, bird-shaped earrings, cloisonne, enamel, glass grain, grain.

Среди древнерусских ювелирных украшений серьги занимают особое место. Их назначение и уровень драгоценности определялись традицией и статусом исполнения русской национальной одежды. Интересный материал для историков русского костюма дают иностранные литературные и изобразительные источники. Так, в заметках европейских путешественников XVI–XVII вв. содержатся подробные описания женской одежды. «Благородные женщины, называемые женами боярскими, носят на голове тафтяную повязку, обыкновенно красную, а сверх нее шлык, называемый науруса (obrosa), белого цвета. Сверх этого шлыка надевают шапку из золотой парчи, называемую шапкой земскою, с богатою меховою опушкою, с жемчугом и каменьями, но с недавнего времени перестали унизывать шапки жемчугом, потому что жены дьяков и купеческие стали подражать им. В ушах носят серьги в два дюйма и более, золотые, с рубинами, сапфирами или другими драгоценными каменьями. Летом часто надевают покрывало из тонкого белого полотна или батиста, завязываемое у подбородка, с двумя длинными висящими кистями. Все покрывало густо унизано дорогим жемчугом. Когда выезжают верхом или выходят со двора в дождливую погоду, то надевают белые шляпы с цветными завязками, называемые шляпами земскими. На шее носят ожерелье в три и четыре пальца шириною, украшенное дорогим жемчугом и драгоценными каменьями» [6, с. 125]. Серьги служили украшением как женщин, так и мужчин, с той разницей, что последние носили по одной серьге, в то время как женщины по две. В своей духовной грамоте 1356 года князь Иван Иванович завещает сыновьям Ивану и Дмитрию по одной золотой серьге с жемчугом. В документах второй половины XVII века встречается название «серьги шляпочные», скорее всего, прикреплявшиеся к головному убору — шляпе. Так, в описи вещей царевича Алексея Алексеевича, составленной в 1670 году, значится: «Серьги золотые шляпочные, а в них по 12 яхонтиков червчатых, да вверху по алмазу, да в подвеске по 3 изумруда граненых». А в описи имущества крестьянина вотчины Спасо-Прилутского монастыря значится «<…> сережка мужская, ломанная, весом ползолотника, с камешком» [4, с. 15–16].

И.Е.Забелин в сочинении «Домашний бытъ Русских Царей в XVI–XVII ст.» описывает серьги из драгоценной шкатулки из казны царевны Анны Михайловны: «…а по осмотру боярыни княгини Марьи Пронской въ шкатуле: <…> Серьги: серьги запоны золоты, а въ нихъ два камени изумруды гранены, по сторонам у серегъ в запонахъ 14 яхонтовъ червчатыхъ невелики четвероуголны да по 14 изумрудцовъ, въ верхнихъ въ закрепкахъ по два зерна гурмыцкихъ невелики да въ нижних въ закрепкахъ по два зерна гурмыцкихъ же; по сторонамъ у запонъ по две привески золоты, а въ нихъ по два лалика; у привески въ закрепкахъ на спняхъ по два зерна гурмыцкихъ; да у техъ же запонъ пониже запонки жъ золоты четвероуголны, а въ нихъ 4 яхонтика червчаты четвероугольны да 16 изумрудцовъ; да около техъ запонъ на спняхъ 8 зеренъ гурмыцкихъ невелики; да у техъ же запонъ по сторонамъ и ниже того на спняхъ 6 зеренъ гурмыцкихъ болшихъ да въ верху, пониже колца, въ гнездахъ 4 искорки яхонтовы червчаты да 4 изумрудца. Серги яхонты болшие лазоревы гранены, колца и спни золоты, на сергахъ 4 зерна гурмыцкихъ болшихъ. Серги изумруды болшие гранены, колца и спни золоты, на нихъ 4 зерна гурмыцкихъ болшихъ; серги двойчатые, на нихъ два яхонта лазоревы да два лала, спни и колца золоты на спняхъ 8 зеренъ гурмыцкихъ. Серги запонки невелики золоты, в нихъ два яхонта червчаты четвероуголны, у серегъ по три привески золоты с финифты с розными, въ привескахъ по алмазцу» [1, с. 737]. Спрос на данный вид украшения способствовал появлению отдельной ювелирной специальности серёжников.

В собрании Государственного Исторического музея имеются многочисленные и разнообразные по форме серьги XVI и XVII веков, принадлежавшие представителям различных социальных слоев общества и выполненные в разных художественных центрах России.

Широкое распространение получили серьги, названные одинцами, двойчатками и тройчатками в виде прикрепленных к толстой проволочной мочке одного, двух или трех стерженьков с нанизанными на них в различных сочетаниях стеклянными и серебряными бусинками, сверленными камнями, кораллами, жемчужинками, с небольшими литыми серебряными цилиндриками «ложной зерни». В духовной грамоте великого князя Василия Ивановича 1509 года значатся «серьги тройни, яхонты сини, и лалцы з зерны з Гурмышскими и с Новгородскими» [5, с. 406].

С культурой Новгорода XVI–XVII веков связывают происхождение «голубцов». Это массивные серебряные серьги, напоминающие по

силуэту стилизованную фигурку птицы или двух птиц, обращенных друг к другу спинками. Серьги-голубцы с двух сторон покрыты сканным орнаментом, иногда с эмалью, и украшены жемчужинами, перламутром, камнями или стеклами и серебряными бусинами. О новгородской природе «голубцов» говорят особенности применения скани — мелкие колечки по всей поверхности серег, жгутики скани, положенные в два или три ряда, сердцевидный орнамент, а также типичная для Новгорода расцветка эмали (черная, зеленая, бирюзовая).



Рис. 1. Серьги. Вторая половина XVII в. Государственный Исторический музей

Группа литых серебряных серег ведет свое начало из художественных центров русского Севера XVII века. В Великом Устюге на основные тона эмали наносили белые, желтые, черные или черные с желтой серединой точки. В Сольвычегодске плоские двусторонние фигурные серьги покрывались росписью в основном оранжевого, белого и черного цветов по белому фону эмали. В центре этих серег — круглый прорез, в котором помещен нанизанный на проволоку цветной сверленый камень или стеклянная бусина.

К работе мастеров Москвы XVII века можно отнести серьги сложных форм, с многосоставными подвижными подвесами из сканных столбиков и жемчужин. Часто украшающий серьги сканной орнамент расцвечен белой, желтой, голубой, зеленой и черной эмалью. Местами в эмаль вкраплены шарики зерни или басменные накладки.

Почти у всех приведенных выше серег толстые проволочные швензы в форме несомкнутого кольца. Не все серьги продевались в уши, возможно, некоторые закреплялись к головному убору таким образом, что каждая серьга просматривалась с двух сторон.

В данной работе рассматриваются серьги, по легенде, принадлежавшие Наталье Кирилловне Нарышкиной (1651–1694), русской царице, второй жене царя Алексея Михайловича, матери Петра I (ил. 1). Они

датированы концом XVII столетия. Серьги в виде опрокинутых лунниц с двумя роговидными у концов и двумя овальными лепестками между шарниром и подвеской украшены белой, бирюзовой, зеленой и желтой эмалью. К каждой мочке прикреплена на шарнире розетка с бирюзовой и зеленой эмалью, которая соединена с подвеской шарниром, закрепленным двумя мелкими жемчужинами. К нижней части серег подвешено по две кафимских жемчужины и одному «перламутру» на каждой. Серьги двусторонние, с лицевой стороны украшены цветными стеклами в глухих кастах и эмалью по скани. С обратной — декорированы только эмалью по скани. Фрагмент подвеса серег перекликается с формой тонкорогих крестовключенных лунниц XI–XIII вв. Украшение лунниц маленькими белыми зернами (шариками) напоминает технику зерни, характерную для IX–X вв., и одновременно перекликается украшением с декоративным жемчужным шитьем в традиционном русском костюме XVII столетия. «Крест» лунницы представляет собой стилизованный «росток»-крина, созвучный общему стилю серег, изображающих цветок «Древа». Этот популярный мотив мирового искусства получил свое развитие в русской художественной форме, выработанной на основе сакральных символов древнего искусства. Такой эстетический взгляд на образы в искусстве позднего русского Средневековья сложился благодаря профессиональному взаимодействию разных мастеров в системе художественного производства Оружейной палаты в Москве.

Еще при Великом князе московском Василии Ивановиче (1505–1533) в Москву собираются всевозможные мастера — кузнецы, оружейники, златописцы, художники и чеканщики, ювелиры. При Иване IV Грозном (1533–1584) в Оружейный приказ, ставший средоточием лучших мастеров своего времени, приглашаются и те, которые «горазды серебром образа окладывати» и «умеют резати резь всякую» из Новгорода, а для «судовъ серебряныхъ» изъ Риги. Неслучайно, именно тогда в Москве возросло настоящее серебряное и чеканное дело, расширилось оружейное мастерство, в целом окрепло художественное ремесло.

С конца XVI в. известно существование Серебряного приказа. С 1613 года, в связи с подготовкой к венчанию на царство Михаила Романова (1613–1645), расширилась деятельность этого придворного учреждения. Возрождение Серебряного приказа в это время свидетельствовало об особом внимании к развитию ювелирного производства при дворе. Именно его повешенный интерес к ювелирным работам опреде-

лил необходимость организации совместного труда русских с зарубежными мастерами. Наиболее часто приглашаемые московским государем в этот период, они стали проводниками европейской культуры в России. Таким образом, отличительной чертой работы Кремлевского производства стало объединение мастеров и художников разных национальностей. Только в составе Серебряного приказа в условиях его реорганизации русские мастера открыли для себя новый художественный опыт, сохранив навыки традиции творческую преемственность. Оригинальный стиль и тонкое мастерство исполнения изделий из драгоценных металлов этой эпохи свидетельствуют о создании художественной школы при московском дворе.



Рис. 2. Декор серег Натальи Кирилловны под 10х увеличением

Стилевое обозрение изделий московских мастеров золотого и серебряного дела показало, что в XVII столетии скань в основном используется в качестве обрамления эмалевых узоров. Характерные для них сочетания тонов (белый, зеленый, бирюзовый, черный и желтый с преобладанием белого и зеленого нескольких оттенков) нередко оживляются небольшими черными, желтыми и белыми точками. Иногда в эмаль вплавляются тисненые из тонкого листа серебряные или позолоченные цветки, звездочки, фигурки птиц, которые придавали орнаменту большое разнообразие и нарядность. Обильно вводятся в эмалевый декор белые кружки и горошины, плоские и выпуклые, которые, подобно жемчужной обнизи, опоясывают края чарок, чаш и других сосудов, окаймляют поля окладов книг и икон или отдельные части предметов.

При изучении серег Натальи Кирилловны Нарышкиной мы видим крошечные белые горошины (шарики), выполненные из белой стекловидной массы, зафиксированные в основе темного цвета. Шарики заложены в основу без жемчужников и, наполовину «погруженные», образовывают объемную зернистую поверхность. (ил. 2). Уже было высказано предположение о сходстве данного приема с традиционным зерненым орнаментом на древних лунницах. Однако эту технику можно объяснить и как попытку имитировать декорацию жемчугом или жемчужное шитье. На «лицевой» стороне серьги особенно заметно, что шарики использовались различного размера и были подобраны таким образом, что гармонично выкладывались в форму, подобно жемчугу, нанизанному на нить.

Популярность жемчужных декораций привела к их стилевым повторениям в технике эмали — жемчужники (прием, при котором эмаль закладывается «с горкой» в сканной орнамент). Пояски белых эмалевых горошин в сканных кружках, плоские и выпуклые, опоясывающие края чарок и братин, серег и цепей, панагий и крестов, окладов книг и икон, стали отличительной чертой московского золотого и серебряного дела XVII в.

Объемные жемчужники разных размеров окаймляли края предметов. Это можно наблюдать на примере панагии «Успение Богоматери» из собрания Музеев Московского Кремля. Оправа панагии была выполнена из золота в 1671 г. На лицевой, боковой и оборотной стороне панагию обрамляли ряды белых горошин различного размера [3, с. 112].

Но зерненая поверхность на серьгах Натальи Кирилловны, отличается по виду от обычного жемчужника. Похожий прием встречается на предметах из собрания Оружейной палаты. Первый — это упомянутая выше панагия «Успение Богоматери». На лицевой стороне вокруг панагии выложены маленькие сферические горошинки, близкие декоративным шарикам на серьгах. Второй аналог — это пуговицы с рубинами, датированные третьей четвертью XVII века [3, с. 121]. При рассмотрении панагии заметно, что шарики, обрамляющие изделие, закреплены на металлические ножки, производя впечатление парения над оправой. Таким образом, здесь мы имеем дело с совершенно иной техникой, отличающейся от исследуемой нами. В описании пуговиц в каталоге [3, с. 121] указано следующее: «Восемь пуговиц золотых, грушевидных украшены внизу шестилепестковыми розетками с рубинами, окруженными лепестками, декорированными по красному фону полосами белой с красными точками эмалью, выше-рядом листочков с глухой голубой и зеленой эмалью с черной росписью, между ними — полосками из черных точек из штрихов» [3, с. 121]. Но в этом описании не упомянуто, что пространство между рубинами декорировано маленькими белыми шариками из стекловидной массы, выложенными по размеру от крупного к мелкому и утопленными в массу черного цвета. Данный способ деко-

рирования пуговиц напоминает технику изготовления серег из Исторического музея.

После визуального осмотра серег Натальи Кирилловны и изучения аналогов было выдвинуто предположение об использовании стекла, для создания декоративной зернистой поверхности. Но для того, чтобы понять, насколько возможности русского стекольного дела в XVII в. позволяли его применение в производстве ювелирных изделий, в том числе украшений, стоит обратиться к истории стеклоделия в России.

Первым производителем стекла на русской земле был шведский мастер пушечных дел Юлиус Койет. В 1632 г. он пригласил к сотрудничеству опытного «скляничного» мастера Пауля Кункеля. В 1634 г. Койет получил жалованную грамоту на «заведение» стекольного завода в селе Духанино Дмитровского уезда (неподалеку от Москвы). В 1668 г. строится второй завод, принадлежавший царю Алексею Михайловичу. В его летней резиденции, селе Измайлово, развивались различные отрасли промышленности и сельского хозяйства. Здесь же было решено построить стекольный завод, названный Измайловским. Продукция завода носила парадный характер. В основном, это была столовая посуда. Процветало на заводе и эмалевое производство. Выпускалась финифть белого, желтого, лазоревого и других цветов, которая, скорее всего, применялась для декорирования изделий завода [2, с. 224]. В конце XVII в. под Москвой недолго существовал еще один царский стекольный завод — Черноголовский, расположенный недалеко от г. Богородска. Заводами Духанинским, Измайловским и Черниголовским ограничивалось русское стекольное производство во второй половине XVII в. Первый из них пользовался монопольными правами, другие два являлись царскими. Конкурировать с этими заводами было трудно. Через работавших на них иностранных специалистов были получены сведения о новейших достижениях европейской стеклотехники и подготовлены первые русские кадры первоклассных мастеров стекольного дела, проверены отечественные сырьевые ресурсы, найдены хорошие пески и гончарные глины. Таким образом, можно предположить, что русские стеклоделы способны были производить материалы, использовавшиеся в ювелирном деле в XVII столетии. Серьги Натальи Кирилловны, в декоре которых присутствуют стеклянные шарики, являются ярким примером сохранения традиций в развитии новаций русского искусства в условиях переходного периода от Средневековья к Новому времени. Интерес к новой

эстетике, возникший в придворной среде, передался общему стилю производства ювелирных украшений, художественные решения которых приобрели в это время оригинальные формы. Именно этот декоративный прием представляет исследовательский интерес для изучения традиционной художественной формы ювелирных украшений в контексте с новыми техническими открытиями эпохи. В связи с этим были проделаны технико-технологические эксперименты со стеклом.



Рис. 3. Двусторонняя серьга XVII в. Государственный Исторический музей

Стекло расплавлялось в пламени горелки, после чего стеклянная масса растягивалась в прут (0,5 мм). Для получения стеклянного зерна конец прута снова нагревался до образования капли. В процессе опыта выяснилось: чтобы добиться отделения от палочки, требуется набрать достаточно крупную каплю стекла. В падении такая капля не успевает остыть и немного деформируется при ударе о графитовую платформу. Полученная заготовка внешне приближена к образцам зерен из декора аналогичных серебряных двусторонних серег XVII в. в виде стилизованного плода с черной и белой эмалью из собрания Исторического музея (ил. 3). Но зерна на серьгах Наталии Кирилловны имеют правильную форму и в несколько раз мельче полученных образцов.

Для получения зерен правильной формы тонкий прут стекла разогревался в пламени горелки. После образования капли стекла прут убирался из пламени, в результате чего получилась заготовка зерна правильной формы, которую можно было отделить от прута перед закладыванием в эмаль (ил. 4).

Для того чтобы разобраться в составе фиксирующей основы, в которую погружались шарики, при поддержке ведущего научного сотрудника отдела научной реставрации ГИМ О.Б.Лантратовой были проведены микрохимические и микроскопические исследования микропроб массы, использованной для укрепления бусин. Поверхность проб изучали с помощью микроскопических методов: в отраженном свете (стереомикроскоп HUND WETZLAR), в проходящем поляризованном



Рис. 4. Процесс изготовления стеклянной зерни



Рис. 5. Подготовка экспериментальных моделей

свете (OLYMPUS BX-51). Результаты анализа показали, что химический состав подложки очень близок к составу эмалей, о чем свидетельствует присутствие щелочных и щелочноземельных компонентов (Na, K, Ca), кремнезема SiO2, элементов-красителей (марганец, кобальт, никель, медь, железо). Таким образом было установлено, что белые шарики фиксировались на основе из эмали.

Для проведения эксперимента по впеканию стеклянной зерни в эмаль были подготовлены пробники в виде лунниц со сканным орнаментом (ил. 5). Стеклянная зерн отсоединялась от ножек и погружалась в эмаль. Запекание происходило при температуре 765° С. Зерн впеклась в эмаль, сохраняя свою исходную форму, аналогично оригинальному образцу (ил. 6). Для дальнейшего описания и атрибуции данного технологического приема декорирования было решено использовать термин «стеклянная зерн по эмали».

Представленные серьги являются уникальным произведением своего времени. Этот образец ювелирного искусства конца XVII в. был создан с использованием драгоценного материала — электрона, в новаторской технике декорирования стеклянными шариками в эмали. Результаты технико-технологического изучения этого декоративного приема свидетельствуют об актуальности его применения в конце XVII столетия, когда поиск оригинального художественного решения привел московских мастеров золотого и серебряного дела к эксперименту с сочетанием стекла, эмали и драгоценного металла. Стремление к обновлению обнаружило характерную черту развития их творчества в духе художественно-технических открытий эпохи накануне Нового времени. Заметно проявившаяся в создании представленных серег декоративная

новизна, технически искусно исполненная, призванная усилить эстетические свойства элитарной формы, позволяет предположить вариант их бытования в царской семье. Несмотря на то, что принадлежность серег Наталье Кирилловне Нарышкиной на данный момент остается недоказанной и требует дополнительного изучения, можно с уверенностью сказать, что изготовленные по заказу, с учетом модных художественно-стилевых тенденций московского ювелирного искусства конца XVII в., серьги могли иметь назначение нарядного аксессуара повседневного костюма царицы.



Рис. 6. Экспериментальная модель со стеклянной зернью, впеченной в эмаль

Список литературы:

1. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. Часть 1. — Москва: Синодальная Типография, 1915.

2. *Качалов Н.[Н].* Стекло. — Москва, 1959.

3. *Мартынова М.В.* Московская эмаль XV–XVII веков. — Москва: Издательство «Государственный историко-культурный музей-заповедник “Московский Кремль”», 2002.

4. *Медведева Г.М., Платонова Н.Г., Постникова-Лосева М.М., Смородинова Г.Г., Троепольская Н.Г.* Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея / научный редактор М.М.Постникова-Лосева. — Москва: Советский художник, 1987.

5. Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в государственной коллегии иностранных дел. Часть 1. — М.: Тип. Н.С.Всеволожского, 1813.

6. *Флетчер Дж.* О Государстве Русском (Of The Russe Common Wealth). Глава XXVIII. О домашней жизни и свойствах русского народа // Проезжая по Московии. — Москва: Международные отношения, 1991.

ЮЭ ВАН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyue120687@126.com

YUE WANG
Doctoral student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: wangyue120687@126.com

ТИПОЛОГИЯ И ПОЭТИКА ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ ДРЕВНЕГО КИТАЯ ЭПОХ ШАН (ОК. 1600–1046 гг. ДО Н.Э.) И ЧЖОУ (ОК. 1046–772 гг. ДО Н.Э.)

THE FORMS AND POETICS OF JEWELRY IN ANCIENT SHANG (1600–1046 BC) AND ZHOU DYNASTY (1046–772 BC)

Статья посвящена ювелирному искусству древнейших периодов в истории Китая — правления династии Шан и Чжоу. Ювелирных украшений этого времени сохранилось крайне мало, поэтому важно рассмотреть их типологию, материалы, техники исполнения, а также их символическое значение.

The article is devoted to the antique jewellery art from the ancient periods in the history of China — the reign of the Shang and Zhou dynasties. There were few jewellery has survived during this period of time, so it is quite important to consider their types, materials, executive techniques, as well as their symbolic meanings.

Ключевые слова: ювелирные украшения, Древний Китай, эпоха Шан, эпоха Чжоу, шпильки, браслеты, подвески, нефрит.
Keywords: jewellery, Ancient China, Shang Dynasty, Zhou Dynasty, hairpins, bracelets, pendants, jade.

Уже с первобытных времен в Китае существовали ювелирные украшения разнообразной типологии, великолепных форм и уникальной техники исполнения. Помимо эстетического и практического аспектов, ценность этих изделий заключается, в том числе, в их богатом духовном содержании и символическом значении. Происходящие в эпоху династий Шан и Чжоу процессы расслоения общества привели к тому, что, помимо религиозной функции, ювелирные изделия стали выполнять также и функцию социальной репрезентации. Представители рабовладельческого класса уделяли украшениям особое значение, для их производства организовывались специальные мастерские. Для изготовления украшений применяли кость, панты, яшму, жемчуг, золото, бронзу, но особая роль отводилась изделиям из нефрита. Начиная с 50-х годов прошлого столетия, на территории последней столицы государства Шан города Инь — современный Аньян провинции Хэнань — из земли было извлечено более 1200 изделий из камня. В 1975 году во время археологических раскопок усыпальницы царицы Фу Хао, второй жены императора У Дина, было обнаружено порядка 300 подобных образцов. Большинство из них были изготовлены из синьцзяньской мягкой яшмы, серого нефрита, меньшее количество приходилось на белую яшму, еще меньше — на серо-белый, желтый, черный и, так называемый, «сахарный нефрит». Цветовая палитра нефрита чрезвычайно разнообразна и включала в себя темно-зеленый, светло-зеленый, желто-зеленый, коричневый, серый, белый и молочный оттенки, реже встречается нефрит желтого оттенка, еще реже — черного. По своему ассортименту большая часть изделий представляет собой ювелирные украшения. Это шпильки для волос, ножные браслеты, подвески на одежду, бусы и пр. В рабовладельческом обществе династий Шан и Чжоу человек высоких моральных устоев уподоблялся нефриту, считалось, что украшения из нефрита являются неотъемлемым атрибутом благородного мужа. Таким образом, нефрит стал символом духовной чистоты и добродетелей аристократии.

В типологии ювелирных украшений основное место занимают украшения для волос. В первую очередь, это разнообразные шпильки. В период Шан и Чжоу такие шпильки относятся к типу «цзи».

Шпильки. Уже в неолитическую эпоху в Китае для закрепления причесок использовали шпильки «цзи» из кости, перламутра, яшмы. В эпоху династии Шан использовали и другие материалы. Так, при раскопках гробницы Ляньсыгоу периода династии Шан в уезде Синь провинции Шаньси была обнаружена плоская бронзовая шпилька длиной 16,7 см, на одном из концов которой было выгравировано изображение лягушки [1]. В местности Люцзяхэ уезда Пингу из земли была извлечена гладкая с одной стороны и ребристая с другой стороны золотая шпилька длиной 27,7 см и шириной 2,9 см. На шпильке имеется шип длиной

0,4 см, позволяющий вставлять ее в другие украшения [2]. В гробнице Хоуцзячжуан местности Сяотунь города Аньян провинции Хэнань на большинстве из найденных останков костей голов обнаружены костяные шпильки, волосы собраны в один, либо два узла, количество шпилек на них также разнится. Например, прическа хозяина гробницы Сяотунь была украшена шпилькой из нефрита, рядом с черепами погребенных вместе с хозяином слуг также были найдены костяные шпильки [3]. В усыпальнице царицы Фу Хао на территории Иньских руин обнаружено 499 костяных шпилек «цзи», среди которых 35 шпилек с головкой в форме одноногого дракона «куй», 334 шпильки с головкой в форме птицы, 49 шпилек с головкой в виде купола, 74 с квадратной головкой, 2 с завершением в форме головы петуха, 2 с головкой в виде тонкой пластины, 3 с головкой в форме кровли. 28 шпилек изготовлены из яшмы, 2 из бирюзы, 1 из кости с наклеенной сверху тонкой полоской бирюзы [4].

Шпильки «цзи», относящиеся к периоду Западного Чжоу, обнаружены среди руин столицы царства Западное Чжоу города Хаоцзин на западном и восточном берегах реки Фэнхэ уезда Чанъань провинции Шэньси, а также среди руин Чжанцзяпо. Из земли извлечено более 700 шпилек из кости, головки которых украшены резьбой с изображением птичьих голов, завершениями конической либо плоской формы, кольцами из кости либо инкрустациями из бирюзы [5].

В эпоху Чжоу шпильками «цзи» пользовались как мужчины, так и женщины. Шпильки применялись не только для фиксации прически, но и для закрепления головного убора «гуань» и шапки «мао». Если шапка «мао» имела размеры, достаточные для плотной посадки на голове, то «гуань» держался только на волосах и должен был прикрепляться к ним шпильками с двух сторон. Шпильки, применяемые для закрепления головных уборов, именовались «хэн цзи» («поперечные шпильки»), уход за ними был возложен на специальных чиновников — хранителей царских головных уборов «чжуй ши». Шпильки, предназначенные для закрепления прически, назывались «ко цзи» («шпилька для закалывания волос»). Начиная с эпохи Чжоу, по достижении пятнадцатилетия девушка считалась совершеннолетней и имела право выходить замуж, таким образом, шпильки «цзи» отождествлялись с достижением брачного возраста. В случае, если девушка не выходила замуж, то по достижении ею двадцатилетия обряд инициации повторялся: замужняя женщина причесывала волосы девушки и закрепляла их шпилькой, которую вынимали по завершении церемонии. Были шпильки «цзи-цзы», которые изготавливали из бамбука, они были недолговечны. Единственные дошедшие до нас образцы были обнаружены на территории древнего захоронения в местности Лэйгутай уезда Сянъян провинции Хубэй [6].

По своей конструкции и декору шпильки «цзи» периода династий Шан и Чжоу можно разделить на четыре типа. 1. Шпильки цилиндрической формы с прикрепленными коническими головками. У основания головки имелось отверстие, предназначенное для вставки иглы из кости. 2. Шпильки, выточенные из цельной кости, с головками, имеющими трапециевидную либо квадратную форму с плоскими боковыми поверхностями. На концах головок шпилек просматриваются штрихи орнамента. Такие шпильки были обнаружены, главным образом, при раскопках Иньских руин. 3. Шпильки из цельной кости с головками, украшенными традиционным орнаментом в виде фениксов. В некоторых случаях глаза грудка птиц инкрустировались небольшими драгоценными камнями. Среди шпилек Западного Чжоу, извлеченных при раскопках вблизи реки Фэнхэ города Сиянь, встречаются также образцы, где на спину одной большой птицы помещена вторая птица, меньшего размера. 4. Шпильки, головки которых украшены орнаментом с изображением дракона «куй» и ажурной зигзагообразной резьбой по окружности. Общая длина такой шпильки составляет более 20 см, из которых на головку приходится примерно 7 см, что подчеркивает декоративную функцию головки. Подобные шпильки обнаружены среди руин городов эпохи Чжоу в северных предместьях города Чжэнчжоу, на развалинах дворца эпохи Позднего Чжоу в городе Аньян провинции Хэнань, среди руин эпохи Западный Чжоу на реке Фэнхэ в городе Сиань [7].



Рис. 1. Шпилька из Люузяхэ уезда Пингу. Эпоха Шан. Золото, ковка

Позже для изготовления шпилек «цзи» стали применять золото, серебро, бронзу и прочие металлы, игла шпильки становится более узкой, головка — более толстой, подчеркивается декоративное значение

украшения. Такие металлические шпильки стали называться «цзань». В августе 1977 года в местности Люцзяхэ уезда Пингу города Пекин обнаружена уникальная золотая шпилька, датированная среднем периодом эпохи Шан (ил. 1). Ее длина составляет 27,7 см, ширина головки 2,9 см, вес 108,7 граммов. В сечении шпилька представляет собой треугольник, на конце ее размещался шип длинной четыре сантиметра [1].



Рис. 2. Птица «сюань-няо» — декор гребня Эпоха Шан

Гребни. Уже в эпоху династий Шан и Чжоу особое значение стало уделяться и эстетическому облику гребней. Во времена династии Шан гребни изготавливали, в основном, из кости и нефрита. Гребень из кости, обнаруженный при раскопках гробницы Фу Хао в уезде Аньян пров Хэнань, имеет ровный и гладкий обушок с выгравированным ровно посередине изображением птицы «сюань-няо» 玄鸟 («сюань-няо» — божественная птица в древнекитайских мифах и легендах.) (ил. 2). На корпусе присутствует плоский квадратный декоративный узор с изображением мордочки животного, слева и справа от него проступает рифленый орнамент, напоминающий вершину горы, в нижней части корпус отделен от зубьев гребня зигзагообразной каймой, сами зубья утеряны. В той же гробнице Фу Хао также обнаружены нефритовые гребни двух видов. Первый из них имеет на обушке гравировку с головками попугаев, обращенных друг другу. Второй гребень имеет в верхней части выступ в форме прямоугольника, на котором с двух сторон расположен узор с изображением головок птиц [8].

В художественной галерее Миннесота в США хранятся два древнекитайских гребня периода династии Шан. На верхушках обоих из них имеются выступы, один гребень имеет 8 зубьев и гравировку с симметричным изображением двух птиц, второй из них имеет гладкую поверхность с узором из четырех горизонтальных линий и 11 зубьев. В книге Хуан Цзюна «Иллюстрации поделок из нефрита до эпохи Цин “Хэнчжай Цанцзянь”» описан нефритовый гребень трапециевидной формы с выступающей верхушкой и штрихами орнамента с изображением птицы [9]. Японский археолог Умэхара Суэдзи в своей работе «Иньские руины» приводит описание нефритового гребня времен династии Шан, на верхушке которого вырезан нефритовый тигр, на корпусе расположен узор с изображением морды животного и орнаментом «цецюйвэнь» 窃曲纹 (орнамент на древних бронзовых сосудах, представленный рядом продолговатых элементов неправильной формы) (ил. 3). В нижней части гребень оканчивается восемью зубьями [10]. Прямоугольная форма, прямой и ровный обушок с выступом в центре являются характерными чертами гребней эпохи династии Шан. С наступлением эпохи династии Чжоу обушки принимают дугообразную форму.

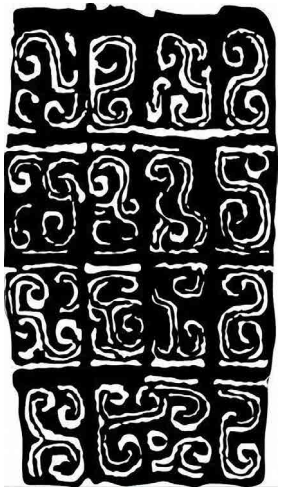


Рис. 3. «Цецюйвэнь» — орнамент в виде ломанной спирали, встречается на бронзовых сосудах эпохи Шан

Головные украшения. В погребениях периода Шан обнаружены необычные головные украшения. Так в могильнике № M86 в местности Сяотунь в городе Аньян обнаружены останки человека, захороненного лицом вниз (всего в данной могиле захоронено 6 человек). По центру лба его расположен цветок из раковины моллюска «бэнхуа», виски украшены вырезанными из раковины моллюска элементами «бэнпао» 蚌泡 (небольшой медальон, вырезанный из раковины моллюска с закругленными выступами) (ил. 4). Бэнпао в количестве 4, 6, 10 и т.д. также были обнаружены в могилах № M177, 183. На черепе, изъятом при раскопках могилы № 242 (всего в данной могиле захоронено 7 человек), была обнаружена шпилька «цзи». Под шпилькой «цзи» возле лобовой части находилась инкрустированная бирюзой тонкая круглая пластинка из кости, выступающая в роли украшения. В книге американского специалиста по нефритовым изделиями Ловелла «Иллюстрации китайских изделий из нефрита до эпохи Цин» представлено изображение имеющего похожую форму головного украшения из нефрита [11]. Длина изделия составляет 15 см, на корпусе его проделано 15 отверстий. Данное нефритовое украшение, предположительно, подвешивалось с задней части головного убора и предназначалось для защиты шеи.

Украшения для ушей и височные украшения. Украшения для ушей периода династий Шан и Чжоу представлены такими видами, как яшмовые серьги в виде неполного кольца «цзюэ», яшмовые привески «тянь», спускавшиеся с головного убора и заслонявшие уши, серьги «дан», серьги в форме кольца «хуань». Серьги цзюэ были обнаружены при раскопках могилы Фу Хао в городе Аньян. Помимо цзюэ, в форме неполного кольца встречаются также образцы с узором в виде животного. В художественной галерее Чикаго в США хранятся яшмовые цзюэ овальной либо цилиндрической формы [12]. При раскопках на территории усыпальницы периода Восточная Чжоу в местности Фулинь провинции Шэньси у черепов усопших, в районе ушей, обнаружено 4 образца цзюэ. В гробнице в регионе центральной равнины в городском округе Лоян провинции Хэнань цзюэ плоской либо цилиндрической формы обнаружены возле висков усопших.



Рис. 4. Украшение «бэнпао». Перламутр, Эпоха Шан

Височные подвески «тянь» носили одним из двух способов. Первый способ предполагал их крепление к парадному головному убору с помощью специальных веревочек «дань» таким образом, что они прикрывали слуховые отверстия. Второй способ предполагал их непосредственное крепление к ушам. Существовала также и традиция использования «тянь» в погребальных обрядах, когда в уши покойного вставляли тампоны из шелковой ваты пурпурного цвета, после чего «тянь» вставляли в слуховые отверстия.

Серьги «дан» непосредственно вставляли в мочки ушей. При раскопках руин периода династии Шан в уезде Цзисян в окрестностях города Тяньцзинь обнаружены медные серьги «дан» с конусообразным кончиком с одной стороны и раструбом — с другой. Золотые серьги «дан» были извлечены из земли при раскопках могилы эпохи Шан в местности Люцзяхэ в уезде Пингу города Пекин, они имеют вес 0,8 г и ширину раструба 2,2 см. Свешивающаяся часть раструба у основания имеет паз, вероятно предназначавшийся для инкрустирования. Верхняя часть серег имеет полукруглый изгиб с тонким кончиком [13]. «Дан» позднего периода династии Шан имели серповидный крюк из золотой нити в верхней части и декоративный элемент в виде витка, изготовленного путем скручивания золотой пластины, в нижней части. На место соединения крюка и декоративного элемента нанизаны 1–2 круглые бусины из бирюзы. Подобные образцы «дан» были обнаружены при раскопках шанских могил в местности Ланьцзягоу уезда Шилоу и селе Сясиньцзяо уезда Юнхэ провинции Шаньси. Изначально серьги «дан» представляли собой украшение, несущие обереговую функцию, однако благодаря конфуцианству, они стали символизировать предостережение от «развратных звуков и похоти». При раскопках Саньсиньдуй в городском уезде Гуанхань провинции Сычуань были обнаружены бронзовые головы с отверстиями в мочках ушей, предназначенными для продевания серег «дан».

Бусы, ожерелья в период Шан и Чжоу являлись широко распространенными традиционными украшениями. На стоянке Линьчжэюй в уезде Баодэ провинция Шаньси были обнаружены 18 низок, состоящих из жемчужин, бусин в форме цветов и дисков из янтаря, бирюзы, яшмы и кости. В руинах дворца периода Шан в уезде Нинсян провинции Хунань был обнаружен кувшинчик с крышкой, а рядом с ним 1172 бусины.

Из гробницы раннего периода династии Западная Чжоу была извлечена 110-сантиметровая низка, состоящая из жемчуга, а также 13 бусин белого нефрита в виде черепашек, одной продолговатой бусины белого нефрита, а также 5 бусин красного агата. Остальные бусины были сделаны из бирюзы и черно-белых жемчужин, и пусть последние размером были всего лишь в кунжутное семечко, тем не менее, по центру каждой были сделаны отверстия для нанизывания на нить. Из гробницы № 188 раннего периода династии Западная Чжоу, которая находится на западном косогорье Чжанцзя у притока Фэншуй, недалеко от города Сиань, провинция Шэньси, было найдено 11 нефритовых пластин, 4 раковины, 1 нитка нефритовых бус; в том же районе на могиле № 406 из земли было извлечено 86 кусочков нефрита, в 11 из них посередине были сделаны отверстия, видимо, они были предназначены для ношения на шее, а остальные — для использования в виде подвесок, а, может быть, также нанизывались вместе с бусинами. В городе Лоян, на улице Чжунчжоу, в могильнике археологи обнаружили 86 кусочков нефрита, из которых 11 находились в ротовых полостях погребенных, остальные были расположены в области груди, но, возможно, тоже были составными частями ожерелий. В Лояне были найдены, в основном, бусины округлой формы бледно-зеле-

ного цвета, которые находились вблизи черепов захороненных, из чего можно сделать вывод о том, что они также были составными частями ожерелий.

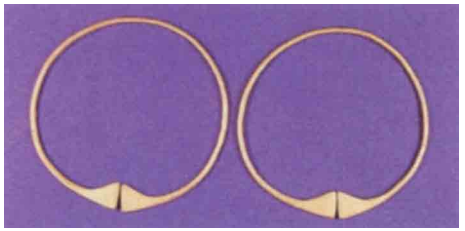


Рис. 5. Два браслета из Люцзяхэ близ Пекина. Золото, ковка. Эпоха Шан

Браслеты. В гробнице Фу Хао периода династии Шан, расположенного в провинции Хэнань, город Аньян, были найдены браслеты «юань» в виде плоского кольца из нефрита с большим отверстием посередине. Один браслет отличался продолговатой и широкой формой с рифлением по внешнему обводу. У второго «юаня» рифление было сделано внутри.

В эпоху Шан уже делали браслеты из золота. В августе 1977 года в Люцзяхэ зоны Пингу около Пекина были найдены два золотых браслета, соединенных вместе (ил. 5). В поперечном сечении они составляли 0,3 см, диаметр самих браслетов — 12,5 см, масса одного из них составляла 93,7 гр., другого — 79,8 гр., содержание чистого золота в обоих — 85 %, немного серебра и меди [14]. Каждая из частей браслета соединена полосками из золота с другой частью (обручем), поэтому браслет имеет волнообразную форму.

Подвески из яшмы и нефрита. Каменные подвески — традиционные украшения поясов китайских аристократов. В эпоху Шан они их уже изготавливали в виде фигурок человека, птиц, рыб, зверей и т.д. Из яшмовых можно выделить подвески в виде слоников, фигурок быка, кролика, оленей, птиц и феникса, то есть принципы их оформления достаточно разнообразны. Такие подвески получат распространение и в последующие эпохи. «Желтые иероглифы» в древних письменах Шан и Чжоу изначально были пиктограммами (иероглифы изобразительной категории), которые также наносили на подвески. Из литературных источников мы узнаем, что: «…сын Неба носит белый нефрит, верховные сановники носят подвески из черной яшмы, доктора носят нефритовые подвески с прожилками, дети носят прекрасную яшму, а ученые носят самоцветы в форме розы» [15].

Можно сказать, что в эпоху Шан и Чжоу у рабовладельческого класса было много затейливых украшений из нефрита. Например, в книге «И Чжоу Шу» («Основательные писания Чжоу» — сборник, датируемый I веком н.э.) говорится о том, что У Ван, основатель китайской династии Чжоу, сжег себя в нефритовом кольце в окружении четырех тысяч нефритов, так как не хотел расставаться с ними после смерти [16]. Возможно, здесь описан некий ритуал, который должен был способствовать поддержанию иерархического порядка в обществе. Поэтическое описание нефрита донесли до нас и другие литературные источники. В книге обрядов Ван Цзао читаем: «…благородный муж в повозке слышит звук колокольчиков государственного экипажа. Звук голоса, действие — это смесь нефрита и заблуждающегося сердца, когда ты полностью погружен в работу над чем-то, то все посторонние вещи, все праздное и плохое уйдет само собой» [17].

Примечания:

1. Библиотека Байду «Знакомство с ювелирными изделиями — украшения до Цинь». 29.05.2011. — С. 1. 百度文库《首饰概论论文-先秦首饰》 — URL: https://wenku.baidu.com/view/30770e134431b90d6c85c775.html 2011年5月29日上传 第一页 (дата обращения: 02.04.2020).

2. *Тао Доу*. Китайская традиционная культура — золотые изделия. — 20.11.2018. — С. 1. 淘豆网《中国传统文化=金器》 — URL: https://www.taodocs.com/p-181150040.html 2018年11月20日上传 第一页 (дата обращения: 18.03.2020).

3. *Доу Дин*. Ювелирные изделия эпохи Шан и Чжоу. — 21.02.2012. — С. 1. 豆丁网 《商周时期 首饰佩饰》 — URL: http://www.docin.com/p-346111406.html 2012年2月21日 第一页 (дата обращения: 18.06.2020).

4. *Доу Дин*. Ювелирные изделия эпохи Шан и Чжоу. — 21.02.2012. — С. 1. 豆丁网 《商周时期 首饰佩饰》 — URL:http://www.docin.com/p-346111406.html 2012年2月21日 第一页 (дата обращения: 18.06.2020).

5. Персональная библиотека 360. «Признание драгоценностей в династиях Шан и Чжоу». — 20.02.2012. — 360. 个人图书馆《商周时期的首饰佩饰欣赏》 — URL: http://www.360doc.com/content/12/0220/00/3446962_188136403.shtml 2012年2月20日上传 (дата обращения: 10.09.2020).

6. «Украшения и аксессуары прошлых династий III». — 04.12.2009. 新浪博客《历代首饰和配饰三》 — URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_6294db170100ftms.html 2009年12月04日上传 (дата обращения: 11.06.2020).

7. *Доу Дин*. Ювелирные изделия эпохи Шан и Чжоу. — 21.02.2012. 豆丁网 《商周时期 首饰佩饰》— URL: http://www.docin.com/p-346111406.html 2012年2月21日 (дата обращения: 15.11.2019).

8. Персональная библиотека 360. «Признание драгоценностей в династиях Шан и Чжоу». — 20.02.2012. — 360. 个人图书馆《商周时期的首饰佩饰欣赏》 —

URL: http://www.360doc.com/content/12/0220/00/3446962_188136403.shtml 2012年2月20日上传 (дата обращения: 10.03.2020).

9. Персональная библиотека «Признание драгоценностей в династиях Шан и Чжоу». — 20.02.2012. 个人图书馆《商周时期的首饰配饰欣赏》— URL:http://www.360doc.cn/article/3446962_188136403.html 2012年2月20日上传 (дата обращения: 10.03.2020).

10. Онлайн-платформа для обмена документами Даоке Баба «Ювелирные аксессуары эпохи Шан и Чжоу». — 03.06.2012. — С. 2. Умэхара Суэдзи. «Иньские руины». — 1965 г. 道客巴巴在线文档分享平台《【引用】商周时期 首饰配饰》— URL: https://www.doc88.com/p-541885102121.html 2012年6月3日上传 第二页 日本考古学家 梅原末治 《殷墟》1965年 (дата обращения: 10.03.2020).

11. Ювелирные изделия эпохи Шан и Чжоу. — 20.02.2012. Ловелла. Иллюстрации китайских изделий из нефрита до эпохи Цин. 新浪博客 《商周时期的首饰配饰》— URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_62ce7fda010146hy.html 2012年2月20日上传 洛弗尔（美国）《巴尔在中国收集之古玉图》(дата обращения: 10.03.2020).

12. Доу Дин. Ювелирные изделия эпохи Шан и Чжоу. — 21.02.2012. — С. 3. 豆丁网 《商周时期 首饰佩饰》— URL: http://www.docin.com/p-346111406.html 2012年2月21日 第三页(дата обращения: 10.03.2020).

13. Персональная библиотека «Ювелирные изделия эпохи Шан и Чжоу». — 19.02.2012. 个人图书馆《周时期 首饰配饰》— URL: http://www.360doc.com/content/12/0219/20/699582_187900486.shtml 2012年2月19日上传 (дата обращения: 10.03.2020).

14. Персональная библиотека «Предварительная дискуссия о золотой руке Чуань, обнаруженной в гробнице Шан в Люцзяхэ». — 09.04.2019. 个人图书馆《试论刘家河商墓出土金臂钏》— URL: http://www.360doc.com/content/19/0409/21/39564225_827556758.shtml 2019年4月9日上传 (дата обращения: 12.03.2020).

15. Из «Цинь Фэн • Вэйян», «Чжэн Фэн • Нюй Юэ Цзи Мин» и «Да я • Гун Лю» в «Ши цзин» — древнейшие памятники китайской литературы. содержат записи древних песен, гимнов и стихов различных жанров, созданных в XI–VI вв. до н. э.) Отбор и редакция произведений приписывается Конфуцию. 出自《诗经》中的《秦风•渭阳》《郑风•女曰鸡鸣》《大雅•公刘》 尹吉甫采集、孔子编订.

16. «И Чжоу Шу, Ши Фу Цзе». — 28.03.2016. 《逸周书•世俘解》— URL:http://www.360doc.com/content/16/0328/17/11809853_546032585.shtml 2016年3月28 日上传 (дата обращения: 12.03.2020).

17. Записки о благопристойности • Ван Цзао.《礼记•王藻》— URL:http://www.chinakongzi.org/rjwh/lsjd/liji/200705/t20070521_2167646.htm 2007年5月21 日上传 (дата обращения: 08.03.2020).

Н.П. БЕСЧАСТНОВ

Доктор искусствоведения, профессор, директор Института искусств ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»
e-mail: npb.art@mail.ru

И.В. РЫБАУЛИНА

Кандидат технических наук, доцент, зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»
e-mail: irina_rybaulina@mail.ru

Е.Н. ДЕРГИЛЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»
e-mail: dysua@mail.ru

N.P. BESCHASTNOV

Doctor of Arts. Professor, Director of the Institute of Arts The Kosygin State University of Russia
e-mail: npb.art@mail.ru

I.V. RYBAULINA

Candidate of Technical Sciences. Associate Professor, Head of the Department of Arts and Crafts The Kosygin State University of Russia
e-mail: irina_rybaulina@mail.ru

E.N. DERGILYOVA

Candidate of Arts. Associate Professor of the Department of Arts and Crafts The Kosygin State University of Russia
e-mail: dysua@mail.ru

ОРНАМЕНТ И ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН: ГЕНЕЗИС И ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ORNAMENT AND GRAPHIC DESIGN: GENESIS AND FORMS OF INTERACTION

В статье выявляется и описывается роль орнамента и орнаментальных мотивов в становлении графического дизайна, анализируются формы взаимодействия орнаментального искусства и дизайна в контексте развития декоративно-прикладного искусства. Особое внимание уделяется изложению методов совершенствования орнаментальных мотивов в каноничном искусстве, стилевом проектировании XVIII–XX веков, современном дизайне. Определяются формальные и смысловые связи орнаментальных построений в работе над компонентами современного фирменного стиля, графической навигацией, книжной графикой и типографикой.

The article identifies and describes the role of ornament and ornamental motifs in the formation of graphic design, analyzes the forms of interaction between ornamental art and design in the context of the development of decorative and applied art. Special attention is paid to the presentation of methods for improving ornamental motifs in canonical art, style design of the XVIII–XX centuries, and modern design. The formal and semantic connections of ornamental constructions in the work on the components of modern corporate style, graphic navigation, book graphics and typography are determined.

Ключевые слова: орнамент, композиция, цвет, образ, форма, среда, опыт, искусство, мотив, дизайн, фирменный знак.
Keywords: ornament, composition, color, image, form, environment, experience, art, motive, design, brand name.

Орнамент всегда сопровождал жизнь человека. В нем заключены представления о миропорядке и красоте. Его очертания или иллюзорно-объемные композиции на теле и одежде человека, предметах быта, орудиях труда, объектах ландшафта отгоняли злых духов, вносили в цикл ежедневных действий человека освященную свыше гармонию. В нем заключены смысловые коды, существующие десятки тысячелетий, и их действие не прекратилось и сегодня. Без всякого сомнения, оно продолжается как на уровне сознания, так и подсознания. Древняя родовая память, семантика которой возникла вместе с появлением человека разумного, проявляется сейчас в виде орнаментальных форм в различных сферах искусства и дизайна. В одних сферах его значение не уменьшилось, в других древний опыт используется только частично, в третьих достаточно эффективно способствует решению новых задач человечества.

Графический дизайн — универсальная сфера художественной деятельности, которую, в какой-то степени, можно считать феноменальной. Результаты деятельности дизайнера-графика сегодня видны там, где ранее царствовал орнамент. В ряде случаев орнамент включается в дизайнерские композиции как некий элемент красоты древности — вневременной красоты или как формы национальной или географической идентификации. Таким образом дизайн-графика доносит до потребителя древний код, чувствуя его значимость, но часто не понимая его значения. Эта форма внесения родилась не вчера, а была подготовлена тремя ближними к нам столетиями адаптации орнаментального наследия прошедших эпох к использованию в массовом изготовлении промышленных изделий и в строительном буме, начавшемся в XIX веке. Адаптация была проведена на основе исследований европейских историков искусства, создавших многочисленные альбомы-своды «Орнаментов всех времен и народов» [1–5 и др.]. Альбомы постоянно переиздавались, а теперь еще и переводятся в электронные варианты. Как правило, они систематизированы по стилевым признакам в духе классического европейского искусствоведения. Каноничный достилевой период развития орнамента, в основном, «выносится за скобки» текста и иллюстраций или подается как формальная часть его национальных особенностей, что сегодня явно недостаточно. Эти своды, пусть в значительно схематизированном и выхолощенном виде, но доносят результаты обширной историко-научной деятельности. Они внешне великолепны, но их невозможно использовать без наличия обоснованной методики практической работы. Эта методика излагалась в текстовых введениях к таблицам орнаментов и основывалась на том, что для будущих создателей новых орнаментов были изъяты из наследия прошлого «частички лучшего», достойные к дальнейшему применению в поступательном движении к «идеалу красоты». При переиздании содержательные текстовые введения часто изымались или доходили до читателя в предельно урезанном виде. Так происходило везде, но особенно — в России конца XX века. Высококачественные перепечатки заграничных

альбомов встали на отечественные полки библиотек как «вещи в себе». Анализ оригинальных изданий вскрывает методику использования «совершенных форм», которая действенна и сегодня, правда, в ограниченных вариантах. Метод позиционировался как возможный для работы с мотивами, изъятыми с произведений искусства так и изъятыми из природы. Стремление к созданию идеального художественного образа, стоящего выше изменчивой природы, соединилось с идеей создания на основе стилей прошлого «чистого стиля» или «сверхстиля» [6, с. 194].

Наибольшие связи с древними орнаментальными формами имеет фирменный (торговый) знак, являющийся стержнем любого фирменного корпоративного стиля. Анализ существующих фирменных знаков показывает, что большая часть из них построена на основе древнейших мотивов: ромб, треугольник, квадрат, зигзаг, полоса, спираль, крест, круг, появившихся в период между поздним палеолитом и энеолитом и использовавшихся нашими предками как единичная орнаментальная форма и как бесконечный орнамент [7–11]. «Данные мотивы и орнаменты из них встречаются в изображениях одежд, в росписях стен и погребениях Древнего Египта, на керамических сосудах Ассирии и Вавилона, тканях, керамике и мозаичных композициях Древней Греции, на изделиях канонического искусства Китая, Индии, народов островов Океании» [12, с. 146]. Древние геометрические мотивы не претерпели значительных изменений и во втором тысячелетии н.э. Возникло только множество их вариаций [13]. В современных фирменных знаках геометрические мотивы древности встречаются как в виде единичного изображения, так и в виде различных соединений.

Второй по численности группой фирменных знаков можно считать знаки на основе растительного мотива. Графические символы проросшего зерна или ростка возникли при переходе человечества к земледелию. В раскопках Трипольской культуры (энеолит) встречаются статуэтки со знаками ростков и листа растения [7]. Мощная сила ростка — растения, зафиксированная в изображениях, обогатила магические ритуалы новым содержанием. Изучая изображения растительных мотивов в искусстве Древней Греции, можно увидеть уже достаточно сложные стилизованные изображения растений и отдельных цветов — розеток как в виде мотивов, так и орнаментальных фризовых композиций. Лист аканта в исполнении древнегреческого мастера при сравнении с живым листом растения раскрывает нам методику «идеальной стилизации» с интуитивным использованием законов симметрии, цельности, ритма и пластики. Эти законы будут зафиксированы в текстах гораздо позднее, но широкое их практическое использование началось именно в это время. Поиски законов развития растений велись на всем научно-художественном поле Европы в течение столетий. Великий поэт-натуралист XVIII века И.В.Гете писал по поводу открытия: «Метаморфоза растений: в каждом цветочке есть сходство с другими, но есть и различие; ясно, что в целом сокрыт дивный, могучий закон» [14, с. 85]. Отрисовка схем стилизации растений в полном объеме была произведена в учебно-методических пособиях для художественно-промышленных школ конца XVIII–XIX веков. В России такие пособия впервые появились в библиотеке Строгановского училища в Москве [15]. О возможностях методики можно прочитать в книге Шуберта-фон-Зольдерна «Стилизация растений», изданной в России в 1894 году [16]. Опыт работы с мотивом в художественно-промышленных школах Москвы и Петербурга подробно изложен в трудах отечественного искусствоведа Л.Я.Супрун [17]. С небольшими изменениями данный метод действенен и сегодня в дизайне фирменных знаков, так как он обеспечивает хорошую их читаемость. При создании таких знаков используют очертания как целого растения, так и его частей. Если отвлечься от «ископаемой» семантики растительного мотива, то сегодня все фирмы «зеленого направления» в той или иной форме используют растительные мотивы в своей корпоративной идентификации — айдентике. Зеленый цвет в сочетании с приятной человеку формой создает читаемый образ внепромышленной жизни человека в гармонии с природой.

Альбомные собрания орнаментов и их мотивов сыграли существенную роль в развитии книжного дизайна. На протяжении длительного этапа орнамент и слово развивались совместно, причем древние орнаментальные композиции, представляющие смысловое сообщение, сыграли важную роль в развитии письменности. В статье Б.А.Рыбакова «Макрокосм в микрокосме народного искусства» дается анализ нескольких композиций такого рода, в которых картина мироздания записана языком орнамента на поверхностях прялок, тканей, пасхальных яиц и других крестьянских изделий [18, с. 30, 31]. Еще более точно о том, что орнамент — предвестник письма, пишет французский исследователь Патрик Хьюз в своей книге «Язык ткани»: «Внесение знаков-мотивов в ткань во время ее ткачества является фактом материализации более ин-

тегрированным, чем буквы и слова на бумаге. В данном случае нет двух агентов — чернила и бумаги, есть только один агент — нить» [19, с. 50]. Плоскость ткани вся была полем для этого письма. Письмо-сообщение в виде орнаментальных форм бесконечно повторялось на неограниченной поверхности ткани путем раппорта. Возможно, что тканые письмена-орнаменты повлияли и на ритм рукописей, так как первые рукописи достаточно часто писались на тонком полотне. Структура холста формировала характер письма на свитках. При переходе со свитка на такую форму книги, как «кодекс», родовые связи орнамента и слова были сохранены. Слова «книга» и «орнамент» вплоть до конца XIX века воспринимались не только как естественное, но и неразрывное словосочетание. Нельзя не отметить, что набойка на ткани с резных деревянных форм, существующая в Западной Европе с IV века н.э., повлияла на книжную ксилографию. В набойке XIII–XIX веков уже гравируются слова из Святого писания. Эти подписи копировали готическое рукописное письмо [20, с. 11]. «Орнаментальное начало сопровождает книгу на всем протяжении ее истории — от раннего Средневековья до наших дней. Искусство книги выработало специфические формы орнаментизации, типы орнаментов, хотя и связанные с общими формами декоративного искусства той или иной эпохи, но все же принадлежащее целиком книге», — пишет о книжном орнаменте Ю.Я.Герчук [21, с. 178]. Формы орнаментизации в печатной книге получают свои названия: заставки, концовки, инициалы, орнаментальные рамки и линейки. «Ритмические закономерности книжной структуры, повторы и вариации полос, заголовков, рисунков, текстов тоже в известной мере сродни законам орнамента. Подчеркнутая ритмичность, особенно вместе с усилением декоративного начала в отдельных передающихся элементах, может пронизать орнаментальностью всю книгу, придать узорный характер всему ее динамическому строю» [22, с. 182–183]. Книжный орнамент — одна из самых ранних форм перенесения орнамента на продукт, который станет типичным объектом графического дизайна.

Соединение орнамента и буквенной шрифтовой формы может происходить и происходит не только внесением орнамента в структуру книги, но и преобразованием самого шрифта. Это проводится в виде орнаментации инициала с возвращением к творческому почерку рукописной книги и за счет усиления орнаментального начала шрифтовых форм. Древнерусская вязь со значительной свободой «поведения» буквы

в строке — тому хороший пример. Данные действия замедляют процесс прочтения, но скорость прочтения далеко не всегда является целью текста для создателя шрифта. Неслучайно, что и во времена царствования печатного слова сохраняется логографика, где энергия руки передает чувства точнее и художественнее, чем полиграфия.

Изучая западноевропейские и отечественные пособия XIX — начала XX века по «обработке» орнаментального мотива в соответствии с методикой «совершенных форм» можно увидеть, как метод постепенно терял свою ортодоксальность. Так, в самом конце XIX века орнаментальные растительные мотивы уже не строятся по «золотому сечению», и их длинные, извивающиеся листья и стебли не следуют жесткой симметрии. Хотя контур их все так же четок и понятен, формы далеки от декларировавшегося ранее «чувства покоя», сопровождающего совершенство форм. Это выражено в текстильном, архитектурном, книжном орнаментах, товарных знаках и визитных карточках, торговой рекламе. Изменения в отношении к построению орнамента синхронно переходили в нарождающийся графический дизайн.

Прямая связь между орнаментом и графическим дизайном была нарушена в конце 1910-х — начале 1920-х годов. Поиски новых путей в искусстве не нуждались в изощренных методах работы с орнаментом. Открылась красота «большой формы», заключенная, скорее, в динамике и ритмике, чем в пластике. Рубленый стих заменил поэтические мелизмы. Обновление языка искусства, с тяготением к геометризации, повернуло изобразительное и декоративно-прикладное искусство, художественно-промышленное творчество к полноценному ис-пользованию фактурно-текстурных качеств материалов. Вспоминая графические упражнения Иоханнеса Иттена по его «Форкурсу» в Баухаузе, можно представить глубину и интенсивность фактурно-текстурных поисков почти на тактильном уровне. Базируясь на принципе интуитивного движения к цели, Иттен воспитывал творческое «горение» в каждом ученике. Соединение личности художника, тактильности и особенностей физических возможностей каждого из учащихся иллюстрирует орнамент О.Штокена, из узорных отпечатков пальцев, сделанный в 1933–34 году под руководством Иттена. Книга «Искусство формы», переведенная на русский язык и изданная в России издательством Дмитрия Аронова, позволяет судить о методике обучения поискам оригинальных путей в графике с анализом природно-эстетических качеств объектов [22]. Про-

шло более ста лет со времени художественно-педагогических откровений Иоханнеса Иттена, а его курс по-прежнему актуален. Как это не удивительно, специфическое религиозно-философское мировосприятие Иттена привело его графические эксперименты к орнаменту. Начав с отрицания орнамента, искусство вернулось к нему уже с обновленной творческой фразеологией. Фотоаппарат, использовавшийся учениками Иттена, помог определить ракурс взгляда художника и внедрить новые технические приемы. Приемы, применение которых строит образ на основе первичных элементов графики, рождает ощущения, переходящие в сознании в образ. Иттен, внедрив свою оригинальную методику, стал продолжателем одного из ведущих в немецкой школе орнаментации направлений, декларировавшего постулат о том, что орнаментальным мотивом может служить изображение любого объекта, «собранного» как зарисовкой, так и фотографированием [23, с. 28]. Использование фотографии в его школе было даже предпочтительней. «Фотомонтаж дает возможность получить калейдоскопическое множество новых текстур. Дома, мосты, бочки с гудроном, детали станков служат необыкновенным материалом для комбинационных игр с текстурами», — писал Иттен [22, с. 37]. Художественно-промышленная школа Баухауз способствовала формированию новой методики графического осмысления действительности — как области дизайна, так и культуры орнамента. С этого момента орнамент и дизайн станут развиваться взаимосвязанно под влиянием быстротекущих процессов, происходящих в высоком искусстве. Один из таких примеров — шрифтовой агитационный советский текстильный орнамент, в котором шрифтовая форма, фразы и изображения, использовавшиеся художниками-конструктивистами в книге и плакате, были включены в раппортную композицию [24; 25]. В орнамент перешли и приемы работы с формой, отшлифованные кубофутуризмом, со сдвигами и сломами объемов. Масштабным воздействием достижений графического дизайна на образ орнаментальных композиций является молодежная одежда с рекламной графикой. Здесь на одном изобразительном поле соединились орнаменты, плакат, шрифт, иллюстративная графика и фотография. «Эстетизация хаоса и отрицание художественных традиций» не вычеркнули древние орнаментальные формы из проектной культуры последних десятилетий. Постулатизация деструкции, полиморфизма, иронии, метонимии, имманентности оставили место для поисков-экспериментов на злободневные проблемы

морали, и эти поиски шли в постоянном диалоге с наследием давнего и недавнего прошлого. Деконструктивизм в предметах быта не стал тотальным. Любовь к микшированию привела к внедрению в костюм, интерьерный текстиль и другие предметы быта не только элементов современного графического дизайна, фотопортретов и товарных знаков, но и возвращению традиционного орнамента. Правда, это возвращение произошло без учета каноничной системы местоположения орнамента в изделии и подчинилось идейно-композиционным принципам постмодернизма. Веками выверенный смысл орнамента стал необязательным [26, с. 279–280]. Художники постмодернизма свободно переносят традиционный орнамент на созданные по инновационным технологиям предметы без особых изменений… Орнамент «изымается», например, с изделия народных промыслов, и «переносится» на внешние формы суперсовременного автомобиля почти так же, как это делали в сере-дине XIX века в архитектуре. Но диалог с прошлым сегодня идет с театрализацией проектного действия и, как и любое театральное представление, требует сценария. Смена проектных акцентов при всей своей внешней сумбурности происходит продуманно.

Таким образом, проектирование орнамента, как и всей дизайн-продукции, становится адресным. Специалист, создающий орнамент-продукт для костюма, интерьера, промышленных изделий или графического дизайна, обязан знать возможности трех вышеизложенных методов работы с орнаментом (следование древнейшим орнаментальным канонам, вычленение «частичек прекрасного» в XIX веке, микширование мотивов в XXI веке) и избирательно использовать накопленный многотысячелетний опыт развития орнамента, включающий в себя образность, эстетику и практику. Все это приобрело конкретные формы, благодаря парадоксальности и полярности установок постмодернизма. Усложнение задач современной проектной деятельности способствует обновлению языка дизайна, соединению его с проблематикой декоративно-прикладного искусства и культурными процессами в целом. Орнамент, функционируя вместе с графическим дизайном, не дает последнему ограничиться простым процессом передачи визуальной информации средствами графики, постоянно напоминая о том, что информация в культурных обществах должна иметь высокие цели и обладать образностью. Поиски частичек лучшего в середине XIX века, томления души, запечатленные в орнаменте рубежа XIX–XX веков, цветовой оптимизм народного творче-

ства и отечественных тканей 1920-х годов, орнаментальные новации в поисках новой эстетики И.Иттена являются культурным полем для следующего шага в графической организации жизни человека.

Список литературы:

1. Орнамент всех времен и стилей. В 2 томах. — Москва: АРТ-РОДНИК, 2008. — 220 цв. таблиц с пояснительными текстами.

2. Орнаменты и узоры всех времен, стран и народов. — Москва: АСТ, Астрель, 2010. — 264 с.

3. *Райли Н.* Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма / перевод с английского. — Москва: ООО «Масма», 2004. — 544 с.

4. *Емшанова Н.А., Ворончихин Н.С.* Орнаменты, стили. Мотивы. — Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. — 90 с.

5. Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. / под редакцией Ф.Ф.Львова, директора Строгановского Центрального училища технического рисования. — Москва: Типография Т.И.Гаген, 1899. — 185 с.

6. *Кес Д.* Стили мебели. — Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии, 1981. — 271 с.

7. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. — Москва: Наука, 1994. — 608 с.

8. *Рыбаков Б.А.* Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. — 1965. — № 1. — С. 28–31.

9. *Вёрман К.* История искусства всех времен и народов. В 3 то-мах. Том I. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древнейших веков до XIX столетия. — Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. — 942 с.

10. *Бибикова В.И.* О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология. — 1965. — № 3. — С. 3–8.

11. *Амброз А.К.* Раннеземледельческий культовый символ (ромб с крючками) // Советская археология. — 1965. — № 3. — С. 16.

12. *Бесчастнов Н.П.* Художественный язык орнамента. — Москва: Гум. изд. центр ВЛАДОС, 2010. — 335 с.

13. *Бесчастнов Н.П., Рыбаулина И.В., Дембицкая А.С.* Орнаментальные мотивы «клетка» и «полоска» в текстильных рисунках для костюма и интерьера // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 4. — Часть 2. — С. 30–40.

14. *Гете И.В.* Избранные сочинения по естествознанию. — Ленинград: Издательство АН СССР, 1957. — 553 с.

15. *Шуберт-фон-Зольдерн З.* Стилизация растений. — Москва: Типография Ф.Ф.Эбс, 1984. — 160 с.

17. *Супрун Л.Я.* Художественно-промышленные школы Москвы и Петербурга и народное искусство второй половины XIX — начала XX века // Сборник трудов НИИХП. Выпуск 6. — Москва: Легкая индустрия, 1972. — С. 107–134.

18. *Рыбаков Б.А.* Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 1, 3.

19. *Hugues Patrice.* Langage dutissus. — Paris: Autoedition, 1975. — 80 p.

20. Каталог набивных тканей XIII–XIX веков собрания Роберта Форрера / Рос. гос. б-ка; автор-составитель Т.А.Долгодрова. — Москва: Пашков дом, 2010. — 248 с.

21. *Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги: учебное пособие для вузов. — Москва: РИП-холдинг, 2014. — 216 с.

22. *Иттен И.* Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. — Москва: Дмитрий Аронов, 2018. — 136 с.

23. *Бесчастнов П.Н.* Дизайн текстильных фотоорнаментов и фотообоев. — М.: ФГБОУ ВПО «МГУДТ», 2016. — 236 с.

24. *Бесчастнов Н.П.* Агиттекстиль // Декоративное искусство СССР. — 1986. — № 2. — С. 48–49.

25. Ткани Москвы / авторы-составители К.Л.Гусева, А.Н.Селиванова; Музей Москвы. — М.: Кучково поле Музеон, 2019. — 240 с.

26. *Бесчастнов Н.П., Рыбаулина И.В., Дембицкая А.С.* От народного предметного творчества к отечественному декоративно-прикладному искусству фольклорного направления: современный опыт и пути развития // Вестник славянских культур. — 2020. — Том 55. — С. 279–280.

Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ
Профессор, канд. пед. наук, декан факультета дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gelon_lv@mail.ru

С.Д. КРАСНАЯ
Магистрант направления «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: krasnayasonia@gmail.com

L.V. ZHELONDIEVSKAIA
Professor, PhD in Pedagogy, Dean of the faculty of additional education of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gelon_lv@mail.ru

S.D. KRASNAYA
Master's degree in «Environmental design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: krasnayasonia@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА МОНОГОРОДОВ РОССИИ

FEATURES OF THE ARCHITECTURAL AND ENVIRONMENTAL DESIGN OF SINGLE-INDUSTRY TOWNS IN RUSSIA

В статье рассматриваются моногорода как явление, исторически сформированное в России с позиции особенностей архитектуры и дизайна. Авторами анализируются архитектурно-пространственная структура городских территорий, особенности советского наследия и современное состояние населенных пунктов.

The article aims to examine monotowns as a historically formed in Russia phenomenon from the perspective of design and architectural features. The authors analyze architecturally dimensional structure of the urban territories, the aspects of the Soviet heritage and the current state of human settlements.

Ключевые слова: моногород, индустриализация, градообразующее предприятие, соцгород, гуманизация городской среды
Keywords: monotown, industrialization, town-forming enterprise, Sotsgorod, social city, humanization of the urban environment

Эпоха индустриализации XX века дала мощный толчок развитию промышленности и, как следствие, возведению городов нового типа. Понятие «моногород» стало неотъемлемой частью при классификации городов нашей страны. Согласно концепции Н.В.Зубаревич «Четыре России» [1], Российская Федерация на данный момент включает в себя четыре основных типа городов: мегаполисы, крупные, малые города и моногорода.

По классификации городов, представленной Т.А.Верещагиной, города функционально разделяются на 5 типов: многофункциональные; с преобладанием промышленных и транспортных функций; города-курорты; научные и научно-экспериментальные центры; моногорода. Многофункциональные города в большинстве своем являются крупными городами, а монопрофильные преимущественно можно отнести к малым и средним. Моногородом принято считать «поселение, жизнь которого протекает вокруг одного градообразующего предприятия» [2, с. 172]. Каждый такой город построен с целью поддержания работы предприятия и обеспечения его трудовыми ресурсами. Города, в которых значительная доля населения, а именно более 20 %, занята в промышленной сфере градообразующего предприятия, являются моногородами.

Исторически, поселения вокруг добычи полезных ископаемых или заводов тяжелой промышленности существовали со времен Петра I. Территориально первые «заводы-поселки» располагались главным образом в Уральском округе, Сибири и были привязаны к природным ресурсам.

XX век изменил эту тенденцию, поскольку в этот период возникали города, в основу которых легли производственные предприятия более широкого спектра. Появлялись поселения, связанные со строительством крупных коммуникационных, транспортных узлов, например Транссибирской магистрали. С пятидесятых годов прошлого века строится множество моногородов, направленных на развитие энергетики, добычу природных ресурсов, производств оборонной промышленности.

Объектом исследования данной публикации являются моногорода России. Предметом исследования — особенности архитектуры и дизайна, а также современное состояние данных населенных пунктов.

Архитектор, доктор искусствоведения, специалист в области урбанистики, профессор В.Л.Глазычев, в исследовании «Город России на пороге урбанизации» описывает традиционную форму архитектурной планировки промышленного поселения, сформированную исторически. Это, как правило, «неширокая улица, небольшая по размерам площадь, малый городской сад, сомасштабные старой жилой застройке торговые ряды». Автор отмечает, что данные элементы городского устройства воспринимались жителями населенного пункта положительно, как «некоторая ценность». При этом В.Л.Глазычев обращает внимание, что в годы Советской власти, монопрофильные города, «разом учреждавшиеся с первых пятилеток, прямо формировались как промышленные слободы крупного и сверхкрупного размера» [3, с. 139].

Доктор исторических наук, профессор М.Г.Меерович пишет о том, что градостроительная политика советских времен стала прямым отражением идеологии. Наличие производства выступало ключевым фактором градообразующего импульса, в котором предприятие должно было восприниматься населением, как «центр всей трудовой и общественно-культурной жизни, «смысловой фокус» пространственной территориальной жизненной зоны». При таком подходе градообразующее предприятие в большинстве случаев становилось «композиционным ядром планировочной структуры», и вся жилая застройка и инфраструктура были ориентированы именно на производственные здания [4, с. 167].

Несмотря на то, что это требование не было подкреплено законодательством, зачастую комиссия Архистроя и бюро планировки и градостроения ВСНХ РСФСР критиковали городское устройство и структуру, где поселение не имело ярко выраженного композиционного архитектурного центра в виде здания предприятия. В ряде случаев центром композиции успешно выступало то или иное здание предприятия общественного или административного назначения. Это могли быть здания библиотеки, залы для общественных собраний, дома культуры, расположенные на центральной площади. В некоторых монопрофильных городах здания общественного назначения имели много функций и включали в себя театр, спортивный зал, клуб, образовательный комплекс. Планировочная структура таких городов основана на простейшей геометрической прямоугольной сетке, разбивающей территорию на участки. Многие архитекторы-приверженцы живописной структуры пространственного городского устройства вынуждены были признать эффективность геометрической разбивки территории.

Анализируя исторические этапы развития и стратегию государственной политики Советской России по расселению людей и строительству моногородов, Меерович [4] рассуждает о проблемах проектного характера. Одним из важных недостатков таких городов архитектор видит случайное, неудобное для города место расположения. При композиционном приоритете промышленного или добывающего предприятия, как правило, привязанных к ресурсам или транспортным развязкам, город становился вторичен, сокращались и проектные возможности архитекторов, дизайнеров. Таким образом, рельеф, роза ветров, размеры застройки и многие другие параметры, важные для проектных возможностей будущего населенного пункта, были практически упущены. При том, что моногорода стали детищем советской политической системы, это были города, выросшие из рабочих поселков. Мечты строителей светлого будущего о гармоничном жизненном пространстве, о городе-саде остались на бумаге.

Архитектор и теоретик градостроительства СССР Н.А.Милютин в работе «Соцгород. Проблема строительства социалистических городов», опубликованной еще в 1930 году [5], пишет об остром интересе архитекторов и градостроителей к творческим поискам в проектировании городов нового типа. Он обращает внимание на то, что «в основе решения вопроса о выборе пунктов нового строительства должно лежать создание не промышленных и иных центров, а производственно-хозяйственных точек, на основе которых и создается населенный пункт с соответствующими культурными, социально-бытовыми, научными, учебно-воспитательными и тому подобными учреждениями и подсобными предприятиями» [5, с. 11]. Автор совместно с коллективом разработал несколько вариантов устройства моногородов. Он предложил схему планировки для города Магнитогорска, а также спроектировал концепции городских планировочных решений для Сталинградского тракторного, Горьковского автозаводов. Однако многие планы архитекторов так и оставались без реализации. Правительством страны были выбраны более бюджетные и, как следствие, более примитивные варианты городского устройства.

Таким образом, для архитектурно-пространственной среды моногородов России характерна геометрически четкая застройка, в которой располагались производственные цеха, имелись общественная и жилая зоны. В композиционном центре населенного пункта, на площади, размещались заводские здания, а также элементы городского благоустройства: иногда это был фонтан или идеологически одобренная скульптура. В центральной части города на фасадах общественных зданий можно видеть монументальные декоры, фрески в техниках мозаики или граффито. Средовой дизайн не отличался разнообразием — как правило, это были типовые скамейки, фонари, уличные киоски. Городской парк, существовавший до революции в поселениях подобного типа, уже не был обязательной частью планировки города. Меерович отмечает, что монопрофильные поселения, сформированные в СССР, зачастую располагались близко к «естественному природному окружению», из-за чего необходимость дополнительного озеленения внутригородской территории была неочевидна [4, с. 184].

По мнению Н.В.Зубаревич [1], моногорода в наши дни являются нестабильной и кризисной частью страны, поскольку градообразующих предприятий, находящихся в рабочем состоянии, вдвое меньше, чем самих монопрофильных городов. Это влечет за собой ряд проблем, поскольку на этапе формирования городов при производствах градообразующее предприятия занимало не только главную роль в трудовой, культурной и общественной жизни горожан, но и становилось композиционным и смысловыми центром всего поселения. По мнению социолога Г.Юдина, города такого типа «заражены ностальгией по «производству», по тем временам, когда их экономика и повседневная жизнь организовывались заводом, транспортным узлом или другим элементом индустриального мира» [6, с. 114].

На сегодняшний день в России насчитывается 319 моногородов [7], имеющих общие проблемы. К основным проблемам можно отнести отток квалифицированных специалистов; безработицу; низкую инвестиционную привлекательность территорий; инфраструктурные ограничения для формирования предпринимательской деятельности; чрезмерную экологическую нагрузку на окружающую среду; устаревшую или утраченную городскую инфраструктуру; низкое качество городской архитектурной и предметно-пространственной среды [8, с. 47-48].

Перечисленные проблемы очевидны и правительство формирует государственные программы по возрождению данных населенных

пунктов. На сегодняшний день на государственном уровне утверждена программа «Развитие моногородов», осуществляемая с 2020 до 2025 года. Анонсирование программы состоялось в 2019 году [9]. Каждый из этих городов уникален в истории становления и развития, имеет свой определенный неповторимый образ: исторический, региональный, индустриальный, или современный. В рамках стратегических преобразований гуманизация городской среды моногородов имеет большое значение.

Гармонизация среды города является одной из важных задач дизайнерского проектирования. В данном случае дизайн выступает как инструмент для решения не только эстетических и визуальных недостатков, но и глобальных проблем городской жизни. Комфортная среда, насыщенная различными общественными пространствами, способствует оживлению городских улиц и площадей.

Не все моногорода находятся в упадке. В качестве одного из положительных примеров можно привести современное развитие города Сатка в Челябинской области России. Город была основана в 1758 году при железоделательном и чугуноплавильном заводе. Примечательно, что основатель Сатки — граф и меценат С.Г.Строганов, чье имя носит и Строгановская художественно-промышленная академия. Сейчас градообразующим предприятием Сатки выступает Группа «Магнезит». Композиционная структура города такова, что в его середине на горе Карагай находится карьер — самое первое месторождение магнезита в России и главная достопримечательность моногорода. Смотровая площадка возле карьера оборудована малыми архитектурными формами красного цвета таким образом, что колористически пересекается и со средовым решением жилой части города. В той же стилистике выполнена система остановок общественного транспорта и столбов электрокоммуникаций. Частный сектор с одноэтажными деревянными домами также включает в себя использование яркой цветовой гаммы. Отдельного внимания заслуживает стрит-арт на улицах Сатки — выразительные масштабные работы на стенах домов, выполненные местными художниками в разной стилистике, привлекают внимание и делают пространство города визуально более оптимистичным и оживленным.

В черте моногорода был образован креативный кластер — «Ангар 18», территориально располагающийся на базе бывшего гаража БелАЗов. Дизайнерами был преображен как интерьер, так и экстерьер пространства. На территории появились арт-объекты, многофункцио-

нальное оборудование, площадки для проведения лекций, мастер-классов и фестивалей. Ревитализация бывшего цеха способствует оживлению общества как ментально, так и физически. Городское пространство превратилось в культурный центр, полюбившийся молодому поколению и функционирующий как платформа для проведения просветительских и развлекательных мероприятий [10].

Дизайн среды в данном случае выступает не только как визуальная составляющая пространства, дающая человеку новую эстетику, комфорт и визуальную культуру, но, что более важно, и как средство достижения гармонизации общественной жизни города.

Городская среда имеет большой ресурс к регенерации. Для создания уникальной гуманистической среды, по мнению Роберто Верганти [11], необходимо внести в проект новый смысл, и это задача дизайна. Городскому пространству необходимо сделать перезагрузку, и проблема не только в благоустройстве, но и в наделении среды новыми идеями, что меняет общество и жизнь города в целом.

Список литературы:

1. *Зубаревич Н.В.* Социальное развитие регионов России. Проблемы и тенденции переходного периода / Н.В.Зубаревич. — Москва: Ленанд, 2016. — 264 с.

2. *Верещагина Т.А.* О сущности и классификации моногородов // Проблемы и перспективы экономики и управления / Т.А.Верещагина [и др.]; под редакцией И.Г.Ахметова. — Санкт-Петербург: Свое издательство, 2015. — 210 с.

3. *Глазычев В.Л.* Город России на пороге урбанизации / В.Л.Глазычев // Город как социокультурное явления исторического процесса. — Москва: Наука, 1995.

4. *Меерович М.Г.* Градостроительная политика СССР 1917–1929 / М.Г.Меерович. — Москва: Новое литературное обозрение, (Studia Urbanica), 2017. — 347 с.

5. *Милютин Н.А.* Соцгород / Н.А.Милютин. — Москва: Государственное издательство РСФР, Москва-Ленинград, 1930. — 84 с.

6. Горожанин. Что мы знаем о жителе большого города / Г.Юдин [и др.]; под редакцией И.Фрумана. — Москва: Strelka Press, 2017. — 216 с.

7. Сайт Фонда развития моногородов Российской Федерации. — Москва, 2014. — URL: http://моногорода.рф (дата обращения:16.11.2020).

8. *Чаркина Е.С., Мирошников С.Н.* Развитие моногородов: проблемы и решения / Е.С.Чаркина, С.Н. Мирошников // Теоретическая и прикладная экономика. — 2017. — № 2. — С. 46–53. — URL: https://e-notabene.ru/etc/article_22497.html (дата обращения: 16.11.2020).

9. Паспорт государственной программы Российской Федерации «Развитие моногородов» // Министерство экономического развития Российской Федерации. — Москва, 2019.

10. РБК: *Мамаева О.* Жители моногородов выбрали лучшие проекты благоустройства / О.Мамаева. — Москва, 2017. — 04.05.2017. — URL: https://realty.rbc.ru/news/590b0f3f9a7947bf35a64b52 (дата обращения: 16.11.2020).

11. *Верганти Р.* Инновации, направляемые дизайном / Р.Верганти. — Москва: Издательский дом «Дело», 2018. — 284 с.

Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ
Профессор, канд. пед. наук, декан факультета дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gelon_lv@mail.ru

ЧЖАН ЦЗЯНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 124480981@qq.com

L.V. ZHELONDIEVSKAIA
Professor, PhD in Pedagogy, Dean of the faculty of additional education at the Stroganov Moscow State University of Arts and Industry
e-mail: gelon_lv@mail.ru

J. ZHANG
Graduate student at the Stroganov Moscow State University of Arts and Industry
e-mail: 124480981@qq.com

КЛАССИФИКАЦИИ СУВЕНИРНОЙ ПРОДУКЦИИ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА КИТАЯ

CLASSIFICATION OF SOUVENIRS FOR CULTURAL TOURISM IN CHINA

В статье анализируются сувениры для культурного туризма в Китае. Публикация посвящена систематизации сувенирной продукции по функциям, тематике и используемым материалам.

The article analyzes the Souvenirs for the cultural tourism in China. The article deals with the systematization of souvenirs by function, subject, and materials used.

Ключевые слова: культурный туризм, сувенирная продукция, туристическая индустрия, культурные традиции региона, дизайн сувенира.
Keywords: cultural tourism, souvenir products, tourism industry, cultural traditions of the region, souvenir design.

В настоящее время наблюдается развитие культурной инициативы по выявлению уникальности территорий. В развитых странах, таких как США, Великобритания, Италия и Япония, уже давно лидируют отрасли, способствующие национальной идентификации. Развитие культурных и творческих индустрий стало глобальным трендом в мире.

Анализируя ситуацию в Китае, можно отметить активное развитие культурных и креативных индустрий, которые согласуются с политическим подходом к трансформации экономики страны. Туристическая индустрия играет все более важную роль в национальном экономическом росте Китая, социальной занятости населения и содействии изучения и развития традиционной культуры. Тридцать провинций и городов Китая определили туризм как важную отрасль финансирования. Индустрия туризма имеет большие перспективы, и в будущем она станет одной из самых динамично развивающихся отраслей. В рамках данной стратегии важно рассмотреть тенденции развития сувенирной продукции Китая на современном этапе.

Слово «сувенир» происходит от французского «souvenir» — воспоминание, память. Материальный предмет, вещь, предназначенные о напоминании, например, о посещении туристического объекта, города, музея. Сувениры передают атмосферу места, его дух и колорит. Диапазон туристической сувенирной продукции широк: магниты, тарелки, брелоки, кружки, ювелирные изделия, платки, картины. Исследователи в области туризма, брендинга, культурологии, дизайна пытаются классифицировать разнообразие туристической продукции по темам, видам, направлениям.

Китайский исследователь Цзоу Дэлун в работе «О потреблении туристических сувениров» разделил туристические сувениры на несколько типов: памятные значки, монеты, медали, жетоны и т.д.; памятные купоны, входные билеты, билеты на транспорт: паромы, поезда, самолеты; путеводители, руководства, городские карты; литература, рассказывающая о местных условиях и обычаях, особенностях достопримечательностей и местных легендах; картины, буклеты с атмосферными рисунками, книжные закладки, открытки, настенные календари; предметы ручной работы и особенная местная продукция [1, с. 48–51]. Автор систематизирует сувениры с позиции потребительской ориентации на туристическую сувенирную продукцию.

В работе «Обслуживание и управление туристическими достопримечательностями» Ван Юй разделил туристические сувениры на 6 ти-

пов: изделия ручной работы; культурные реликвии; антиквариат и имитация (реплика) изделий; каллиграфия, отделка золотом и драгоценными камнями; изделия местного производства; ювелирные изделия; туристические сувениры с применением уникальных технологий [2, с. 136].

Чтобы определить типы туристических сувениров, важно исходить из основных характеристик этих изделий, учитывая культурные, региональные, художественные, этнические, исторические, традиционные и другие позиции. Хотя перечисленные группы несут на себе особенности культуры и художественную ценность, они не отличаются современным подходом и дизайном. Уникальность ручного изготовления и дороговизна сырья формируют довольно высокую стоимость изделий. Зачастую эти вещи менее инновационные, а многие виды — относительно громоздкие и неудобные в переноске и транспортировке. Данные сувениры не всегда могут быть адаптированы в современный интерьер или образ жизни. Эти проблемы ведут к снижению спроса на данные группы изделий. Иные сувениры не несут следов исторического наследия, выполнены кустарно и непрофессионально. Возникает вопрос: для кого созданы такие туристические сувениры? Зачастую в подобных сувенирах нет адресности, они не всегда принадлежат конкретной территории или событию. Только сформировав четкую тематику региона, туристский сувенир сможет выделить его существенные особенности, поэтому ни один из вышеперечисленных видов сувениров не может стать настоящим туристическим сувениром в современном понимании этого термина.

Можно попробовать классифицировать туристические сувениры по определенной тематике. Например, авторы Чжу Юэ, Ян Мэн разделили туристические сувениры на музейные авторские сувениры, живописные сувениры, оригинальные сувениры для событий, городские сувениры. Такая форма классификации более благоприятна для выделения различных тем сувениров, более отражающих различия [3].

У Пэнбо в работе «Дизайн туристических сувениров» привел отдельную классификацию сувениров, опираясь на их форму проявления, ценность и функцию пользования. Рассматривая критерий формы, У Пэнбо разделил сувениры на пять видов: уникальные техники; аудио и видео продукция; природные материалы; каллиграфия и живопись; а также ремесленные изделия региона. Рассматривая критерии уникальности исторической ценности, он разделил сувениры на следующие типы: с традиционной и нетрадиционной подачей, эстетической ценно-

стью и ценностью коллекционирования. С точки зрения функции пользования, У Пэнбо считает, что туристические сувениры можно разделить на сувениры как предмет убранства, сувениры с утилитарными функциями и сувениры как предмет коллекционирования [4, с. 33–37].

Говоря о методе классификации с различных точек зрения, У Пэнбо сформировал более полный ряд различий, нежели предыдущие авторы. Но, говоря о классификации по внешнему признаку, метод Пэнбо имеет похожие с методом Ван Юя элементы анализа, потому эти подходы имеют общие проблемами. С точки зрения значимости туристической продукции, автор подчеркнул, что тематика должна ограничиваться тем или иным регионом. Необходимо отметить расширение позиций функционала сувенирной продукции в классификации Пэмбо. Например, автор ввел ранее не описанный функционал: туристические сувениры с развлекающей функцией, сувениры как одежда с декоративной функцией, туристические сувениры как съедобный предмет, туристические сувениры с оздоровительной функцией и т.д.

Классификация туристических сувениров помогает понять концепцию сувениров и играет важную роль в изучении тенденций их развития. В рамках заданной системы большое значение могут иметь исследования в области дизайна, производства и форм продвижения. Можно заметить, что представленный выше анализ и обобщение классификации туристических сувениров разными исследователями охватывают далеко не все рамки классификации современного рынка туристических сувениров. К тому же из-за многообразия потребностей туристов к сувенирам культурного туризма должны исследоваться тенденции развития каждого направления. Например, должны применяться различные методы дизайна, например, в теме, форме и функции дизайна. Классификация сувенирной продукции должна производится с различных точек зрения, учитывая методы классификации сувениров Чжу Юэ, Ян Мэна и У Пэнбо и др. исследователей, а также потребности различных групп туристов по отношению к туристической сувенирной продукции.

По мнению авторов, многообразные виды сувениров, которые в настоящее время представлены на туристическом рынке, с точки зрения различных тем и направлений, можно разделить на 5 групп:

• сувенирная продукция с характеристиками культурных достопримечательностей региона;

• праздники, торжественные события и даты как смысловая основа сувенирной продукции;

• местные редкости и музейные образцы как тема для региональных сувениров;

• городская сувенирная продукция;

• сувениры культурного туризма на основе местных ремесел и нематериального наследия.

Данная тематическая систематизация учитывает особенности и специфику региональной культуры, важна для всех производителей туристической продукции.

В мае 2013 года директор Института развития туризма и индустрии культуры Академии Чифэн, профессор Сунь Госюэ в публикации «Исследование интеграции культуры и туризма» [5, с. 513–516], отметил: «Взаимная интеграция культуры и туризма, для развития культурного наследия, расширения туристического рынка, содействия модернизации промышленности, повышения экономической эффективности, создания социальной ценности имеет важное значение».

Список литературы:

1. 邹德隆. 论旅游纪念品的消费导向[J]. 地理学与国土研究，1992. — 1–4.

Цзоу, Д. О направлении потребления туристических сувениров. / Цзоу Дэлун — Шицзячжуан.: Институт географии академии наук провинции Хэбэй, 1992. — С. 1–4.

2. 王瑜. 旅游景区服务与管理[M]. 上海:上海交通大学出版社，2011. — 267 с.

Ван, Ю. Обслуживание и управление туристическими достопримечательностями. / Ван Юй — Шанхай.: Издательство Северо-восточного финансово-экономического университета, 2011. — 267 с.

3. 朱月，杨猛. 创意旅游纪念品设计 [M]. 桂林. 广西师范大学出版社，2019. — 272 с.

Чжу, Ю., Янь, М. Креативный дизайн сувениров. / Чжу Юэ, Янь Мэ — Гуйлинь.: Издательство гуансийского педагогического университета, 2019. — 272 с.

4. 吴朋波. 旅游纪念品设计[M]. 北京. 人民邮电出版社, 2014. — 230 с.

Пэмбо У. Дизайн туристических сувениров. / У Пэнбо — Пекин.: Народная почта и телекоммуникации издательство, 2014. — 230 с.

5. 孙国学. 文化与旅游深度融合研究 [J]. 2013教育与教学国际会议(ICET2013), 2013. — С. 502–505 Сунь, Г. Креативный дизайн туристических сувениров. // Сунь Госюэ. — Ухань: 2013 International Conference on Education and Teaching (ICET 2013), 2013. — С. 502–505.

П.Е. РОДЬКИН

Кандидат искусствоведения, доцент Департамента интегрированных коммуникаций, Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
e-mail: prdesign@yandex.ru

P.E. RODKIN

Candidate of sciences (PhD equivalent), associate Professor of the Department of integrated Communications, Faculty of Communications, Media and Design, National research University «Higher school of Economics»
e-mail: prdesign@yandex.ru

ЕДИНИЦА ФОРМЫ И ЕДИНИЦА СМЫСЛА: КОММУНИКАТИВНЫЕ ПАТТЕРНЫ В БРЕНД-ИДЕНТИФИКАЦИИ ГОРОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ЮРЬЕВЕЦ)

UNIT OF FORM AND UNIT OF MEANING: COMMUNICATIVE PATTERNS IN THE BRAND IDENTIFICATION OF CITIES (FOR EXAMPLE, THE CITY OF YURYEVETS)

Статья посвящена проблеме смысло- и формообразованию городской бренд-идентификации через переосмысление языка шаблонов (коммуникативных паттернов) городского пространства К.Александера в рамках брендинга территорий. В качестве примера такого подхода анализируется брендинг города Юрьевец, выполненный студентами Школы дизайна РАНХиГС.

The article is devoted to the problem of the meaning and formation of urban brand identification through the rethinking of the language of templates (communicative patterns) of the urban space of K.Alexander in the framework of branding of territories. As an example of this approach, the branding of the city of Yuryevets is analyzed, performed by students of the School of Design of the RANEPA.

Ключевые слова: айдентика, бренд-идентификация территорий, брендинг территорий, городское пространство, коммуникативные паттерны, логотип, Школа дизайна РАНХиГС, Юрьевец, язык шаблонов.

Keywords: identity, territorial brand identification, territorial branding, urban space, communication patterns, logo, RANEPA design school, Yuryevets, template language.

Введение

Структурирование городского пространства может учитывать и использовать различные его уровни и пространственные «единицы» измерения. Архитектура рассматривает город с точки зрения архитектурной формы, для девелопмента такой единицей выступает кластер. В маркетинге город операционализируется через различные типы, например, Д.Визгалов выделяет 7 типов городов (города-лидеры; города-предприниматели; развлекательные города; города-музеи; умные города; города — посредники; проводники и перекрестки; города уникального имиджа) и 39 соответствующих им специализаций (например: столичные; торговые; курортные; спортивные; исторические города; города-университеты; города-спутники; экзотические города и т.п.) [3, с. 33–38]. Разработка визуально-графических элементов и формообразование городской бренд-идентификации требуют выделения из городской среды объектов определенного (и определяемого с точки зрения значимости для брендинга и маркетинга территорий) качества и характеристик. Данные объекты могут выступать в качестве «единиц» смысла и формы в коммуникации с аудиторией бренда. Значение визуальной коммуникации заключается не только том, что 83 % информации потребляется через визуальное восприятие, но и в том, что дизайн и визуальная идентичность являются своеобразным расширением городской культуры, позволяющим также сохранить традиции и переосмыслить современную жизнь [9, с. 712–713]. Проблема заключается в том, что традиционных визуальных образов, как отмечает Р.Рехан, недостаточно, чтобы спроектировать устойчивый и целостный образ города и городской бренд [14, с. 222]. Поиск актуальных визуальных образов является отдельной задачей разработчика визуальной айдентики.

Структурирование городского пространства, выделение в нем значимых объектов, является необходимым условием для разработки бренд-идентификации. Насколько выделенные объекты поддаются символизации в качестве знаковой (семантически и визуально цельной) коммуникативной формы? Ответ на этот вопрос дают проекты в области городского брендинга, использующие в качестве смысло- и формообразующих источников объекты социокультурного ландшафта и архитектурные и урбанистические паттерны.

Структура и типология городского пространства

Единицей формы и смысла городского пространства могут выступать различные ее объекты и элементы. К.Линч, а за ним и Г-Я. Хосперс выделяют пять материальных элементов, влияющих на создание образа города у человека: пути (улицы, железные дороги, пешеходные тропы и другие пути передвижения людей); края (четкие переходные зоны или линейные границы, например береговые линии и зеленые зоны); районы (кварталы и общины, обладающие особенным характером); узлы (стратегические точки встречи: площади, перекрестки, железнодорожные станции); ориентиры (материальные объекты, служащие точками отсчета маршрута) [10, с. 30]. К.Александер описывает и формализует структуру городского пространства с помощью языка шаблонов или коммуникативных паттернов, насчитывающих более 250 примеров. Городской и архитектурной среде присущи повторяемые и универсальные элементы и решения, обладающие определенной степенью инвариативности [1, с. 22]. Коммуникативные паттерны могут выступать в качестве языка коммуникации в физическом виде, на уровне личного или коллективного опыта, а также в виде знака, будучи «перенесенными» в коммуникативное пространство бренда с помощью средств визуальной коммуникации.

Семиотическая модель города, представленная в виде треугольника: объект — знак (бренд) — интерпретатор (пользователь) [11, с. 70] в качестве своего объекта рассматривает городские достопримечательности, которые обладают высокой степенью историчности и коммуникативности [6]. Данная модель проблематизируется через иконичность; сходство между визуальной айдентикой (фирменным знаком и логотипом) и местом назначения является одним из критериев разработки туристической айдентики [12, с. 94]. Соответствие и «подлинность» репрезентации территории устанавливает прочную ассоциативную связь между брендом города (и любой территориальной единицы)

и его бренд-идентификацией. Однако источником для визуальной айдентики могут выступать не только известные, «титульные» и знаковые достопримечательности, но и повседневные объекты городской среды или инфраструктуры. Ф.Котлер, К.Асплунд, И.Рейн, Д.Хайдер выделяют десять основных типов достопримечательностей: природные красоты и объекты; история и знаменитые личности; покупки; культурные достопримечательности; отдых и развлечения; спортивные арены; фестивали и праздники; здания, монументы, скульптуры; музеи; другое [4, с. 181]. Соответственно образуемый сочетанием этих типов культурный ландшафт как разновидность антропогенного можно классифицировать по степени агрессивности, т.е. сочетания антропогенных факторов и устойчивости, т.е. взаимодействия природных качеств ландшафта [7, с. 39]. Все элементы социокультурного ландшафта и паттерны городской среды могут быть задокументированы [14, с. 228] и использованы в брендинге города.



Рис. 1. Матрица объектов городской среды для определения их коммуникативных характеристик

Проблема заключается в том, что один и тот же объект может являться знаковым и повседневным. Например, общественный транспорт (такси, автобус, трамвай) являются символами Нью-Йорка, Лондона и Лиссабона. Старый рынок, известное кафе или ресторан, пляж и набережная, вокзал и аэропорт, даже злачные места могут стать достопримечательностями, самостоятельными брендами и элементами глобального городского или национального бренда. Один и тот же паттерн существует как в пространстве повседневной коммуникации, так и служит местом притяжения, знаковым элементом для туристов и для местных жителей. Объекты, ставшие туристическими достопримечательностями, из повседневных объектов, превращаются в знаковые объекты. Достопримечательности можно разделить по принципу:

- историчности;
- современности;
- знаковости;
- повседневности.

Данные категории можно представить в виде матрицы (рис. 1), в которой объекты могут занимать определенную позицию. Любой объект бренд-коммуникации может быть проанализирован в рамках данной универсальной модели.

Язык коммуникативных паттернов позволяет структурировать городское пространство, понимая его в качестве «конструктора» для различных систем визуальной и медиа коммуникации, выявить ключевые маркеры, необходимые для разработки бренд-идентификации. Актуальность данного подхода связана с тем, что в брендинге территорий дизайнер работает с реальной средой: объект бренд-идентификации необходимо обнаружить, зафиксировать и перенести из физического и ментального в коммуникативное пространство визуальными средствами. Все паттерны, выделенные Александером, а также выделяемые в ходе проектных исследований несут определенный уровень информации для дизайнера, набор визуальных форм и референсов, которые могут быть перенесены в айдентику и фирменный стиль, став, таким образом, формо- и стилеобразующими элементами территориальной бренд-идентификации.

Принцип формо- и стилеобразования в брендинге города юрьевец

Коммуникативные паттерны территории являются платформой разработчика бренд-идентификации, однако не ограничивается только крупными объектами, обладающими большой известностью. Поиск уникальных выразительных и репрезентативных форм, связанный с полевой исследовательской работой, приводит к необходимости масштабирования объектов города. Такую возможность дает модель С.Анхольта: «шестиугольник» Конкурентной идентичности национального бренда [8, с. 26] может быть масштабирован в «шестиугольник» Индекса городских брендов, включающего, в свою очередь: присутствие; место; потенциал; пульс города; люди; предпосылки [8, с. 59–61]. Такое масштабирование коррелируется с типологией достопримечательностей, выделенной Котлером и учитывающий классификационные признаки самих городов [4, с. 179–181]. На уровне бренд-идентификации это означает смещение акцента со стороны разработчика на микроуровень городской среды и существующие в ней паттерны.

Брендинг города Юрьевец, выполнявшийся в качестве проектной работы в Школе Дизайна РАНХиГС в 2018 году (куратор проекта С. Солтан), демонстрирует подход к формообразованию айдентики, осно-



Рис. 2. Айдентика города Юрьевец: варианты логотипа; итоговый вариант логотипа; поиск стилеобразующих элементов, Ксения Блоха (2018)

Рис. 3. Айдентика города Юрьевец: разработка логотипа на основе определенного образа; финальная версия и поиск дополнительных элементов; создание пиктограмм, Полина Барис (2018)

Рис. 4. Айдентика города Юрьевец: схема построения логотипа; вариации логотипа; шрифтовая айдентика, Ольга Кепина (2018)

ванный на поиске знаковых элементов и опорных точек репрезентации в городской микросреде. Юрьевец является административным центром Юрьевецкого района и старейшим городом Ивановской области, расположен на правом берегу Волги, к городу примыкает хвойный лес. Достопримечательностями города Юрьевец являются: собор Входа Господня в Иерусалим (1730 г.), храм Рождества Христова (1815 г.), собор Успения Пресвятой Богородицы (1833 г.), историко-художественный музей, музей архитекторов Весниных, уроженцев Юрьевца, музей Андрея Тарковского, Юрьевецкий музей народного образования, городской лес «Нагорная дача», крепость «Белый город», особо охраняемая природная территория «Асафовы горы». Методология проектной работы строилась на исследовании городской и культурной среды, поиске исходного объекта, который затем трансформируется в знак и фирменный стиль. В качестве методов исследования и поиска формообразования выступали не только количественные и качественные методы, связанные, например, с анализом ассоциаций у внешней аудитории [5], но и этнографические методы, связанные с поиском и фиксированием прототипов для бренд-идентификации.

В качестве стилеобразующего элемента в проекте К.Блоха (рис. 2) выделен специфический паттерн деревянного забора, так как Юрьевец — провинциальный город с множеством палисадников за деревянными заборчиками. Данный элемент придает определенный смысловой и эмоциональный характер образу территории. Верхушки букв логотипа образуют характерные заострения, буквы чередуются перекладинами. Этот прием используется в фирменном стиле, в виде силуэтов деревянных домов, церкви и колокольни. В проекте П.Барис (рис. 3) в качестве формообразующего элемента айдентики взят кованный узор чугунной заглушки старинной печи, из которого собран логотип, графическая стилистика которого, в свою очередь, может быть вариативной. В качестве стилеобразующего элемента автором выделен треугольник, который в сочетании с различным контекстом (вода — чайки; лес — макушки деревьев и т.д.) образует дополнительные смысловые коннотации, а также подчеркивает географическое местоположение города. Также автором были найдены второстепенные дополнительные элементы, получившие развитие в фирменном стиле на разных носителях. Шрифтовое решение в проекте О.Кепиной (рис. 4) базируется на одном из элементов русского храма — закомарах, а в качестве референса визуально-графического решения логотипа стала характерная для современных деревянных домов фактура досок. Данный паттерн переносится в графику фирменного знака. В проекте В.Хорешко (рис. 5) за основу взяты элементы резных деревянных наличников, определивших острый характер графики логотипа.



Рис. 5. Айдентика города Юрьевец: разработка логотипа на основе определенного образа; логотип, Виктория Хорешко (2018)

В качестве «исходника» для знаковой формы использовались локальные объекты городской среды, с которыми вступает во взаимодействие турист и житель и которые становятся «единицей» коммуникации бренда города. В визуальном сообщении в качестве знака физический объект (например, забор, крыша, старый дом, наличник, колокольня, река, лес и т.п.) выступает и как единица смысла (старина, культурное на-

следие, аутентичность, архитектурная и культурная достопримечательность, природа и т.д.), и как единица формы. Таким образом, айдентика в проектах Блоха, Барис, Кепиной и Хорешко передает образ старого провинциального города, обладающего собственной неповторимой аурой, в том смысле, в котором данное понятие использовал В.Беньямин применительно к художественному произведению [2, с. 79].

В проектах бренд-идентификации Юрьевца нет ни одного изобразительного элемента, который не был бы связан с реальной средой и напрямую не взят из нее. Таким образом, микроуровень городской среды, также являющийся неотъемлемой экзистенциальной частью языка шаблонов городского пространства, значительно расширяет коммуникативное пространство бренда, делает его боле разнообразным и достоверным. Данный подход к формированию идентичности территории, созданию ее бренд-идентификации как цельной системы, включающие различные компоненты (в настоящем исследовании акцент сделан именно на знак и логотип), может быть применен не только к малым городам, но и к районам мегаполисов, самими мегаполисам, большим регионам. Значение визуальной коммуникации и выразительных средств графического дизайна и типографики при этом возрастает, так как аутентичность образа территории достигается за счет уникальности дизайна, что решает проблему повторяемости одного и того же объекта в разных городах и проблему первенства использования тех или иных достопримечательностей и объектов культуры. Так, например, деревянный забор или декоративный элемент может массово присутствовать в самых разных городах, сами по себе эти типовые элементы могут быть заурядны и не уникальны, уникальными их делают визуально-графический характер, конструктивное или пластическое решение дизайнера, формирующего образ и фирменный стиль территории.

Заключение

Проблема поиска визуальной формы, в ее сложной взаимосвязи с смыслом, которому в брендинге территорий придается особое и гораздо более глубокое значение, чем, например, в корпоративном или потребительском брендинге, является ключевой для разработчика. Использование шаблонов городской среды в качестве своеобразного конструктора для анализа и выбора исходных объектов позволяет структурно подходить к анализу и репрезентации города. Развитием данного

подхода является проектный подход Школы дизайна РАНХиГС в создании бренд-идентификации города Юрьевец.

Таким образом:

• масштабирование городской среды позволяет существенно расширить пространство коммуникации;

• структурирование и анализ городской среды в сфере дизайн-проектирования должны опираться на классические и современные этнографические методы ее исследования, необходимые для поиска значимых объектов для бренд-идентификации;

• в качестве элемента формообразования может выступать любой элемент городской среды;

• уникальность и узнаваемость бренда города заключаются не только в самом объекте (достопримечательности), но и в его визуальной репрезентации, визуально-графический, пластический и конструктивный характер которой делает уникальными даже типовые объекты, которые используются в разных территориях;

• типовые и повседневные объекты и элементы среды средствами визуальной коммуникации и бренд-идентификации могут стать знаковыми;

• в качестве единицы смысла и единицы формы может выступать один и тот же объект, однако данный дуализм размывается в визуальной коммуникации, стремящейся к целостности;

• объект городской среды выступает как знак и как ассоциация в ментальном и коммуникативном пространстве;

• дизайн может выполнять функции медиатизации городского пространства.

Современный структурный подход к формообразованию в сфере брендинга территорий и современной городской, региональной и страновой идентичности заключается в разработке собственного языка шаблонов (коммуникативных паттернов), позволяющих выработать ясное понимание корреляций между единицами смысла и формы. Данный подход может использоваться с целью качественного развития типологических матриц в области визуальной бренд-идентификации как одного из инструмента и метода обучения состязательных генеративных нейросетей [13], как актуальной технологии разработки визуальных коммуникаций и работы дизайнера в будущем. Узнаваемость объекта городской среды, прочность ассоциативных и семантических связей выходят за рамки сфе-

ры визуальных коммуникаций и включают целый комплекс маркетинговых, брендинговых и медийных инструментов. Однако его знаковая, визуально-графическая репрезентация является важнейшим элементом создания бренд-идентификации, задача, которую решает дизайнер.

Список литературы:

1. *Александер К.* Язык шаблонов. Города. Здания. Строительство. — Москва: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2014. — 1096 с.

2. *Беньямин В.* Краткая история фотографии. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 168 с.

3. *Визгалов Д.* Маркетинг города. — Москва: Фонд «Институт экономики города», 2008. — 110 с.

4. *Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д.* Маркетинг мест: привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города коммуны, регионы и страны Европы. — Санкт-Петербург: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005. — 376 с.

5. *Родькин П.* Брендинг территорий: облако ассоциаций территории как исследовательская и проектная часть дисциплины на примере магистерской программы НИУ ВШЭ // Знание. Понимание. Умение. — 2017. — № 2. — С. 249–257. — DOI: 10.17805/zpu.2017.2.19.

6. *Родькин П.* Репрезентация городских достопримечательностей в брендинге территорий и семиотическая модель бренда города // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 1. — Часть 2. — С. 207–217.

7. Социокультурный анализ и развитие территорий России: проблемы и решения: монография / под общей редакцией О.Г.Севан. — Москва: Форум, 2012. — 464 с.

8. *Anholt S.* (2007). Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions. — 1-st edition. Palgrave Macmillan. —160 p.

9. *Chufan Zhang* (2016). The Importance of Visual Identity Graphic Design in Cities // 2016 2nd International Conference on Social Science and Technology Education (ICSSTE 2016). — Atlantis Press. — DOI: 10.2991/icsste-16.2016.130.

10. *Dinnie K.* (2011). City Branding: Theory and Cases. — Palgrave Macmillan UK. — 239 p.

11. *Jiyoung Yoon* (2010). A conceptual Model for City Branding Based on Semiotics. A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. — Department of Engineering and Design, Brunel University. — 336 p.

12. *Hem L.E., Iversen N.M.* (2004). How to Develop a Destination Brand Logo: A Qualitative and Quantitative Approach, Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism, 4:2, 83–106. — DOI: 10.1080/15022250410003852.

13. *Oeldorf C, Spanakis G.* (2019). LoGANv2: Conditional Style-Based Logo Generation with Generative Adversarial Networks. arXiv:1909.09974v1 [cs.LG]. — 22 Sep. 2019.

14. *Rehan R.M.* (2014). Urban branding as an effective sustainability tool in urban development, HBRC Journal, 10:2, 222–230. — DOI: 10.1016/j.hbrcj.2013.11.007.

Т.Ю. ЕГОРОВА

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры дизайна и архитектуры АГИК
e-mail: egorova-tatiana@yandex.ru

T.Y. EGOROVA

Candidate of Art History, senior lecturer of the department of design and architecture of the Altay state institute of culture (AGIK)
e-mail: egorova-tatiana@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АУРА ГОРОДА: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ КОНТЕКСТА В ДИЗАЙНЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

ARTISTIC AURA OF THE CITY: THE AESTHETIC VALUE OF CONTEXT IN THE DESIGN OF THE URBAN ENVIRONMENT

В статье преломляется понятие «аура», предложенное В.Беньямином для раскрытия значения художественных характеристик городской среды. Художественная аура города рассматривается как качество городской среды, выявляются новые возможности реализации средового подхода в современных условиях проектирования.

The article refracts the concept of «aura», proposed by V.Benhamin to reveal the meaning of artistic characteristics of the urban environment. The artistic aura of the city is considered as the quality of the urban environment, and new opportunities for implementing the environmental approach in modern design conditions are revealed.

Ключевые слова: аура, городская среда, дизайн среды, эстетические качества среды.
Keywords: aura, urban environment, environment design, aesthetic qualities of the environment

Современная городская среда представляет собой сложную структуру, развертывающуюся во времени и в пространстве. Это многомерное явление, формирующееся в результате художественного синтеза разных культурных эпох, контекстов, смыслов. Вместе с тем среда текуча, динамична, неуловима. Сегодня на нее воздействуют самые разнообразные факторы: от экологической ситуации, активного внедрения информационных технологий до временных архитектурных конструкций и случайных деталей, поэтому формирование гармоничной городской среды — сложная профессиональная задача, в которой разработка архитектурного каркаса составляет лишь часть проблем. Городская среда — это конгломерат образов и впечатлений самого разнообразного свойства, возникающих у зрителя от наблюдения зданий, объединяющего их пространства, и не только. Сложность и многоаспектность возникающих задач гармонизации среды определяются наличием в ней других, активно звучащих, разнообразных по форме и масштабу объектов: от оригинальных арт-конструкций, произведений монументального искусства до стандартных элементов, составляющих самостоятельные зрительные ряды. Таким образом, содержание городской среды — сложное напластование зрительных форм, определяющих эстетическое содержание как всего глобального феномена города, так и существующих внутри собственного смыслового поля.

Сегодня в создание городского пространства, наряду с архитекторами, включены дизайнеры, социологи, культурологи, музееведы, искусствоведы. Единым полем диалога, целью которого будет выработка новых подходов к гармонизации городского пространства, моделированию новых векторов его развития в условиях нарастания тенденций виртуализации и перформизации культуры, может стать урбоэстетика, синтезирующая узкоспециализированные позиции, дающая более широкий угол зрения на проблемы формирования городской среды.

В архитектурной теории при большом разнообразии терминов («культурный ландшафт», «среда», «урбанистическое пространство», «градостроительный ансамбль») нет устоявшегося понятия, которое описывало бы качества общей средовой ситуации и которым могли бы оперировать не только зодчие, но и другие специалисты, участвующие в процессе разработки облика города.

В современной практике дизайна необходимо учитывать не только характеристики формирующих ее материальных элементов, пространственных связей между этими элементами, но и ее ассоциативное и символическое значение, проектировать переживание и оце-

нивание среды. Предпринимаемый анализ наличной ситуации и разработка новых направлений должны охватывать весь культурно-образный контекст города в самых широких пределах. А здесь приходится оперировать терминами и понятиями, которые формируются на стыке сфер идеального и материального. Зачастую даже профессионалы в области архитектуры и градостроительства, дизайна среды не сходятся в их толковании, а также крайне редко используют в оперативных целях.

Именно к таким, пока еще сложно определяемым, дефинициям в искусствоведении относится введенное немецким философом, теоретиком культуры, эстетиком Вальтером Беньямином (1892–1940) понятие «аура». В своих работах он поднял ряд проблем, не теряющих, а наоборот, только набирающих актуальность в искусствоведческом дискурсе. Заново определяя статус произведения искусства в современном культурном контексте, он касается соотношений подлинности, уникальности произведения и копии, и в этом контексте пытается определить природу аутентичности произведения искусства. В.Беньямин, анализируя изменившийся характер отношений между зрителем и произведением искусства, подвергает переосмыслению понятия элитарного и массового, сакрального и обыденного. С особой остротой В.Беньямин актуализировал вопрос о подлинности произведения, в который он включил размышления о роли автора, зрителя и произведения искусства. По мнению философа, именно объединение трех начал — места, времени и действия — формирует не только изначальную подлинность произведения, придает ему неповторимое своеобразие, но и является основой его особой ауры, подделать или повторить которую невозможно. Примечательно, что В.Беньямин, рассматривая понятия «аура», отдельно выделяет статус места создания произведения искусства: «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент здесь и сейчас произведения искусства — его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение искусства было вовлечено в своём бытовании» [1, с. 64].

Для В.Беньямина аура формируется из таких моментов, как длительность (разворачиваемость истории произведения во времени) и уникальность. Условием проявления ауры также становится система ценностей и социальных значений, в которую вписано произведение искусства. Также важным фактором проявления, самоформирования

«ауры» произведения искусства является активное включение сакральной, посреднической функции произведения, обеспечивающей смысловое сообщение между трансцендентным и человеческим.

В современной культуре с произведением искусства происходят самые разнообразные процессы, которые приводят к распаду ауры: это нарастание тенденций к низведению статуса произведения до средства развлечения через замену единичного, уникального, своеобразного недоступного, священного — массовым, доступным, мирским.

В современном искусствоведении уже сделана удачная попытка разворачивания понятия ауры на разные сферы искусства. Она была осуществлена коллективом исследователей [2], которые представили вариативность трактовки понятия художественной ауры на различных исторических и жанровых материалах. «Художественная аура рождается как важнейший эффект воздействия форм, чья вещественность оказалась способной вместить в себя высокую энергетику. Здесь, фактически, и пролегает демаркация массового искусства и искусства высокого; произведений актуальных сегодня и актуальных всегда. Иначе: произведений, претворяющих “короткое теперь” и, с другой стороны, аккумулирующих в себе “бесконечное завтра”» [2, с. 5–6].

Дизайн городской среды позволяет проявить содержание образа города, соотнесенное с предметными формами. Аура в контексте дизайна среды может считываться как доминирующая атмосфера места, эмоциональный контекст, средовой троп. Она является особым морфотипом, объединяющим (по В.Беньямину) место, время, людей и их деятельность. Опираясь на данную обобщенную трактовку современного содержания этого термина применительно к дизайну среды, обозначим художественную ауру города как эстетическую ценность и рассмотрим специфические ауратичные качества городской среды, которые способствуют повышению эстетического статуса города.

Уникальность ауры города создается наложением множества аспектов. На формирование ауры города накладывает отпечаток ряд характеристик — как объективных, так и субъективных. К объективным, ключевым позициям, пробуждающим ауратичность среды, относятся градостроительные факторы: природные особенности места, своеобразие и сложность архитектурного замысла, сформировавшаяся в ходе исторического развития города его структура и пространственные связи элементов. Субъективные характеристики складываются в сознании от-

дельно взятого наблюдателя, формируются как индивидуальный образ окружения. Однако при слиянии субъективных впечатлений в общие, в позиции имиджа города возникает определенный метафорический знаменатель. Именно такие обобщенные образы точнее определяют, нащупывают ауру города. Таким образом, приступая к формированию концепции дизайна среды, необходимо определить именно такие раскрывающие концепцию проекта элементы, которые вызывали бы примерно одинаковые эмоционально-синергетические ассоциации у всех зрителей, т.е. создать проектированием среды предпосылки выявления и развития ауратичных качеств среды. Современные организационные и материально-технические возможности архитектуры и дизайна среды вполне позволяют формировать за короткие сроки такие концепты разного масштаба — от районного праздника до новых градостроительных ансамблей.

Городская среда до момента художественного осмысления объективно существует, но находится в статусе взаимного безразличия составляющих ее, но пока никак не связанных между собой, элементов. Свое настоящее содержание и подлинные художественные качества городская среда обретает в процессе выявления уникальности и своеобразия ее эмоционального климата, особых визуальных и пластических характеристик. Тогда среда начинает порождать ценностно-ориентированную изобразительность, новые предметные и поведенческие контексты. В этом процессе формируется нечто, произрастающее из самой сути образа города, из его сердцевины.

Выбор уникальных пластов городского контекста, их осмысление, придание им статуса стилеобразующего фактора, акцентирование и экспрессивная нагруженность индивидуализированных элементов среды позволяют раскрыть содержание эйдоса места [3]. Концепция средового дизайна, смысловые характеристики дизайн-кода должны уже изначально включать не только формальные позиции (колористику, композиционное решение и т.д.), но и метафоричные, эмоционально-синергетические предпосылки формирования художественной ауры городской среды.

Интенсивное взаимодействие разных ценностных смыслов в современном искусстве, рекомбинация художественных приемов стимулируют нарастание потенциальности, двойственности интерпретаций ауры среды города. Постмодернистская эстетическая установка на

раскрытие множественности смыслов, непрерывное считывание кодов разных эпох и культур открывает в стабильных и, казалось бы, знакомых форматах городской среды новые ракурсы, особенности, варианты. Тогда первичные ауратические качества среды неизбежно изменяются, интегрируются, формируя совершенно новое качество. Если качества дизайна среды таковы, что позволяют погрузить зрителя (жителя, туриста и т. д.) в восприятие ауратического поля города — отступают любые наносные интерпретации, стереотипы, становятся слышны утерянные или завуалированные смыслы.

Специфические качества художественной ауры основываются на соотнесенности с исторически сложившимися контекстами жизнедеятельности в городе, богатством культурных значений, трансформативностью, высокой степенью адаптивности к реализации новых функций города, разнообразием предметного окружения и широтой модификаций художественных форм, возможностью выбора формата взаимодействия человека и среды.

Подходы к выявлению компонентов ауры города могут базироваться на образно-семантических пластах, включающих духовно-насыщенные образные свойства города, которые длительно сохраняют свое значение в формировании его образа, несмотря на смену эстетических идеалов и физические изменения в его облике. Это наиболее яркие характеристики среды города в целом, определяемые характером природного окружения и общей эмоциональной тональностью среды. Также и предназначение города, обычно определенное ему при основании и зачастую выраженное устоявшейся в обиходе жителей метафорой («город-завод», «город-спутник» и т. д.). При формировании концепции необходимо учесть и специфику планировки, характер застройки, памятные места и символы города, уточнить или сформировать новые видовые точки, раскрыть панорамы города, включить мобильные медийные (демонстрационные, выставочные, интерактивные) компоненты, позволяющие выразить субъектность территории.

Включение ауры как художественного качества городской среды в дизайн-концепцию позволит:

— выполнить более глубокий информативный анализ уже существующей средовой ситуации;

— осуществить реабилитацию и реновацию исторических городов или исторических центров;

— повысить эффективность комплексного решения конкретных средовых задач разного масштаба (от проектирования дворовой площадки до навигационных систем, инфографики в пространстве всего города и т.п.).

В современном урбанизированном пространстве нарушены многие тонкие связи, многое утрачено навсегда. Среда городского пространства все более теряет эмоциональную окраску, тем самым становясь еще более отстраненной от человека, его реальной жизни. Включение ауратичности как цели и основы художественной интеграции всех объектов средового дизайна в единый организм позволит значительно обогатить взаимодействие человека со средой.

Список литературы:

1. *Беньямин В.* Краткая история фотографии: [эссе] / Вальтер Беньямин. — Москва: ООО «АдМаргинем Пресс», 2013.

2. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / редактор О.А.Кривцун. — Москва: Индрик, 2011.

3. *Дэй К.* Места, где обитает душа: Архитектура и среда как лечебное средство / перевод с английского В.Л.Глазычева (Академия городской среды). — Москва: Ладья, 2000.

И.В. СМЕКАЛОВ

Доктор искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Третьяковской галереи
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

I.V. SMEKALOV

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Senior Researcher, State Tretyakov Gallery
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

ШКОЛЬНАЯ СЕКЦИЯ ОТДЕЛА ИЗО НАРКОМПРОСА (1918–1921)

SCHOOL SECTION OF THE FINE ARTS DEPARTMENT OF THE PEOPLE'S COMMISSARIAT FOR EDUCATION (1918–1921)

** Исследование выполнено при поддержке РФФИ 19-012-00193А*

В статье конкретизируется роль Школьной секции Отдела ИЗО Наркомпроса. Объясняются ее устройство, функции и особенности управления в период становления экспериментальной системы авангардистского художественного образования (СГХМ / ГСХМ/ — ВХУТЕМАС).

The article concretizes the role of the School section of the Department of Fine Arts of the People's Commissariat for Education. Its structure, functions and management features during the formation of the experimental system of avant-garde art education (SGHM / GSHM / — VKHUTEMAS) are explained.

Ключевые слова: Русский авангард, Школьная секция (подотдел) Отдела ИЗО Наркомпроса, СГХМ (ГСХМ), ВХУТЕМАС, А.И.Иванов.
Keywords: Russian avant-garde, School section of the Fine Arts Department of the People's Commissariat for Education, State Free Art Workshops, GSHM (SGHM), VKHUTEMAS, A.I.Ivanov.

Роль Школьной секции Отдела ИЗО Наркомпроса в организации и проведении авангардистской реформы образования только начинает раскрываться в научной литературе. Между тем архивные документы доказывают, что именно эта структура находилась в центре основных событий «футуристической революции». Сотрудники секции непосредственно ведали формированием всех новаторских педагогических коллективов страны, утверждали их руководителей и во многом определяли цели преподавания.

Анализ художественно-просветительской политики Школьной секции позволяет объяснить задачи и проследить последовательность шагов реформаторов на всех этапах — от становления Свободных государственных художественных мастерских в столицах и провинции (1918–1920) до учреждения Высших государственных художественных мастерских (1920) и ВХУТЕМАСа (1920–1921).

Начало реформы художественного образования

С момента создания Отдела ИЗО (18 июня 1918 года) Школьная секция отвечала за процесс реформирования всех специальных учебных учреждений страны. По мере укрепления политических и финансовых возможностей большевиков секция стремительно превратилась в важнейший центр силы, определявший направление реформы. Сотрудники Школьной секции установили полный контроль за финансированием подведомственных учебных учреждений всех ступеней и тем самым обеспечили основания для глубинного преображения специального образования — «освободительной реформы в русском искусстве» [1].

Упраздняя Высшее художественное училище при Академии художеств, Училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановку, организуя на их месте новые, революционные по задачам мастерские, авангардисты всем сердцем отстаивали идею «свободной школы», построенной на энергии молодежи и творческих экспериментах.

Руководство Школьной секцией

Изначально руководство Школьной секции было коллективным: Алексей Моргунов [2], Александр Иванов [3], Илья Машков [4]. Все трое являлись членами Московской коллегии Отдела ИЗО, крупными живописцами-новаторами. В комиссиях, сформированных триумвиратом (заседания 4, 10, 15 июля, 15 августа 1918 года), разрабатывался типовой «Проект организации Государственной свободной художественной мастерской» с соответствующими инструкциями. Документ стал базовой основой для всех без исключения специальных учебных заведений, подчиненных Отделу ИЗО Наркомпроса.

В «Отчете Всероссийского отдела изобразительных искусств г. Москвы» (август 1918), зафиксировавшем первые шаги реформы, за подписью Давида Штеренберга говорится: «Школьный подотдел с заведующими — художниками Моргуновым, Ивановым и Машковым поставил себе целью создание новой системы преподавания изобразительных искусств и широкое развитие художественного образования» [5].

В силу особой склонности к теоретизированию и администрированию один из членов триумвирата Александр Иванов, автор аскетичных натюрмортов и пейзажей, играл в отделе ведущую роль и быстро выдвинулся как активный деятель реформы. Подтвержденные документами этапы карьерного роста Иванова в Школьной секции: представитель коллективного руководства — не позднее августа 1918 года; единоличный заведующий — не позднее сентября 1918 года.

Формирование СГХМ в Москве

7 сентября 1918 года были обнародованы первые программные материалы, связанные с работой Школьной секции в столице, — документ под названием «Реорганизация художественных учебных заведений в Москве», а также «Инструкция по выборам руководителей Свободных художественных мастерских» и «Инструкция по приему учащихся в Свободные художественные мастерские» [6].

Осенью 1918 года Школьная секция занялась практической реформой учебных учреждений Москвы. Когда стало ясно, что в результате выборов авангардисты-радикалы не проходят в преподаватели и, значит, формирование СГХМ не отвечает установкам Наркомпроса, последовало официальное, подписанное Ивановым и Владимиром Татлиным «Заявление Школьной секции» (20 сентября 1918), существенно корректирующее результаты голосования [7].

Важнейшим событием первого этапа реформы стало создание футуристических «индивидуальных» мастерских. Путь личностного общения по типу «мастер — ученик» признавался наиболее эффективным. Практика подмастерья, как самый естественный подход к образованию художника, противопоставлялась «усредняющему» академизму.

Реформаторы, несомненно, собирались транслировать в новых школах собственный опыт учебы. Подчеркнем, они, вопреки распространенному мнению, ощущали себя не разрушителями традиций, но принципиальными борцами за художественную культуру и ее ценности. Отрицался лишь «мертвый трафарет» искусства — академизм.

К 1919 году Давид Штеренберг красиво сформулировал основную идею первого этапа реформы: «Искусство безгранично и неопределенно, обучаться ему невозможно, единственно, что возможно, это бесплатно предоставить нуждающимся и желающим изучить художественное мастерство государственные свободные мастерские. Только такие мастерские могут дать ученикам все для того, чтобы научиться писать, как это умели в эпоху Возрождения, когда каждый художник с детства изучал все приемы мастерства у своего учителя, начиная с растирания красок и кончая участием в работах писания картин» [8]. Таким образом, имело место сознательное соотнесение собственных задач реформаторов и всей истории искусства, предлагался выбор пути в условиях нового государства. Приведем комментарии Иванова по этому поводу: «Научное искусствоведение заключается в разработке основ социологии искусства и объективном анализе художественных форм. Особое внимание надлежит уделить изучению методов художественной педагогики» [9].

Формирование СГХМ в регионах

Следующим этапом реформы стала организация многочисленных региональных СГХМ. Столичные и провинциальные мастерские с самого начала задумывались как единая система, распространяющая свое влияние на огромные территории. С 1918 года Александр Иванов лично курировал все СГХМ, создаваемые в регионах. Он непосредственно осуществлял отбор и способствовал утверждению кандидатур руководителей (уполномоченных) и преподавателей (инструкторов) мастерских — на большинстве сохранившихся мандатов имеется его подпись.

Утверждение педагогов СГХМ проходило по определенной программе: вслед за заявлением уполномоченного сам утверждаемый художник выражал письменное согласие работать преподавателем мастерских и просил Школьную секцию рассмотреть свои работы. Затем следовало утверждение кандидатуры. В основном в регионы направлялись старшие ученики столичных СГХМ, уже успевшие стать убежденными авангардистами, что само по себе доказывает эффективность учебы в реформированных учреждениях.

Штеренберг так характеризовал этих миссионеров: «Закаленные кадры уже сейчас обслуживают наши провинции, причем требования различных местных Советов и культурных организаций возрастают и приходится вырывать лучших из наших школ и посылать на места как инструкторов» [10].

Школьная секция обеспечивала перемещения художников по огромным территориям, устраняла многочисленные трудности, с которыми они сталкивались на местах, и — важнейший аспект реформы — брала на себя финансирование мастерских, подчиняя их напрямую Центру и таким образом избавляя от засилья местных коммунистических властей.

В провинции, особенно поначалу, организаторы СГХМ действовали предельно жестко, упраздняя местные школы, занимая их помещения и увольняя преподавателей. Так, в Оренбурге одним из уволенных оказался Сергей Калмыков, соученик Иванова по школе Званцевой. Во всех своих несчастьях Калмыков винил приятеля, ставшего столичным начальником: «Обществом <любителей художеств> завладели приезжие из Москвы. Иванов, нечего сказать, оказал медвежью услугу Оренбургу — прислал к нам из своего “ИЗО” каких-то скотов (не то щенков) [11]. Они засели в нашем помещении (на всем готовом, что сделали мы). Большинством голосов членов нашей секции (вывесочников и халтурщиков) [12] передали им все, что было сделано, — и помещение, и инвентарь, и учеников. У них были средства государства и полномочия, с нас же все снимали (удивительно!). Вот не ожидал этого раньше от Иванова (мило поступил со старым своим другом)» [13].

Вместе с «особоуполномоченными» региональных округов Школьная секция старалась преодолеть не только противоречия с местными профессиональными организациями (различными «обществами», секциями живописи при Губоно, Рабисами), но и конфликты представителей различных художественных направлений внутри самих СГХМ.

В Школьной секции разбиралось большинство отчетных материалов региональных мастерских, адресованных на имя Штеренберга. Пример — документ об утверждении уполномоченного мастерских в Оренбурге Сергея Богданова (28 октября 1920): «Зав. ИЗО Наркомпроса. Настоящим доводим до Вашего сведения выписку из протокола общего

собрания подмастерьев Оренбургских Государственных худож<ественных> мастерских от 11 октября 1920 г. /…/ Просим утверждения». Далее следует характерный текст: «Тов. Иванову для утверждения 5 XI. /Резолюция слева, сбоку/ т. Богданова временно утвердить в должности уполномоченного. Зав. Шк. отделом /подпись/ А.Иванов. 6-го ноября» [14].



Рис. 1. А.И.Иванов. Автопортрет. 1927. Бумага, уголь. 52 х 38,2. ГТГ

Самый первый, воистину героический этап истории СГХМ (зима 1919 — лето 1920) до сих пор оценен явно недостаточно. Даже специалисты обычно воспринимают этот опыт как неудачу, указывая на утопичность самой идеи организаций свободных художников в голодной, разрушенной войной стране. Между тем «индивидуальные» мастерские в столице и регионах стали «точками роста» авангарда, заложили основы для рывка к непредставимой, невиданной ранее массовости и качеству искусства. Это, действительно, была сеть учебных и творческих учреждений различной направленности, противопоставленных традиционным академиям как тип творческой работы. Выдающиеся произведения, созданные за короткое время в Витебске, Самаре, Екатеринбурге, Воронеже, Оренбурге, Перми, Казани, во многих других городах, ныне украшают крупнейшие коллекции мира.

Впрочем, советская власть быстро, уже к лету 1920 года, перестала считаться со свободой и индивидуализмом «леваков», потребовала неизменно подчеркивать государственный характер учреждений (не СГХМ, а ГСХМ) и начала диктовать свою волю. Но и здесь реформаторы оказались весьма изобретательными, предложив в развитие своих первоначальных идей уже не индивидуалистские, а коллективистские принципы работы.

Организация Всероссийской конференции учащих и учащихся (лето 1920)

Пиком деятельности Школьной секции стала I Всероссийская конференция учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских Отдела ИЗО Наркомпроса

(2–9 июня 1920, Москва). Более тридцати художественных учебных учреждений предстояло собрать в Москве.



Рис. 2. С.Я.Адливанкин. Портрет В.Л.Храковского. 1928. Холст, масло. 100 х 79. ГТГ

От имени Школьной секции Иванов подготовил центральный доклад «Проблемы художественного образования» [15], посвященный очередным задачам реформы (содокладчики — члены комиссии Школьной секции живописцы Владимир Храковский [16], Виктор Киселев [17]). Согласно формулировкам доклада, «новое искусство является осью художественного образования в мастерских» [15]. Однако главные надежды нового этапа реформы теперь связываются для Наркомпроса уже не с индивидуалистскими ГСХМ, а с новым, лишь создаваемым («образцовым») столичным вузом — ВХУТЕМАСом, с коллективным творчеством, оснащенным стройной системой учебных программ.

Вот фрагмент теоретических рассуждений Иванова — пример эволюции его собственных взглядов на задачи реформы (7 июня 1920): «Интенсивная художественная культура немыслима без рационально организованных учебных мастерских. До сих пор они делились на мастерские чистого и прикладного искусства. <…> Настало время влить художественную культуру в производство и вывести искусство из состояния кастовой замкнутости бесцельного снобизма. Необходимо всячески форсировать наступление такого момента. <…> Индивидуальные мастерские живописи и скульптуры не могут занимать того центрального положения, которое они занимали до сих пор. Мастерские можно подразделить соответственно типу обрабатываемого материала, например: Мастерские по твердому конструктивному материалу, как то: деревообделочные, металлические, обрабатывающие камень и проч. Наряду с практическими работами мастерских должна быть организована Лаборатория, дающая исчерпывающие теоретические и аналитические познания конструкции сооружения и свойства материалов» [18].

Итак, смысл доклада заключался в утверждении на новом этапе реформы не столько станковистских мастерских, сколько системного художественно-промышленного образования, основанного на коллек-

тивном труде. Свобода художников от государства осталась в прошлом. Теперь власть сама занялась определением цели занятий. Иванов выступает против обучения «художественным стилям» (явный выпад против собственного детища — «индивидуальных» мастерских) и за «объективный метод» [15] в преподавании.

Закономерно, что новые учебные программы, связанные с формальными экспериментами, уже не ограничивались живописью, графикой и скульптурой. Наркомпрос считал необходимым привлекать к разработке таких программ специалистов из разных областей, создавая с их помощью в новом вузе специализированные факультеты, расширяющие границы искусства. «Индивидуальные» мастерские в провинции предлагалось для начала не уничтожать, а лишь потеснить, разбив по группам, каждая из которых должна была работать по определенному плану.

Живописец Владимир Храковский, выступая в качестве содокладчика Иванова, тоже говорил о необходимости снижения «социального веса чистого искусства» и о примерах похожего положения дел в истории искусств. По Храковскому, лишь преодолев в процессе своего развития курс мастерских «коллективного характера», испытав «непосредственное влияние коллектива руководителей», ученики могут переходить «в свободные или творческие мастерские» [19].

В заключительном слове своего доклада Иванов постулировал: «Наши мастера должны быть гибкими и восприимчивыми ко всему, над чем им придется работать. Труд массы, принимающей участие в работе, дает содержание последней. Коллективная работа сложнее индивидуальной, и требования коллективиста выше требований индивидуалиста. <…> В этом отношении надо вести определенную линию поведения, не считаясь с противоречивыми мнениями некоторых корифеев старого искусства. Такова основная задача времени» [20].

В скором времени план, заявленный на конференции, отразился в практике всех учебных учреждений страны. Идея создания специализированных программ обучения и их «обкатки» в «образцовом вузе» была реализована во ВХУТЕМАСе — «новой академии» авангарда. Горячо поддержавший в этом вопросе положения доклада Иванова делегат от регионов Ефим Равдель стал первым ректором ВХУТЕМАСа [21]. Инструкторы свободных мастерских превращались в профессоров.

Согласно очередному докладу Штеренберга, «первые этапы школьного дела ИЗО — раскрепощение школ, развитие самодеятельности

учащихся и новая форма школы, Гос. Худ. Маст. первого периода уже изжиты. Последняя конференция учащихся и учащих показала, что школьные вопросы и проблемы художественного производства являются не только теорией центра, но проникли в широкие массы нашей художественной молодежи. Работа, произведенная после конференции, заключавшаяся в создании новой программы государственных художественных школ, почти что закончена, и в скором времени эти программы будут разосланы по всем нашим художественным школам и губернским секциям для проведения в жизнь» [22].



Рис. 3. В.П.Киселев. Фотография. 1920-е

В практическом формировании «образцового вуза» (осень 1920) участвовали и лично Иванов, и все его сотрудники по Школьному отделу. Экспериментальные пути коллективного искусства как «практический план» (прямое руководство к действию) акцентировались в работе ВХУТЕМАСа и провинциальных мастерских на протяжении 1920–1922 годов.

Летом — осенью 1920 года в провинцию хлынула очередная волна командированных. Пример отношения Школьной секции к их занятости в регионах находим в письме инструктора Владимира Роскина [23], посланном им в августе 1920 года художнице Антонине Софроновой [24], будущему преподавателю в Твери: «Художники нужны. Я твердо устрою Вас профессором в одной из крупных Государственных художественных мастерских в провинции, как то: Саратове, Самаре, Витебске, где сейчас очень интересную работу ведет Малевич, Казани, Пензе и т.п. Будете иметь возможность жить сносно, быть в курсе художественной жизни, самой работать и не голодать. В Москве устроиться <…> можно, но с потерей всего своего времени, так что заниматься живописью не придется» [25].

Школьная секция и Комфут. Борьба за производственное искусство в художественном образовании (1920–1921)

В стремлении выработать новые, актуальные для победившего пролетариата основания художественного образования Школьная сек-

ция идейно сблизилась с теоретиками пролетарской культуры и производственного искусства, прежде всего с Осипом Бриком [26].

В кругах пролеткультовцев и производственников он давно был своим человеком, участвовал в создании Комфута (Ассоциации коммунистов-футуристов), отстаивал идею о взаимном проникновении и слиянии искусства и жизни в «пролетарской культуре».

Через государственные выставки, финансированные властью, и музейную сеть, представленную Московским музеем живописной культуры (МЖК) и музеями, создаваемыми в провинции, Иванов, лично или через подчиненных, влиял на ситуацию. Неслучайно Надежда Удальцова в дневниках называет функционеров Центрального музейного бюро «Ваньками». В частности, она пишет (конец 1920 года): «Как будет дальше, попаду ли в Отдел, не знаю, вовсю орудуют Ваньки и Брик»; «Влезли Ваньки (Иванов и др.) <…>. На коллегии проваливали вещи [предназначенные для закупки. — И.С.]» [27].

Свидетельство Удальцовой о «Ваньках» относится к тому периоду, когда позиция Школьной секции совпадала с представлениями производственников.

Осенью 1920 года работу Комфута по изобразительному искусству курировали «т.т. Иванов, Равдель, Храковский, Штеренберг» — ведущие деятели образовательной реформы, а также едва ли не вся Школьная секция. Неудивительно, что деятельность Комфутов в первую очередь захватила художественную педагогику. Программа по слиянию искусства и производства была разослана по всем губернским секциям ИЗО через Школьную секцию [28].

Весь период организации ВХУТЕМАСа Иванов истово выполнял программные установки о внедрении производственного искусства в художественное образование. Но, горячо разделяя взгляды Комфута на задачи образования, в собственном творчестве Иванов, Храковский и многие другие наркомпросовцы не собирались отказываться от станкового искусства, не стали, например, беспредметниками и т.д., что, конечно, не исключало их внимательного отношения к работе радикалов.

ОХОБР — наследник Школьной секции (1921–1922)

Все последующие события определялись реформированием самого Наркомпроса. Проект этой реформы, подписанный Владимиром Лениным, весьма недовольным действиями футуристов во власти, был

принят на пленуме ЦК РКП(б) 8 декабря 1920 года и опубликован в виде декрета 15 февраля 1921 года. Весной 1921 года осуществился перевод учебных художественных учреждений в ведомство Главного управления профессионального образования (ГЛАВПРОФОБРа). В частности, произведенная реорганизация «слила отдельные управления художественными и художественно-промышленными школами — подотделы школьный, художественной промышленности и Бюро губсекции Отдела изобразительных искусств Наркомпроса и художественно-промышленный отдел ГЛАВПРОФОБРа в одно» [29].

При Отделе художественного образования ГЛАВПРОФОБРа (руководитель Ольга Аникст) был организован подотдел художественного образования (ОХОБР). В марте 1921 года заведующим подотделом назначается Штеренберг.

В регионах руководство художественным образованием теперь осуществляли губернские управления профессионального образования (ГУБПРОФОБРы) [30]. Ведению подотделов художественно-промышленного образования подлежали «специальные профессионально-художественные образовательные учреждения всех видов искусств, подготовляющие профессиональных работников <…> в области художественной и художественно-промышленной» [31]. На соответствующем «Положении» (30 января 1921) имеются подписи Ольги Аникст и Штеренберга.

Итак, функции Школьной секции Отдела ИЗО перешли в ОХОБР. Иванов (до времени) сохранил свое влияние в системе образования Главнауки, но его новую должность установить не удается.

В переписке Казимира Малевича с Наркомпросом, относящейся к переломному моменту в судьбе авангардистов у власти — весне 1921 года, встречаем обращение сразу к двум руководителям: «Дорогие товарищи Штеренберг и Иванов. Сегодня представитель Изосекции г. Витебска заявил, что при обсуждении сектора искусств Наркомпроса тов. Штеренберг заявил Менделееву, заведующему отделом искусств г. Витебска, что если вы находите, что Малевич ведет мастерские не как следует, то мы можем его убрать от вас, то же было сказано и гимназисту секции Фридлендеру [32]. Отсюда вижу, что я у вас не имею полного доверия, а все силы и надежды ваши скрываются у дилетантов, заполняющих секции. Не бойтесь левого искусства <…> 17 м<арта 19> 21 <года> Витебск» [33].

В конце апреля 1921 года Малевич рассказывал в письме витебскому творкому о своих московских усилиях: «Творкому Уновис. В среду

после Пасхи, кажется, получу бумаги об утверждении нашей программы. Была жестокая схватка с Ивановым по поводу разных пунктов Уновиса. Штеренберг прислал мне письмо на те два письма, которые я ему писал. Я ему ответил. Пока идет дело через переписку, шлем друг другу ноты. Если подпишут все мои условия в среду после Пасхи, значит, еду, и будем готовить модель мастерских для всей России <…> 28 а<преля 19> 21 года, <Немчиновка>» [34].

С точки зрения Малевича, лидера витебских мастерских, московские чиновники — это приспособленцы. Для Штеренберга и Иванова витебская программа Малевича экстремальна и, следовательно, неприемлема.

ОХОБРу было суждено подвести итоги масштабного реформирования. Его руководителям было ясно, что время региональных мастерских уже окончательно прошло — на их финансирование перестали выделять деньги. Идея создания региональных ВХУТЕМАСов осталась утопией.

С середины 1921 года реформаторы вынужденно, под давлением сверху, решили отказаться от многочисленных ГСХМ провинции, сохраняя лишь несколько региональных учебных коллективов с «крепкой материальной базой» и сосредоточив все внимание на столичном ВХУТЕМАСе.

Примечания:

1. Характеристика, данная наркомом А.В.Луначарским (1920).

2. Алексей Алексеевич Моргунов (1884–1935) — живописец.

3. Александр Иванович Иванов (1888–1948) — живописец.

4. Илья Иванович Машков (1881–1944) — живописец, одновременно с местом в Школьной секции принял пост руководителя 2-х ГСХМ.

5. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 6. Л. 15, 16, 21; Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 томах / авторы-составители И.А.Вакар, Т.Н. Михиенко. Том 1. — М., 2004. — С. 391–392.

6. Газета «Известия ВЦИК». — 1918. — № 193/457. — 7 сентября.

7. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 1018. Л. 110.

8. *Штеренберг Д.* Отчет о деятельности отдела изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. — 1919. — № 1. — С. 53–54.

9. *Иванов А.И.* Искусство в трудовой школе (Тезисы Школьного подотдела) // Художественная жизнь: Бюллетени художественной секции Народн. комис-та по просвещению. — М.: Госиздат, 1919–1920. — №1 (декабрь). — 1919. — Декабрь. — С. 23–24.

10. *Штеренберг Д.П.* Наша задача // Художественная жизнь: Бюллетени художественной секции Народн. комис-та по просвещению. — 1920. — Январь — февраль. — С. 5–6.

11. Калмыков ругает здесь молодых представителей «левых» течений — кубистку Б.Ю.Сандомирскую, сезаннистов С.А.Богданова, А.П.Петрову, в декабре 1919 года приехавших в Оренбург.

12. Имеется в виду оренбургская секция живописи при Губоно.

13. РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 31. Дневниковая запись С.И.Калмыкова (1920), приведенная в письме Ю.Л.Оболенской (8–11 августа 1923).

14. ГАРФ. Ф. А-1565. Оп. 9. Д. 334. Л. 5.

15. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 102–108. Материалы I Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и худ.-пром. мастерских отдела ИЗО НКП (2–9 июня 1920).

16. Живописец Владимир Львович Храковский (1893–1984) состоял в Наркомпросе председателем комиссии ИЗО и научно-педагогической секции. Во ВХУТЕМАСе он занял пост заведующего учебной частью.

17. Живописец Виктор Петрович Киселев (1895–1984), как и Иванов с Храковским, был в это время сторонником коллективистских идей в художественном образовании.

18. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 102.

19. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 109.

20. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 109.

21. Скульптор-кубист Ефим Владимирович Равдель (1894–1939) был одним из самых заметных администраторов эпохи ГСХМ-ВХУТЕМАСа, впервые он выдвинулся как организатор ГСХМ в Пензе, затем в круг его обязанностей вошли мастерские на территории огромного региона (Поволжье, Урал). Отстаивая программные установки Наркомпроса на посту ректора ВХУТЕМАСа, Равдель конфликтовал с профессорами-живописцами. Эмигрировал (1923).

22. *Штеренберг Д.П.* От теории к делу // Художественная жизнь: Бюллетени художественной секции Народн. комис-та по просвещению. — 1920. — Май — октябрь. — С. 18–19.

23. Живописец Владимир Иосифович Роскин (1896–1984) занимал должность инструктора Школьного подотдела с 1919 года, участвовал в формировании мастерских в регионах. Владимир Маяковский называл Роскина Наркомпроскиным.

24. Период работы живописца и графика Антонины Федоровны Софроновой (1892–1966), как и многих других инструкторов провинции, только начинает раскрываться в наши дни.

25. *Софронова А.Ф.* Записки независимой: Дневники, письма, воспоминания. — М.: RA; Рус. авангард, 2001. — С. 138.

26. Художественный критик Осип Максимович Брик (1888–1945).

27. *Удальцова Н.А.* Жизнь русской кубистки: дневники, статьи и воспоминания / составители Е.А.Древина, В.И.Ракитин. — М.: RA, 1994. — С. 59.

28. Цит. по: Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. — М., 1985. — С. 193.

29. Бюллетень ГЛАВПРОФОБРа № 31 (еженедельное издание под редакцией организационного отдела и управления делами ГЛАВПРОФОБРа). Специальный номер ОХОБРа.

30. Именно в делах ГЛАВПРОФОБРа и ГУБПРОФОБРов сохранилось большинство документов региональных ГСХМ.

31. ГАОО. Ф. 453. Оп. 1. Д. 1. Л. 13.

32. М.В.Фридлендер — витебский художник.

33. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 томах / авторы-составители И.А.Вакар, Т.Н.Михиенко. Том 1. — М., 2004. — С. 137.

34. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 томах / авторы-составители И.А.Вакар, Т.Н.Михиенко. Том 1. — М., 2004. — С. 141.

Список литературы:

1. Изобразительное искусство. — Издание Отдела ИЗО Наркомпроса. — 1919. — № 1.

2. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 томах/ авторы-составители И.А.Вакар, Т.Н.Михиенко. Том 1. — М., 2004.

3. *Смекалов И.В.* Александр Иванов из Наркомпроса — художник и администратор // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 1. — Часть 1. — С. 180–189.

4. *Смекалов И.В.* Школьная секция Отдела ИЗО Наркомпроса и ее деятельность по организации СГХМ в столице и провинции (1918–1919) // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы — в регионы. 1918–1920-е гг.: Материалы Всероссийской конференции, 2018; МАРХИ, МГХПА им. С.Г.Строганова. — М.: МАРХИ, 2018. С. 34–35.

А.Г. ЛИСОВ

Кандидат искусствоведения, доцент, Витебское отделение Белорусского союза художников
e-mail: allisov@mail.ru

A.G. LISOV

Candidate of Art History, assistant professor, Vitebsk Branch of Belarusian Art Union
e-mail: allisov@mail.ru

СТАНОВЛЕНИЕ ВХУТЕМАСА И ПЕДАГОГИ ВИТЕБСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ

THE VKHUTEMAS FORMATION AND THE TEACHERS OF THE VITEBSK STATE ART STUDIOS

В статье дана оценка роли региональных художественных школ для реформирования системы художественного образования в послереволюционной большевистской России, результатом которого стало создание ВХУТЕМАСа. Существенным в подготовке этой реформы стало значение педагогов Витебской художественной школы. Ее представители К.С.Малевич и Л.М.Лисицкий продемонстрировали готовность предложить наиболее зрелые подходы к созданию новых принципов преподавания.

In this article is assesses the role of regional art schools in the reform of the art education system in post-revolutionary bolshevik's Russia which resulted in the creation of VKHUTEMAS. Teachers of the Vitebsk art school were of great importance in the preparation of this reform. Its representatives K.S.Malevich and L.M.Lissitzky demonstrated their readiness to offer the most Mature approaches to creating new teaching principles.

Ключевые слова: художественное образование, программы преподавания, отдел изобразительных искусств Наркомпроса (Народный Комиссариат Просвещения), ВХУТЕМАС, Витебские государственные художественные мастерские, Д.Штеренберг, К.Малевич, Л.Лисицкий, В.Ермолаева.

Keywords: art education, teaching programs, Department of Fine Arts in the Narkompros (People's Commissariat for Education), VKHUTEMAS, Vitebsk State Art Studios, D.Shterenberg, K.Malevich, L.Lissitzky, V.Yermolaeva.

Время формирования ВХУТЕМАСа, а с ним и формализации системы художественного образования совпало с коренными переменами в организации региональных художественных школ, постепенным отказом от принципа свободных мастерских в них. В истории Витебской школы оно связано с установлением безраздельного господства педагогической системы Казимира Малевича. Она реализовалась не только в практике созданной в школе мастерской УНОВИС, но и в программах учебного заведения в целом. Малевич был противником идеи свободных мастерских, в чем расходился с создателем учебного заведения Марком Шагалом. Одновременно он воспринимался как проводник узкопартийных, супрематических подходов в художественном образовании.

Успехи витебской мастерской К.С.Малевича, а вместе с ней мастерских его сторонников Л.М.Лисицкого, В.М.Ермолаевой, Н.О.Коган, были высоко оценены во всероссийском масштабе на Первой Всероссийской конференции учащих и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела Изо Наркомпроса в июне 1920 г. Положительная оценка опыта Витебских мастерских немало способствовала повышенному интересу к витебскому опыту в других регионах, распространению идей Малевича, созданию филиалов супрематических организаций по всей России. Она же благоприятствовала приглашению Л.М.Лисицкого, который прилагал большие усилия к распространению художественных и педагогических идей лидера супрематизма, для преподавания во ВХУТЕМАС в конце осени 1920 г. В вопросе о его преподавательской работе во ВХУТЕМАСе в 1920–1921 гг. существует известная путаница. Многие авторитетные авторы связывают первый опыт педагогической деятельности Лисицкого в стенах учебного заведения с архитектурным факультетом или вовсе обходят этот вопрос, в лучшем случае, дают очень краткие сведения [2; 6, кн. 2, с. 20] из-за недостатка выявленных документальных источников. В действительности все, как оказывается, выглядит сложнее. Приглашение, очевидно, последовало во время большого осеннего путешествия витебских художников. Вместе с Малевичем, Лисицкий во

второй половине октября оказался в Смоленске, а затем в Москве. 17 ноября в клубе имени Сезанна состоялась лекция Малевича. О намерении остаться в Москве Лисицкий сообщал в Витебск лишь письмом от 19 ноября, когда Малевич туда вынужден был уже вернуться. Очевидно, витебский опыт участия в группе Малевича определил интерес Лисицкого к эксперименту по созданию основного отделения ВХУТЕМАСа и разработке пропедевтического курса. Но идея создания основного отделения вызревала на живописном факультете реформируемых московских мастерских, первым деканом факультета которого был в 1920–21 гг. В.Д.Баранов-Россине. Отделение стало самостоятельной единицей лишь к концу 1921 – началу 1922 г., поэтому приглашенный Лисицкий возглавил первоначально мастерскую монументальной живописи. Об этом времени впоследствии вспоминал пришедший в его мастерскую в феврале 1921 г. известный в будущем венгерский живописец и график Шандор Эк [3]. Важным замечанием Эка явилось то, что руководитель мастерской не считал свой стиль обязательным для учеников, не навязывал его.

Работа над пропедевтикой в стенах ВХУТЕМАСа сблизила, очевидно, Лисицкого с Н.А.Ладовским, что объясняет их постоянное взаимное внимание в дальнейшем, желание Лисицкого помогать, будучи уже в Германии в 1922–1925 гг., контактам организованной им группы АСНОВА (Ассоциации новых архитекторов), проведению выставок АСНОВА в Европе. Единственный выпуск «Известий Ассоциации новых архитекторов» вышел в 1926 г. при непосредственном сотрудничестве с Лисицким.

В это же время последовательные попытки перейти на работу в обновленные московские мастерские делал сам К.С.Малевич, о чем свидетельствует его переписка с заведующим отделом ИЗО Наркомпроса Д.П.Штеренбергом [1, с. 131–133, 135–139]. Попытки эти оказались безуспешны, лидер супрематизма наткнулся на негативную реакцию со стороны руководства отдела ИЗО и противников в стенах московских мастерских.

Из сохранившихся писем Малевича одним из первых, затрагивающих проблему его возвращения из «витебской ссылки», является его письмо Штеренбергу от 5 октября 1920 г. [1, с. 131], где он жалуется на невзгоды прифронтовой жизни Витебска. В письме ему от 11 декабря 1920 г. он уже прямо пишет: «Я думаю, что довольно мне быть в ссылке

и пора работать в центре, если у Вас не изменилось решение назначения меня заведующим Международным Бюро и предоставить мастерскую или в Обще живописном или Специальном ряде Мастерских, то прошу известить официально» [1, с. 133]. Речь идет о мастерских живописного факультета ВХУТЕМАСа. Малевич убежден, что работу свою в Витебске он выполнил. Очевидно, переговоры в Наркомпросе проходили во время командировки в Москву в ноябре, и, вероятно, Штеренберг на словах Малевича чем-то обнадежил. В письме от 3 января 1921 г. Малевич вновь прямо обращается к Штеренбергу и ответственным работникам отдела изобразительных искусств: «Уехавши из Москвы в город Витебск я уехал, чтобы принести пользу всеми своими знаниями и опытом. Витебские Мастерские не только что не замерли подобно другим городам провинции, но приняли прогрессивный вид развития, несмотря на самые тяжелые условия, не своевременной высылке денег, которые очевидно дороже Вам нежели дело…» [1, с. 135]. И здесь уже прямой упрек к руководству Изо отдела.

В Москве воспользовались негативным отношением к Малевичу местных витебских чиновников из губернского отдела народного образования. Среди его противников, помимо Д.П.Штеренберга, традиционно называют В.Е.Татлина, А.М.Родченко. Очевидно, столь же негативно был настроен против кандидатуры Малевича ректор ВХУТЕМАСа Е.В.Равдель. Об этом можно судить по письмам художника.

Пытаясь заручиться поддержкой отдела Изо, Малевич, предлагал рекомендовать свою сложившуюся окончательно в Витебске педагогическую систему для реализации ее во ВХУТЕМАСе и других художественных школах. На это были направлены усилия всех педагогов Витебских мастерских: В.М.Ермолаевой, занявшей после ухода М.З.Шагала пост ректора учебного заведения, а также Н.О.Коган, которые стремились широко познакомить вхутемасовцев с опытом Витебска и получить их поддержку. Все усилия УНОВИСа весны и лета 1921 гг. были направлены на реализацию замысла лидера. В это же время витебский УНОВИС собирал масштабную выставку, которую Малевич также намерен показать в Москве как аргумент, подтверждающий успехи его педагогической системы. В этой связи в Москву отправились В.М.Ермолаева и Н.О.Коган. В начале июня выставка была развернута во ВХУТЕМАСе, в клубе имени П.Сезанна, в общей экспозиции работ художественных мастерских Москвы, Оренбурга и Витебска. В короткой заметке о выставке

указано, что вместе с произведениями Л.М.Лисицкого выставлены работы учеников [4].

Весной 1921 г. реорганизации подверглась вся система художественных учебных заведений Советской России, они были подчинены художественным отделам управления профессионального образования в структуре Политпросветов Наркомата Просвещения. Вдохновленный сменой руководства, уходом Штеренберга, во второй половине апреля 1921 г. Казимир Малевич отправился в Москву, чтобы лично продвигать свои программы. В письме из Москвы творческому комитету УНОВИСа от 28 апреля 1920 г. он писал: «Наше Училище, уже Главпрофобр [утвердил], может менять вывеску “Витебские Высшие технические художественные мастерские”» [1, с. 141]. В Витебске открывалась перспектива собственного ВХУТЕМАСа.

Основная ставка в утверждении своих педагогических принципов во 2-х Московских свободных художественных мастерских, вошедших в состав ВХУТЕМАСа делалась Малевичем на учеников его бывшей мастерской в стенах учебного заведения во главе с С.Я.Сенькиным [5]. Ученики и последователи образовали организацию московского УНОВИСа, которая не проявила стойкости и последовательности, не отстояла и не могла отстоять своих «партийных позиций». В письме в Витебск Творческому комитету УНОВИСа из Москвы Малевич делится: «Политические переговоры и дипломатические битвы идут, я пока один работаю. Московский Творком просто еще цыпленок, я еще не входил в его ядро, все занят главками либеральных вождей, идет обсуждение программы нового порядка» [1, с. 141].

Переход к ВХУТЕМАСу был финалом демократии свободных мастерских, началом формализации педагогической системы художественного образования. В этой связи попытки Малевича сделать свои идеи фундаментом новой педагогической системы воспринимались как крайне индивидуалистические и получили дружный отпор и со стороны руководства отдела Изо НКП, и со стороны нового руководства ВХУТЕМАСа. К середине лета 1921 г. это стало ясно всем. Баталии проходили с переменным успехом. К концу июня Малевичу, казалось бы, удалось убедить новое руководство подотдела Изо в структуре Главпрофобра: 29 июня 1921 г. оно направило руководителю Витебских государственных художественных мастерских В.М.Ермолаевой предписание об откомандировании профессора Малевича в Московские высшие художествен-

но-технические мастерские, предлагая произвести с ним полный расчет в срочном порядке «дабы не задерживать его отъезд» [1, с. 455]. Предписание подписано В.Пановским. Однако отъезд Малевича из Витебска тогда не состоялся. 24 августа 1921 г. группа студентов ВХУТЕМАСа обратилась к Художественному Совету учебного заведения с просьбой дать художнику мастерскую, говоря о своем желании работать под его руководством. Резолюция ректора Е.В.Равделя мотивирует отказ следующим образом: «Студентам Вхутемас должно быть известно, что Свободные Государственные Мастерские были упразднены еще в июле прошлого года. По новому уставу мастерских — руководители выбираются и назначаются советом согласно программы. 27.8.1921 года. Равдель» [1, с. 436]. Несколько позднее подобная обстановка сложилась и в Петроградских мастерских, Совет которых 12 ноября 1921 г. принял говорящее за себя постановление, что организационный план учебного заведения не может быть поставлен в зависимость от каких-либо течений и направлений в искусстве.

Не оправдалась и надежда Малевича на Лисицкого, который должен был благоприятствовать популяризации в Москве витебского опыта, приобретенного под его руководством. Из сохранившейся переписки понятно, что это стало основанием для упреков в адрес последнего на протяжении последующих лет. Лисицкий из одного письма в другое делает попытки оправдываться, повторяя мысль об осознаваемом им чувстве долга перед витебским сообществом супрематистов. 22 февраля 1922 г. он пишет Малевичу: «Мы прожили в Витебске очень хорошее, очень значительное и очень многовременное время. Теперь я это особо остро вижу». И далее прибавляет: «Я прошу все-все об Уновисе, все-все, что каждый делает, рисунки, фотографии, все слать по вышеуказанному адресу для меня. И тогда я, надеюсь, буду в состоянии исполнить свой долг перед Вами» [7, с. 294–295].

Лисицкий, впервые приглашенный в реформируемую Московскую школу, не имел намерения стать в ней апологетом одного художественного направления. Его волновали проблемы разработки вводного курса, должного стать основой как чисто художественного, так и художественно-производственного направления.

Очевидно, Малевич, который мог оказаться среди участников второй реформы художественного образования, приведшей к созданию ВХУТЕМАСа, и был отвергнут вместе с его программами, потенциально мог придать реформе иное содержание. Он был отвергнут как выразитель позиции субъективных методов индивидуальных мастерских, занимая в действительности совершенно противоположную позицию. Он был более революционен даже на фоне тех революционных экспериментов, источником которых были мастерские ВХУТЕМАСа. Он был лидером, способным занять определяющее место в ряду педагогов реформированной школы. В его модели, соединявшей в себе компоненты «школа — исследовательский институт», Малевич вынужден был сосредоточиться на второй компоненте, которой для него стал ленинградский ГИНХУК. После Витебска он посвятил себя художественной науке, чтобы только к концу 1920-х гг. вернуться к своей модели художественного образования, приняв предложение занять должность профессора Киевского художественного института. Витебские художественно-технические мастерские также могли стать местом реализации идей нового художественной педагогики лидера супрематизма, который был уже готов вне всяких пристрастий предложить систему, основанную на объективных методах преподавания, не навязывая узкопартийных позиций. Сделать этого, однако, было не суждено.

Примечания:

1. Малевич о себе: Современники о Малевиче: Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / авт.-сост. И.А.Вакар, Т.Н.Михиенко. — М.: RA, 2004. — Том I. — 582 с.

2. *Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922. — М.: Языки рус. культуры, 2001. — 256 с.

3. *Эк Ш.* Вчера и сегодня / Ш.Эк / перевод с венгерского. — М.: Прогресс, 1973. — 271 с.

4. Известия ВЦИК. — 1921. — № 121. — 4 июня.

5. *Смекалов И.В.* Сожженный журнал Уновиса: «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских» (1920) / И.В.Смекалов // Искусствознание. — 2018. — № 3. — С. 264–297.

6. *Канцедикас А.С., Яргина З.Н.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. — М.: Новый Эрмитаж-один, 2004. — Часть 2. 1919–1921. Мировидение и мирореальность. — 145 с.

7. *Казимир Малевич.* Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. — М.: Гилея, 2003. — 360 с.

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.

E-mail: ev-alex@yandex.ru

«В БОРЬБЕ ЗА ПОДЛИННОЕ ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА»: УЧЕНИКИ ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА НА УРАЛЕ

«IN THE STRUGGLE FOR A TRUE UNDERSTANDING OF ART»: VKHUTEMAS-VKHUTEIN'S STUDENTS IN THE URALS

**Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ проект № 19-012-00193 А*

В статье на основе архивных документов, газетных публикаций и мемуаров современников рассматривается деятельность учеников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на Урале в 1920–1960-е гг. Уже в первые годы существования ВХУТЕМАСа руководство командировало многих учеников в уральские художественные учебные заведения, требуя от них «проводить линию нового искусства». Особый акцент делался на идеологическую борьбу, связанную с внедрением новых художественных позиций и образовательных концепций. В 1930–1960-х гг. выпускники ВХУТЕМАСа преподавали в художественных училищах Урала. В своей педагогической практике они ориентировались на творческие установки 1920-х годов и смогли передать новаторские приемы изобразительного искусства новому поколению художников.

Based on archival documents, newspaper publications and memoirs of contemporaries, the article examines the activities of VKHUTEMAS-VKHUTEIN's students in the Urals in the 1920–1960s. Already in the first years of VKHUTEMAS 'existence, the management sent many students to Ural art schools, requiring them to «draw the line of new art». Special emphasis was placed on the ideological struggle associated with the confrontation of various artistic positions and educational concepts. In the 1930–1960s, VKHUTEMAS graduates taught at art schools in the Urals. In their teaching practice, they focused on the creative attitudes of the 1920s and were able to pass on innovative techniques of fine art to a new generation of artists.

Ключевые слова: художественная жизнь Урала 1920–1960-х гг., ВХУТЕМАС, Н.П.Голубчиков, А.А.Жуков, И.И.Трембовлер, Ф.К.Шмелёв.

Keywords: artistic life of the Urals in the 1920–1960s, VKHUTEMAS, N.P.Golubchikov, A.A.Zhukov, I.I.Trembovler, F.K.Shmelev.

С момента своего рождения ВХУТЕМАС претендовал на роль лидера художественной жизни страны, ставя перед собой задачу пропаганды нового искусства в российских регионах. «Наш живописный язык должен звучать, как орган, оркестр, трубный хор здоровых людей, чтобы передовую часть общества подвели к подлинному пониманию искусства», — призывал И.И.Машков [1]. Борьбе за «настоящее революционное творчество». придавалось особое значение. Ученики ВХУТЕМАСа, многие из которых до этого получили основы художественного образования в провинциальных учебных заведениях, часто становились проводниками новых творческих идей и задач на местах. В свою очередь, руководство стремилось всеми возможными способами укрепить творческие связи с провинцией, для чего уже в 1921 году были организованы постоянные командировки учеников и преподавателей в российскую глубинку. Сохранившиеся в архивах многочисленные командировочные удостоверения учеников, совершивших поездки в Екатеринбург, Пермь, Кунгур, Кудымкар, Златоуст, дают представление о масштабах этого явления. Студентов направляли, как правило, в весенний период, на срок до трех месяцев, что совпадало со временем каникул. В кратких формулировках были представлены лишь общие цели мероприятия: «для пропаганды изобразительного искусства» на заводах и в Свободных художественных мастерских, но, несомненно, ученики ВХУТЕМАСа получали дополнительно письменные или устные инструкции [2].

В качестве примера, можно привести документ, выданный в марте 1921 года Николаю Голубчикову: «7.03.1921. Удостоверение. Дано студенту живописного факультета Московских Высших Государственных Художественно-Технических мастерских Н.П.Голубчикову в том, что он согласно его заявлению откомандировывается в распоряжение художественных мастерских в Гор. Екатеринбург. Уполномоченный Равдель» [3]. Вместе с Н. Голубчиковым в Екатеринбургские СГХМ были направлены А. Аникин, Ф. Дерябин, А. Жуков.

Стоит отметить, что ректор ВХУТЕМАСа Е.В. Равдель имел прямое отношение к организации художественных мастерских в Екатеринбурге (декабрь 1919 г.) и испытывал серьезное беспокойство из-за сложной ситуации в ЕСГХМ. В начале 1921 года в результате конфликта с городскими властями Екатеринбургские мастерские покинули уполномоченные А.Ф.Боева и П.Е.Соколов со своими сторонниками [4]. Оставшись в большинстве, педагоги-консерваторы начали борьбу за возврат к традиционным методам обучения, и центр художественного авангарда на Урале оказался под угрозой.

Все командируемые были уроженцами Урала, кроме того, А.Аникин, Н.Голубчиков, Ф.Дерябин, А.Жуков в свое время окончили Екатеринбургскую художественно-промышленную школу, на базе которой были организованы ЕСГХМ. Они не один раз в течение 1921–1922 гг. по заданию руководства ВХУТЕМАСа приезжали в столицу Урала, так как хорошо представляли специфику местного художественного преподавания, лично знали многих екатеринбургских педагогов и художников. В их задачу входил рассказ о принципах нового искусства, о выразительных средствах и технических приемах. На подобных мероприятиях демонстрировались и конкретные художественные работы, выполненные рассказчиком. Были случаи проведения показательных «мастер-классов». Имело место и неофициальное общение агитаторов за «настоящее революционное творчество» с екатеринбургскими зрителями и художниками, которое, возможно, было более откровенным и результативным.

Пропаганда нового искусства велась не только в Екатеринбургских мастерских, но и на заводах, в различных организациях и воинских частях. Кроме того, посланники ВХУТЕМАСа вместе с местными поклонниками авангарда организовали несколько художественных выставок. Екатеринбургский живописец Н.Сазонов упоминает об участии командированных из столицы в художественном карнавале «Грандиозарь-кискезази» в здании первой женской гимназии (ул. Карла Либкнехта, д. 9), который состоялся в последних числах декабря 1921 года [5]. Ярый противник «футуристической революции», Сазонов с нескрываемой неприязнью и иронией описывает мероприятие молодых авангардистов: «Рядом с трактиром находилась узкая длинная комната, которую заняли футуристы: А. Лугасков, Н. Голубчиков, Аникин, Ф. Дерябин и другие. Они натянули вдоль комнаты в несколько рядов проволоку, развесили на ней жестяные треугольники, квадратики и просто листы жести, а также бутылки. Когда публика заходила к ним в комнату, они закрывали двери, гасили свет и били по жести палками. Одновременно приводили в действие сирену и временами включали свет» [6].



Рис. 1. Трембовлер И.И. Автопортрет.1925. Дерево. ЕМИИ.

Наряду с учениками, на Урал приезжали и преподаватели ВХУТЕМАСа. Несколько лет в Уральском художественном техникуме, который пришел на смену ЕСГХМ и Уральскому художественно-практическому институту, работал скульптор В.Е.Лямин [7]. В 1923 году бывший заведующий рабфака ВХУТЕМАСа Лямин был направлен на Урал для «укрепления административной работы». Педагогическую и административную деятельность он успешно сочетал с творческой, выполнив по заказу городских властей бюст Я.М.Свердлова и рельефы на фасаде здания Делового клуба (ныне здание филармонии).

В середине 1920-х на Урале начинают работать выпускники Высших художественно-технических мастерских. Наиболее известной фигурой среди них стал Исаак Трембовлер [8]. Талантливый скульптор и педагог, Трембовлер в 1925 году окончил скульптурное отделение ВХУТЕМАСа [9]. Под влиянием С.Т.Конёнкова он много работал с деревом, экспериментировал с формой и фактурой, активно участвовал в столичных художественных выставках. Выполненный во время учебы в ВХУТЕМАСе «Автопортрет» (1925), ныне хранящийся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств (ЕМИИ), демонстрирует творческие установки скульптора (ил. 1). В Свердловске Трембовлер сосредоточился на педагогической деятельности, был директором Уральского индустриально-художественного техникума. В его скульптурных работах «Пор-

трет А.И.Герцена» (1934), «Портрет Лауреата Сталинской премии П.П.Бажова» (1943), «Я.М.Свердлов» (1930-е), пусть и выполненных с оглядкой на установки соцреализма, есть выразительная авторская линия.

В пермских и свердловских театрах работал Иван Вахонин [10], который после краткого периода обучения в Пермских свободных художественных мастерских несколько лет проучился в Петроградском ВХУТЕМАСе (1923–1924) у А.И.Савинова.

Должность председателя Правления Свердловского отделения СХ в 1936–1939 годах занимал график Юрий Иванов [11], учившийся у В.А.Фаворского во ВХУТЕИНе и Московском полиграфическо-технологическом институте. Наряду с административной работой, Ю.А.Иванов иллюстрировал и оформлял книги для местного издательства и преподавал в Свердловском училище ИЗО.

В начале 1930-х годов начинают активную творческую и педагогическую деятельность Н.П.Голубчиков, А.А.Жуков, Ф.К.Шмелёв. Имена выпускников ВХУТЕМАСа были хорошо знакомы любителям изобразительного искусства на Урале, но долгое время об их роли в развитии художественной жизни края будут умалчивать. Подобное сдержанное отношение сформировалось еще в начале 1920-х, в период творческих командировок вхутемасовцев. Консервативно настроенные к «футуристическим преобразованиям» зрители и художники видели в них исключительно разрушителей местных традиций. В мемуарной литературе 1960–1970-х годов их деятельность оценивали, по большей части, негативно. Искусствовед Б.В.Павловский в предисловии к книге Сазонова «Записки уральского художника» (1966) вынужден был заметить: «Рассказ о молодых художниках, воспитанниках ВХУТЕМАСа, приехавших в Свердловск в начале тридцатых годов, дан очень субъективно и крайне односторонне. <…> Прежде всего, хотелось бы сказать несколько слов в защиту Н.П.Голубчикова. Это был один из самых активных и принципиальных художников Свердловска <…>, начиная с 1945 года — участник всех областных художественных выставок, в течение ряда лет бессменный председатель художественного совета. Ф.К.Шмелёв целиком посвятил себя преподавательской работе в Свердловском художественном училище. Подавляющее большинство молодых художников Урала — его ученики» [12].

Действительно, выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа наиболее ярко проявили себя именно на педагогическом поприще, порой жертвуя

творческой деятельностью ради работы с молодыми художниками. Их взгляды на искусство и жизненная позиция, сформировавшиеся во время учебы в Москве, вызывали уважение у учеников. Яркой личностью среди уральских мастеров был Николай Голубчиков [13]. Он оказался во ВХУТЕМАСе в 1920 году в числе первых учеников и был активным пропагандистом «революционного искусства». После длительного перерыва Голубчиков вернулся к учебе и окончил полиграфак ВХУТЕИНА в 1930 [14]. Много лет Николай Петрович был председателем художественного совета Свердловского отделения СХ и без оглядки на авторитеты и мнения чиновников от культуры отстаивал приоритет художественного качества произведений. Подобное поведение было редкостью для той эпохи и многих раздражало, но со временем о художнике будут вспоминать как о человеке исключительной порядочности. «Николай Порфирьевич Голубчиков долгие годы преподавал в художественном училище и был хорошей выучки акварелист. <…> Я ценил его за исключительную принципиальность и честность», — отмечал живописец Н.Г.Чесноков [15]. Получили известность и произведения Голубчикова: выполненные во время войны плакаты (совместно с С.Адливанкиным) и живописные полотна о тружениках тыла. На крупнейшей художественной выставке края «Урал — кузница оружия» (1944, Свердловск) экспонировалась картина «Наступление начинается здесь» (ил. 2).



Рис. 2. Голубчиков Н.П. Наступление начинается здесь. 1944. Х., м. Нижнетагильский музей изобразительных искусств

Совместно с Голубчиковым полиграфак Московского ВХУТЕИНа в 1930 году окончил Александр Жуков [16]. Ученик Д.Кардовского и Н.Куприянова, даровитый график А.А.Жуков начал работать иллюстратором в издательстве «Молодая гвардия». Участвовал он и в выставке молодых художников Москвы (1935). После возвращения на Урал он много лет преподавал в Свердловском художественном училище [17]. В своих воспоминаниях график Виталий Волович [18] высоко оценивал роль Жукова в воспитании молодых художников: «А.А.Жуков преподавал у нас дольше всех. Мы очень любили его. Он занимался боксом. Был широк в плечах и, если бы не огромный лоб и глаза, выдававшие живой и глубокий ум, был похож больше на профессионального спортсмена,

чем на художника. Он был живописцем от Бога, обожал К.Тройона, Констебля, барбизонцев… Мы ездили вместе с ним на этюды за Уралмаш, в Калиновку. <…> Одно время он преподавал чуть ли не на всех курсах, и я думаю, что он загубил на нас свою творческую жизнь. <…> Александр Александрович говорил с нами как с мастерами, и многое из того, что было непонятным, запомнилось и оказалось потом, в самостоятельной творческой жизни, необычайно важным и полезным… <…> Он учил нас конструктивному рисунку. Рисунку-размышлению» [19]. Сосредоточившись на преподавательской деятельности, Жуков редко участвовал в художественных выставках, был в стороне от деятельности местного СХ. Волович вспоминал, как, через много лет после смерти А.А.Жукова, познакомился с его наследниками и посмотрел папки с творческими работами учителя: «К сожалению, в этих папках были в основном черновые, подготовительные работы. Ничего законченного не сохранилось. Или просто не было… Только эскизы и этюды. Он был гением начала. Сильного первоначального ощущения. Он видел вещь в целом. В основном. И начинал ее широко и смело… Дальнейшая работа ослабляла свежесть и непосредственность первого ощущения. Его эскизы предполагали самостоятельное существование…» [20].

Крупным художником-педагогом Урала был Федор Шмелёв [21]. В 1921 году он был командирован Вятским отделом народного образования «для продолжения образования в Государственные художественные мастерские» [22]. О периоде обучения во ВХУТЕМАСе Шмелёв впоследствии подробно рассказывал своим ученикам и коллегам по Свердловскому художественному училищу. «Первая встреча с новой обстановкой и педагогом была настолько ошеломляющей, что Федор Константинович вспоминал ее постоянно… В холодную неуютную мастерскую, заполненную студентами, одетыми кто во что горазд, вошла в атласном лиловом платье, отороченном дорогими мехами Л.С.Попова. Студенты сразу ее окрестили “Мадам из Парижа”. В углу мастерской они увидели груду предметов: спираль ржавой проволоки, листы железа, прислоненную лестницу и др. Все это контрастировало с внешним видом педагога, и студенты бросились убирать, но Любовь Сергеевна остановила их, объясняя, что это постановка, опираясь на которую, нужно создать натюрморт, его смысл и цель — освоение пространства через разные материалы. <…> Шмелёв, добыв необходимые материалы, за короткое время соорудил пространственную композицию, которую высоко оценила Попова, попросив ее даже себе в подарок. Она прочила Шмелёву большое будущее на этом поприще и ввела его в узкий круг художников, собиравшихся в редакции журнала “Вещь”», — так пересказывал рассказ своего учителя С.П.Ярков [23].



Рис. 3. Шмелёв Ф.К. Снедь московская. Хлебы. Учебная работа. 1924. Х., м. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых

Конструктивизм не увлек Федора Константиновича, но занятия пространственными упражнениями не прошли даром. Он считал поиски художников авангарда полезным и плодотворным явлением. Используя возможность свободного посещения занятий, Шмелёв работал в мастерской А.А.Осмёркина, а последние два года учебы занимался у И.Машкова, которого называл своим самым любимым учителем. По его воспоминаниям, знаменитая картина Машкова «Снедь московская. Хлебы» (1924, х., м., ГТГ) — учебная постановка. Натюрморт был выстроен студентами во главе со старостой группы Шмелёвым, и мэтр писал картину на виду у всех, комментируя свои действия и приемы [24]. Написанная в это же время картина Шмелёва «Снедь московская. Хлебы. Учебная работа» находится в Вятском художественном музее им. В.М. и А.М.Васнецовых (ил. 3). В ней заметны не только уроки Машкова, но и попытки самостоятельно развивать установки педагога.

Шмелёв много рассказывал своим подопечным о Машкове, упоминал, что в его мастерской вдоль стен стояли двухпудовые гири, и ученики вместе с профессором пред занятиями и в перерывах упражнялись с ними. Шмелёв полагал, что сильными сторонами методики мэтра были: строгая последовательность в работе, стремление быстро схватывать непосредственное впечатление от натуры и уметь, сохраняя его, передать на холсте особое чуткое отношение к цвету [25].

Закончив живфак в 1927 году [26], Шмелёв начал преподавать в Пермском художественном техникуме, но регулярно бывал в столице, активно участвуя в выставках Общества московских художников (ОМХ).

Педагогическая деятельность мастера в Перми завершилась со скандалом. По ложному обвинению в поджоге техникума он был арестован и почти год провел в заключении. После освобождения переехал в Свердловск, где, пусть и не сразу, добился известности как живописец и педагог. «Его композиции подкупали декоративностью, композиционной цельностью. <…> Их красочная мажорность создает ощущение бодрости, прославляя богатства жизни. Шмелёв избегает черных, глухих тонов; в сочной звучности цвета — его родство с учителем», — писал о Шмелёве как об ученике Машкова искусствовед Б.Павловский [27].

Педагогические принципы Федора Константиновича также основывались на творческой системе Машкова. Художник Анатолий Зыков [28] вспоминал об уроках Шмелёва как чрезвычайно важных моментах формирования творческой личности учащегося. «Шмелёв подходил к студенту нечасто, но разбирал работу внимательно, подолгу, до косточек» [29]. Поощряя самостоятельную деятельность учащихся, педагог требовал от них подробного обоснования предложенного сюжета и продуманную до деталей композицию. Таким образом, работа над дипломом превращалась в долгий процесс с подготовкой большого количества этюдного материала и вариантов композиций. В Свердловском художественном училище Шмелёв ввел изучение пластической анатомии, которую хорошо освоил во ВХУТЕМАСе.

Авторитетные преподаватели Федор Шмелёв, Александр Жуков и Николай Голубчиков не просто давали своим ученикам необходимый набор знаний и умений, они побуждали их к творческой активности, самостоятельности, ориентировали на поиск собственного пути в искусстве. Не раскрывшиеся в должной мере в художественной жизни 1930–1950-х годов, с их жесткими идеологическими ограничениями и препонами, выученики ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа сохранили верность «свободному подлинному искусству». и не жалели сил для воспитания молодых мастеров в духе истинного творчества. Не вступая с открытый конфликт с доктриной соцреализма, они подчеркивали важность художественной формы. Недаром многие уральские художники, учившиеся у вхутемасовцев, вспоминают об их установках на «конструктивный рисунок», на «конструктивную композицию». Методические разработки И.Машкова, А.Осмёркина, В.Фаворского, Д.Кардовского, Н.Куприянова и других крупных художников-педагогов ВХУТЕМАСа оказались, в определенной мере, доступными ученикам уральских художественных учебных заведений.

Стремительный напор сторонников «футуристической революции» в 1920–1921 годах на Урале был кратким и малопродуктивным, у большинства уральских художников он вызвал настороженность и отторжение. Напротив, «стратегия непрямых действий», которую самоотверженно в течение нескольких десятилетий проводили вхутемасовцы, принесла свои плоды. В период «оттепели» молодые уральские художники, прошедшие школу воспитанников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, стремились обрести «свое лицо» — новаторскую линию в искусстве — и уже самостоятельно обращались к урокам русского авангарда.

Примечания:

1. *Машков И.И.* Автобиография // Советские художники. Т. 1. Живописцы и скульпторы. — М., 1937. — С. 194.

2. *Алексеев Е.П.* Командировки учеников ВХУТЕМАСа в Екатеринбургские СГХМ в начале 1920-х годов // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. — М.: МАРХИ, 2013. — С. 415–416.

3. РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 2. Ед. хр. 388 (переписка по личному составу). Л. 106.

4. *Алексеев Е.П.* Екатеринбургские СГХМ: тяжелые бои на фронте искусства. Ноябрь 1919 — сентябрь 1920 // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова. — 2019. — № 3. — Часть 2. — С. 127.

5. Название карнавала отсылает к футуристической выставке Д.Д.Бурлюка «Грандиозарь», которая состоялась в Екатеринбурге в декабре 1918 года.

6. *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. — Л.: Художник РСФСР, 1966. — С. 67.

7. Лямин Василий Ефимович (1889, Москва, — 1926), скульптор, педагог. В 1910-е учился в Московском УЖВЗ, участник Первой мировой войны. В 1918 в Томске работал учителем рисования, затем помощником заведующего Томского подотдела искусств. Заведовал рабфаком ВХУТЕМАСа. В 1923–1925 — заведующий Уральского художественного техникума. Произведения хранятся в Томском художественном областном музее.

8. Трембовлер Исаак Израилевич (10.09.1890, д. Варварка близ Николаева, — 14.10.1943, Свердловск), скульптор, педагог. Родился в семье служащего. В 1913 учился в художественной школе в Николаеве. В 1917–1919 преподавал в этой

школе. В 1920–1925 учился во ВХУТЕМАСе у А.С.Голубкиной, С.Т.Конёнкова и И.Э. Грабаря. Входил в общество «Бытие» (1921–1924), работал инструктором изостудий в Москве. С 1926 в Свердловске. Преподавал в Уральском индустриально-художественном техникуме и художественных студиях Свердловска. В 1926–1932 был директором Уральского индустриально-художественного техникума. Первый руководитель мастерской «Уралхудожник». Работы хранятся в ЕМИИ, Нижнетагильском музее изобразительных искусств.

9. РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 1. Ед. хр. 2539. Личное дело Трембовлера Исаака Израилевича.

10. Вахонин Иван Матвеевич (12.10.1887, д. Ошья, Пермская губ., — 8.08.1965, Свердловск), живописец, художник театра, педагог. Родился в крестьянской семье. Участник Первой мировой и Гражданской войн. Учился в Свободных художественных мастерских в Перми (1922) и во ВХУТЕМАСе в Петрограде (1923–1924) у А.И.Савинова. Работал в пермских театрах. С 1933 жил и работал в Свердловске. Художник Свердловского ТЮЗа (1933–1946). За время работы в театрах оформил более 150 спектаклей. Преподавал в Свердловском училище ИЗО (1938–1943). Картины хранятся в ЕМИИ, Пермской государственной художественной галерее, Новосибирском художественном музее.

11. Иванов Юрий Александрович (12.02.1908, Казань, — 19.11.1970, Свердловск), график, художник книги, живописец, художник-монументалист. Из семьи рабочего. Учился во ВХУТЕИНе в Москве (1926–1930) у В.А.Фаворского, С.В. Герасимова, затем в Московском полиграфическо-технологическом институте (1930–1932). Член СХ с 1935, председатель Правления Свердловской организации СХ (1936–1939). Преподавал в Свердловском училище ИЗО, выполнял функции завуча. Работал художественным редактором издательства. Участник Великой Отечественной войны, был контужен и ранен. Оформлял и иллюстрировал книги для Свердловского книжного издательства, для издательств Москвы. Произведения хранятся в ЕМИИ, Объединенном музее писателей Урала (Екатеринбург).

12. *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. — Л.: Художник РСФСР, 1966. — С. 8.

13. Голубчиков Николай Порфирьевич (10.12.1899, Екатеринбург, — 23.03.1958, Свердловск), живописец, монументалист, график. Окончил Екатеринбургскую художественно-промышленную школу (1919). В 1920–1921 учился во ВХУТЕМАСе. С 1922 заведовал екатеринбургской художественной студией «Изо». В 1923–1930 учился в ВХУТЕИНе у Н.Н.Купреянова, В.А.Фаворского. С 1932 жил и работал в Свердловске. Член СХ с 1932, долгие годы был бессменным председателем художественного совета Свердловского отделения СХ. Преподавал в Свердловском художественном училище (1935–1952). Работы находятся в ЕМИИ, Нижнетагильском музее изобразительных искусств.

14. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / автор-составитель Л.И.Иванова-Веэн. — М.: МАРХИ, 2010. — С. 24.

15. *Чесноков Н.Г.* Претворенная в жизнь мечта. — Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2000. — С. 287.

16. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / автор-составитель Л.И.Иванова-Веэн. — М.: МАРХИ, 2010. — С. 24.

17. Жуков Александр Александрович (3.07.1901, Екатеринбург, — 10.06.1978, Свердловск), график, живописец, педагог. Окончил Екатеринбургскую художественно-промышленную школу (1918), затем ВХУТЕИН (1930), учился у С.В.Герасимова, Н.Н.Купреянова, Д.Н.Кардовского. Работал иллюстратором в издательстве «Молодая гвардия» в Москве (1930–1933). Участвовал на выставке молодых художников Москвы (1935). С 1935 жил в Свердловске. Преподавал рисунок и живопись в СХУ (1935–1950). Произведения хранятся в ЕМИИ, Нижнетагильском музее изобразительных искусств.

18. Волович Виталий Михайлович (3.08.1928, Спасск, Приморский край, — 20.08.2018, Екатеринбург), график, художник книги, живописец. «Народный художник РФ» (2015), «Заслуженный художник РСФСР» (1974), член-корреспондент РАХ (2007), почетный гражданин города Екатеринбурга (2007).

19. Волович В.М. Мастерская. Записки художника. — М.: Кучково поле, 2008. — С. 65, 66.

20. Там же. — С. 66, 67.

21. Шмелёв Федор Константинович (22.01.1899, с. Слободское, Вятская губ., — 7.11.1991, Екатеринбург), живописец, график, педагог. Родился в семье служащего. До 1918 учился в реальном училище. В 1918–1931 преподавал рисование в художественной студии, работал художником в театре. Окончил ВХУТЕМАС (1927). В 1927–1930 участвовал в выставках Общества московских художников (ОМХ), в выставке, организованной Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей (ВОКС) в Нью-Йорке (1929). В 1928–1932 преподавал в Пермском художественном техникуме. В 1932 арестован по обвинению в поджоге техникума. В 1933 был освобожден и переехал в Свердловск. Работал живописцем и оформителем в объединении «Уралхудожник». Был членом правления «Уралхудожника», вел художественную студию Областного дома народного творчества, Дома учителя, клуба им. А.М.Горького, медицинского института. Член СХ с 1930-х, член правления Свердловского отделения СХ (1938–1940) и Совета Свердловского

отделения художественного фонда (1942–1945). Преподавал рисунок, живопись, композицию в СХУ (1938–1960). Произведения хранятся в ЕМИИ, Вятском художественном музее им. А.М. и В.М.Васнецовых (Киров).

22. РГАЛИ. Ф. 681 (ВХУТЕМАС). Оп. 2. Ед. хр. 98. Л. 110.

23. *Ярков С.П.* Художественная школа Урала. — Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. — С. 161.

24. См.: там же.

25. См.: там же. — С. 162.

26. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / автор-составитель Л.И.Иванова-Веэн. — М.: МАРХИ, 2010. — С. 15.

27. *Павловский Б.В.* Художники Свердловска. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 39–40.

28. Зыков Анатолий Иванович (30.05.1930–6.06.2008), график, живописец. «Народный художник РСФСР» (1988), действительный член Российской Академии художеств. В 1949 году окончил Свердловское художественное училище, затем Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина.

29. *Зыков А.И.* Где твой огонь горит. Записки художника. — М., 1999. — С. 91.

Список литературы:

1. *Алексеев Е.П.* Екатеринбургские СГХМ: тяжелые бои на фронте искусства. Ноябрь 1919 — сентябрь 1920 // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова. — 2019. — № 3. — Часть 2. — С. 117–130.

2. *Волович В.М.* Мастерская. Записки художника. — Москва: Кучково поле, 2008.

3. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. Выпускники. Справочник / автор-составитель Л.И.Иванова-Веэн. — Москва: МАРХИ, 2010.

4. *Павловский Б.В.* Художники Свердловска. — Ленинград: Художник РСФСР, 1960.

5. *Сазонов Н.С.* Записки уральского художника. — Ленинград: Художник РСФСР, 1966.

6. *Чесноков Н.Г.* Претворенная в жизнь мечта. — Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2000.

7. *Ярков С.П.* Художественная школа Урала. — Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002.

С.С. СЕРДИТОВ

Аспирант кафедры искусствоведения СПГХПА им. А.Л. Штиглица

e-mail: stepan.serditov@mail.ru

О.В. ВЕСЕЛИЦКИЙ

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой средового дизайна СПГХПА им. А.Л. Штиглица

e-mail: oleg_veselitskiy@mail.ru

S.S. SERDITOV

Postgraduate Student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design

e-mail: stepan.serditov@mail.ru

O.V. VESELITSKIY

PhD in art history, associate professor, head of environmental design department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design

e-mail: oleg_veselitskiy@mail.ru

КУЛЬТУРНОЕ КОДИРОВАНИЕ ОБЪЕКТОВ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

CULTURAL CODING OF TOURISM INFRASTRUCTURE OF THE KOMI REPUBLIC

Характерные внешний и внутренний образы архитектурно-дизайнерских объектов играют важную роль в идентификации места для посетителя и формировании комфортного и узнаваемого пространства туристического региона. В статье рассматривается возможность применения понятия «культурный код» относительно туристической инфраструктуры региона и предлагается структура кодирования средовых объектов в этнокультурных традициях Коми Республики, так как в современных тенденциях дизайна уникальность туристического объекта является одним из основных факторов, определяющих его конкурентоспособность.

The characteristic external and internal images of architectural and design objects play an important role in identifying a place for a visitor and creating a comfortable and recognizable space of a tourist region. The article discusses the possibility of applying the concept of «cultural code» with respect to the tourism infrastructure of the region and proposes a structure for coding environmental objects in the ethno-cultural traditions of the Komi Republic, since in modern design trends the uniqueness of a tourist object is one of the main factors determining its competitiveness.

Ключевые слова: культурный код, этнодизайн, туристическая инфраструктура, дизайн среды, Коми Республика.
Keywords: cultural code, ethnic design, tourism infrastructure, environmental design, Komi Republic.

В практике коммуникативного, интерьерного и средового дизайна все больший интерес приобретают вопросы, связанные с брендом территории и созданием уникальной туристической среды. Индустрия туризма и социально-культурный сервис в своей деятельности решают множество задач, направленных на сохранение, изучение и использование природного и историко-культурного наследия, а также рекреационную, образовательную, воспитательную и другие функции. Одним из ведущих направлений в развитии туризма и сопряженных с ним сфер деятельности является создание туристических комплексов и маршрутов на базе природных, исторических и культурных памятников. В структуру формируемых туристических аттракторов могут входить аутентичные, реконструированные и интерпретированные природные, археологические, исторические и этнографические группы объектов (разнообразные типы жилья, музеи, туристические базы и комплексы, средовая инфраструктура для туристско-экскурсионных маршрутов, малые архитектурные формы, визуальные коммуникации и рекламные объекты, средовое оборудование для общественных пространств, торговые площади, лодочные станции и т.п.). Подобные центры, соединяющие в себе природу, культуру и историю, по существу, представляют собой актуальную форму деятельности культурно-образовательных институтов региона, которая позволит усовершенствовать существующую индустрию туризма.

Ресурсы культурного ландшафта, включающие себя традиции, искусство и природу, даже не имея глубокой исторической базы, могут служить средством модернизации и актуализации территории при условии наличия продуманной дизайн-программы.

Формирование туристско-рекреационного пространства художественными средствами — целостный процесс, на первоначальном этапе которого необходимо аналитически подходить к проблемам дизайна относительно индустрии туризма и проектировать объекты рекреации, используя новые подходы и принципы организации туристического бренда. В основе технологии брендинга лежит наделение продукта особой идентичностью [7, с. 82], что подразумевает уникальность, которая позволит туристической дестинации заявить о себе, сформировать представление у жителей и гостей территории как обладающей некими эксклюзивными качествами, что, в свою очередь, повысит туристическую конкурентоспособность.

В современной проектной культуре главенствующим становится метод создания оригинальной дизайн-концепции с выявлением средовых связей конкретного места, его уникальности и отсылок к традициям. В условиях глобализации придание индивидуальности образа туристическим объектам возможно не только на основе формирования локальных архитектурно-художественных стилей и визуальных дизайн-продуктов, но и с использованием культурологического понятия — культурного кода и его переосмысления.

Основу любой культуры формируют накапливание, сохранение и передача информации, которая предстает в зашифрованном виде. Коды культуры являются своеобразными механизмами «расшифровки», то есть считывания информации.

Культурный код, как отмечает Н.А.Симбирцева, — взаимодополняемая совокупность знаков, символов и сигналов, их смыслов и комбинаций, которые заключены в любом предмете материальной и духовной деятельности человека и получивших вербальное и (или) невербальное выражение в текстах культуры и способах обмена информацией [11, с. 161].

Восприятие определенной культуры туристом — субъективный процесс, так как каждый человек индивидуально интерпретирует незнакомые ему знаково-символические системы, поэтому для проектной деятельности в сфере дизайна предлагается использовать антрополо-

гический подход и понимать под культурным кодом комплекс информационных маркеров, позволяющих человеку, по мнению Н.В.Букиной, «адекватно воспринимать и реагировать на происходящие в культуре пространственно-временные процессы» [3, с. 236].

Восприятие окружающей действительности у человека совершается через органы чувств, следовательно, полученная информация кодируется таким же способом, поэтому в проектировании туристических объектов и сценариев туристических маршрутов возможно использование пяти видов культурных кодов по типу восприятия.

Визуальные коды: архитектура, декоративно-прикладное искусство, письменность, цвет, форма и т.д.

Тактильные коды: материалы и способы их обработки.

Слуховые коды: язык, этнические музыкальные произведения, звуки природы.

Коды обоняния: природные ароматы, запахи материалов и разнообразных этнических блюд.

Вкусовые коды: блюда национальной кухни.

В совокупности перечисленные коды работают на интуитивном уровне и в процессе культурного кодирования и декодирования могут работать одновременно и позволят туристу глубже погрузиться в исследуемое пространство. С течением времени смысловые контексты все больше и больше нагружают культуру различными образами, поэтому нуждаются в компетентной интерпретации, а культурные коды «призваны обеспечивать сохранность, интегрированность и адаптивный характер этнокультурного организма [1, с. 35].

Согласно справочнику «Основные термины дизайна», изданному Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики, средовой дизайн — «проектирование комплексных объектов с позиций широкого охвата проблемы взаимоотношений человека с природой, предметно-пространственным и социокультурным окружением в целях создания гармоничной среды» [10, с. 16]. Для достижения подобной цели дизайнеру необходимо учитывать множество междисциплинарных факторов, и использование в практике опыта и знаний прошлого в современном контексте — инструмент для создания среды, отвечающей принципам комфорта, безопасности и эстетики.

Так как индустрия туризма являет собой наиболее перспективную сферу для демонстрации культурных кодов, постепенно формировавшихся в течение длительного периода существования этноса, то в этой связи с точки зрения дизайна увлекательны традиционные культурологические феномены, переложенные на язык цвета, формы, конструкции и материала.

В этом отношении заслуживает внимания Республика Коми, имеющая значительное количество духовных и материальных культурных памятников, а также природного наследия. Современный культурный ландшафт Республики Коми несет в себе закодированную на протяжении столетий информацию, подвергающуюся изменению под воздействием человеческой деятельности. На формирование культурного кода коми повлияли такие факторы, как географическое положение, климат, мифология и мировоззрение и др. Для придания уникальности туристической инфраструктуре предлагается использовать наиболее яркие объекты традиционной культуры коми этноса.

Единица кода — мифология и мировоззрение.

Для мифологии коми была характерна универсальная трехчленная вертикальная структура космоса, сотворенного, согласно фольклору, с помощью утки-прародительницы и ее сыновей, Ена и Омöля [8]. Для традиционного мировоззрения космический верх являлся обителью Ена, а космический низ, в свою очередь, — Омöля. Средний мир — мир людей — представал собой абсолютно автономное пространство, после сотворения которого боги-демиурги не вмешивались в земную жизнь.

Цветовая символика занимала и занимает в мировоззрении коми важное место и организуется в стройную и достаточно гибкую систему, формирующую мифопоэтические представления и фольклорные образы. В космогонических мифах чаще всего встречаются цвета радуги, причем определенные цвета соответствуют определенным божествам Ену и Омöлю [12, с. 67]. Первому соответствуют красный, желтый, голубой и фиолетовый, а второму — оранжевый, зелёный и синий. Причем при сотворении мира чаще всего фигурируют черный, белый, красный цвета. В образах «иного» мира фигурируют белый, серый цвета, связанные с нулевым цветом, объясняющим невидимость потустороннего мира, его недоступность людям. В образах «лесных» существ главенствуют темные, материальные цвета: черный, темно-синий, коричневый, так как лес для людей таил опасность.

В фольклорных текстах коми народа [4] выразились представления, обожествляющие природу («вöр-ва»). Человек воспринимал себя

частью окружающего мира, поэтому неразделенность, цикличность времени, постоянно сменяющееся угасание (осень — зима) и возрождение (весна — лето) природного мира сформировали целостность мировоззрения и самодостаточный тип нордического менталитета. Этнос считал природу храмом, божественным началом, важнейшим мировоззренческим и морально–этическим, знаковым культурным пространством, поэтому сформировал достаточно яркие эстетические, этические и идейно–художественные образы, которые могут трансформироваться в объектах дизайна по принципам не только этнической, но также экологической составляющей.

В создании предметов обихода обоснование конструкции, материала, цвета и принципа создания носило не только сакральный, но и утилитарный характер (практиковалось безотходное производство), что в современных условиях устойчивого развития территорий вновь актуализируется в проектных разработках. Единство, гармонию человека и природы возможно передать, используя экологические материалы и технологии, способы постройки и эксплуатации. Объекты туристической инфраструктуры можно проектировать на сопоставлении мифологического творения (возведения мира) с проектно-строительными методиками.

Мифопоэтическую картину мира (противоборство двух начал) коми-зырян можно передать при помощи контрастов цвета, света и теней, текстуры и фактуры материалов, внешних и внутренних форм оборудования. Символические образы птицы (как утки-прародительницы, так и олицетворения космического «верха»), рыбы (олицетворения космического «низа»), активно фигурирующие в коми фольклоре, способны интерпретироваться в особом графическом рисунке оперенья и чешуи, использованном как в оформлении интерьеров гостиничных номеров, предприятий общественного питания и текстиля, так и в фасадах туристических комплексов.

Единица кода — дом и его архитектурно-конструктивные особенности.

Главной архитектурной единицей культурного ландшафта для коми была и остается типичной высокая просторная многокамерная изба с примыкающим к ней двором для скота под одной двускатной крышей. Планировочные структуры поселений коми-зырян состоят из пяти типов: беспорядочный, линейный, приречный, гнездовой, разбросанный. В основе традиционного домостроения коми лежит однокамерная изба, которую можно воспринимать как определенный модуль. Комбинаторное расположение модулей и разнообразный способ их стыковок создают различные типологические варианты домов, различающихся планировочными решениями и их взаимосвязью с внешней средой, формой и обликом экстерьера: изба-двойня, однокамерный дом, трехраздельный дом (сысольский и вымский тип), пятистенок, дом-крестовик и дом с заулком [13].

Внешнее убранство (строгая геометрия форм, низкая кровля, небольшие окна, минимум декора), согласно Р.В.Некрасову, «придает внешнему образу объемно-пространственной композиции жилища коми-зырян впечатление суровой аскетичности формы и монументального массивного монолита архитектурной конструкции» [9, с. 167].

Принципы формообразования народной архитектуры, ее конструктивные и декоративные элементы могут отразиться в планировке и оформлении туристических комплексов, в конструкции малых архитектурных форм и средовых объектов посредством проведения аналогий между современной и традиционной архитектур, создания метафор и методов деформации национальных архитектурных форм.

Единица кода — костюм и орнамент.

Традиционный костюм коми-зырян, имеющий целый комплекс особенностей в цветовых соотношениях, использовании тканей и их орнаментации ввиду нескольких локальных этнографических групп, восходит к единому стилистическому образу, близкому к регионам Русского севера. Исследователи выделяют шесть комплексов традиционной коми одежды: вычегодский, ижемский, печорский, прилузский, сысольский и удорский [2, с. 164].

Орнаментика как текстильных изделий, так и бытовой утвари характеризуется по преимуществу прямолинейно-геометрическим рисунком. Это комбинированные в разных композиционных мотивах треугольные выемки, квадраты и ромбы, крестообразные фигуры. [6, с. 53–54]. Также довольно часто встречается солярный мотив — розетки, различные радиальные композиции и круги, криволинейно-геометрические или сильно геометризованные изобразительные мотивы (стилизованные изображения окружающего мира).

Многообразие орнаментальных композиций в большинстве своем сводится к нескольким группам относительно симметричного

расположения элементов: бордюр, сетчатый узор и их промежуточные комбинации [5, с. 24–31]. Иногда композиции дополнялись крестовидными, зигзагообразными и точечными элементами, расположенными в строгой симметрии.

Интерпретированные элементы народной одежды и украшения могут использоваться в качестве сувенирной продукции и снаряжении туриста. Орнаментальные композиции могут маркировать пространство и указывать на функцию туристического объекта, использоваться в оформлении интерьеров и архитектурных фасадов различного назначения, а также рисунке ландшафта и дорожно-тропиночной сети.

Единица кода — язык, письменность и обрядовая деятельность.

Погружение в традиционную культуру невозможно без обрядов, ритуалов и иных форм народных празднеств. Обрядовая традиция коми-зырян выразилась в многочисленных формах устного песенного творчества и народной музыки и в своем большинстве связана с жизненным циклом человека, а также с погодными явлениями и временами года. Это бытовые, свадебные, похоронные и поминальные причитания, весенние обрядовые песни, музыкальные формы фольклорного эпоса, исполняемые на коми языке — языке, входящим в финно-угорскую языковую группу и являющимся одним из старописьменных языков.

Эволюция письменности коми языка начиналась с практического письма — родовых рунических знаков (пасов). Это пиктограммы, которыми помечались бытовые предметы, охотничьи владения и составлялся календарь. На основе них, соединив греческий алфавит и кириллицу, миссионер Стефан Пермский создал алфавит — анбур.

Аудиовизуальные мотивы в современной интерпретации и обработке возможно применить в событийных аттракторах при посещении различных туристических маршрутов. Визуальные образы буквенных начертаний и композиционного строя пасов, их типографика может использоваться в верстке рекламной продукции, графическом дизайне и арт-объектах.

Единица кода — традиционная пища.

При посещении разных туристических мест местная кухня позволяет посетителям эффективнее погружаться в культурную среду. В объектах общественного питания рекомендуется включать в меню блюда национальной кухни. Жизненный цикл человека в природной среде, хозяйственный быт сформировали монокультурный тип питания, состоящий в основном из овощной, мясной и молочной продукции, обусловленной промысловой деятельностью. Это все может отразиться в перспективном направлении фуд-дизайна, включающем визуальную подачу еды и сочетание различных компонентов кухни в нетрадиционной сервировке.

Изложенный метод может быть использован для информирования дизайнера о том, какие факторы следует учитывать, какие элементы традиции или современности могут быть использованы при производстве новых объектов / продуктов, и как совместить эти традиции с современными возможностями. Используя и комбинируя культурные коды в дизайн-деятельности, беря за основу любой вид традиционных знаний и синтезируя технологические решения, способы изготовления или производства объектов, процессы, навыки, инструменты и другие средства, возможно оживить практику проектирования, смешивая традиционные элементы дизайна из других источников. Подобная стратегия культурного кодирования позволяет применять знания традиционных ремесел к продуктам для нетрадиционных контекстов посредством инновационных технологий дизайна. Упор на культурный код при дизайн-проектировании кроме символического, духовного имеет еще и практическое значение, поскольку обращение к этнической составляющей предполагает использование в традиционных ремесленных процессах или промышленных методах экологически чистые материалы и технологии, которые позволяют сохранить связи между природой и людьми.

Таким образом, концептуальная матрица культурных кодов является фундаментальной базой для создания национальных дизайн-продуктов посредством сохранения этнокультурных традиций и модернизации природных форм, образов и смыслов в туристической сфере.

Квалифицированное прочтение и использование культурных кодов позволяет дизайнерам и архитекторам маркировать пространство, наделять его двойными смыслами, сохранять атмосферу конкретного места. Это семиотическое кодирование закрепляется в языковых знаках, в трансляции исторической памяти, а также в восприятии человеком настоящего, и одновременно — будущего и прошлого.

Список литературы:

1. *Аванесова Г.А., Купцова И.А.* Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практике // В мире науки и искусства: вопро-

сы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2015. — № 47. — С. 28–37. — URL: https://sibac.info/conf/philolog/xlvii/41729 (дата обращения: 15.12.2019).

2. *Белицер В.Н.* Очерки по этнографии народов коми XIX — начало XX в. Академии наук СССР. — Москва, 1958. — 395 с.

3. *Букина Н.В.* К вопросу методологии исследования культурных кодов // Вестник Бурятского государственного университета. Педагогика. Филология. Философия. — 2010. — № 14. — С. 232–237. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-metodologii-issledovaniya-kulturnyh-kodov (дата обращения: 04.11.2019).

4. Войдӧр (Когда-то). Мифы, легенды, предания и былички коми / автор-составитель П.Ф.Лимеров. — Сыктывкар: Кола, 2012. — 160 *с.*

5. *Грибова Л.С.* Декоративно-прикладное искусство народов Коми. — Москва: Наука, 1980. — 252 *с.*

6. *Климова Г.Н.* Текстильный орнамент коми. — Кудымкар: Коми-Перм. кн. изд-во, 1994. — 130 с.

7. *Кусраева О.А.* Современная теория брендинга: разделение подходов на основе функциональной составляющей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 8. Менеджмент. — 2017. — Т. 16. — № 1. — С. 69–91. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-teoriya-brendinga-razdelenie-podhodov-na-osnove-funktsionalnoy-sostavlyayuschey (дата обращения: 24.11.2019).

8. Му пуксьӧм — Сотворение мира: мифология народа коми / автор-составитель П.Ф.Лимеров. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2005. — 624 с.

9. *Некрасов Р.В., Зыков С.Н.* Традиционное внешнее убранство дома коми-зырян XIX — первой половины XX вв. // Ежегодник финно-угорских исследований. — 2018. — № 1. — С. 161–171. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnoe-vneshnee-ubranstvo-doma-komi-zyryan-xix-pervoy-poloviny-xx-vv (дата обращения: 04.02.2020).

10. Основные термины дизайна. Краткий справочник-словарь / Д.А.Азрикан, Г.Л.Демосфенова и др.; под редакцией Л.А.Кузьмичева. — Москва: ВНИИТЭ, 1988. — 90 с.

11. *Симбирцева Н.А.* «Код культуры» как культурологическая категория // Знание. Понимание. Умение. — 2016. — № 1. — С. 157–167. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kod-kultury-kak-kulturologicheskaya-kategoriya (дата обращения: 19.10.2019).

12. *Уляшев О.И.* Цвет в представлениях и фольклоре коми. — Сыктывкар: КНЦ УрО РАН, 1999. — 156 с.

13. *Шургин И.Н.* От лесной избушки до церкви дивной. Деревянная архитектура коми. — Москва: Совпадение, 2009. — 264 с.

А.Р. ШАРИПОВА

Доцент кафедры дизайна БГПУ им. М. Акмуллы. Аспирант кафедры дизайна, КГАСУ
e-mail: 2DIZ@mail.ru

A.R. SHARIPOVA

Department of design BSPU of the M. Akmulla. The postgraduate student of the KSASU
e-mail: 2DIZ@mail.ru

ПРИРОДНАЯ КОМПОНЕНТА В ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

NATURAL COMPONENT IN THE ORGANIZATION OF THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT OF A MODERN CITY

Процесс урбанизации носит двойственный характер: с одной стороны, качество среды, социально-экономическая и культурная жизнь города улучшаются, а с другой — город, ввиду высокого ритма и темпа жизни, приобретает качества агрессивной среды. На сегодняшний день актуальными становятся проблемы взаимодействия человека и города, возникает необходимость создания комфортной среды посредством природной компоненты. В статье рассмотрены концепции «город-сад» Э.Говарда, «город для людей», «средовой подход» Я.Гейла, изучены принципы включения природной компоненты в городскую среду.

The process of urbanization is twofold: on the one hand, the quality of the environment, socio-economic and cultural life of the city is improving, and on the other — the city, due to the high rhythm and pace of life, acquires the qualities of an aggressive environment. Today, the problems of interaction between people and the city are becoming urgent, and there is a need to create a comfortable environment through the natural component. The article considers the concepts of «garden city» by E.Howard, «city for people», «environmental approach» by J.Gale, and examines the principles of including the natural component in the urban environment.

Ключевые слова: природная компонента, дизайн городской среды, средовой подход, урбанизация.
Keywords: natural component, urban design, environmental approach, urbanization.

Современные города продолжают расширяться: происходит рост агломераций, усложнение транспортной инфраструктуры, приток людей — все это оказывает влияние на динамичное развитие городов, во всем мире урбанизация растет в геометрической прогрессии. Сегодня более половины мирового сообщества живет в городах, по данным ООН, в западных странах от 72 до 85 % населения составляют городские жители.

Исторически сложилось, что до периода XIX — начала XX в. города развивались планомерно, наслаивая культурные пространства, тем самым, они имели уникальный и самобытный культурный центр, особую атмосферу, такие примеры существует в Европе и в России. «К концу XIX века в подавляющем большинстве городов полностью сформировались так называемые “промышленные пояса”, то есть сплошные кольцевые зоны неупорядоченной, стихийной промышленной застройки, пронизанной железнодорожными вводами и чередующейся с полутрущобной, такой же стихийной застройкой возникающей поблизости от предприятий. Взяв в свои железные тиски старые, престижные городские центры, эти промышленные пригороды стали определять облик современного индустриального города ничуть не меньше, а то и больше, чем горстка шедевров архитектуры и градостроительства, сосредоточенных на маленьком в масштабах всего города “пятачке” исторического центра» [2]. Таким образом, жизнь города, подчиняясь ритму производства, формировалась вокруг завода-предприятия. Влияние индустриального периода вносит кардинальные изменения в организацию городского пространства, развивается промышленность, а также массовое машинное производство, на улицах городов появляются автомобили. Эти и другие факторы повлияли на смещение функциональных связей города, и поэтому наблюдались изменения, такие как выпрямление и расширение улиц, возврат к квартальной планировке, «город — завод» теряет свое человеческое лицо и становится городом для машины.

Повсеместное массовое типовое строительство как символ ин-дустриального города стало причиной формального и цветового однообразия архитектурной среды. Наличие гомогенных визуальных

полей, метрическое однообразие, изобилие прямых углов и больших незаполненных плоскостей в городском пространстве привели к психологической дезориентации человека.

Пространство постиндустриального города развивается благодаря высокопроизводительной инновационной промышленности, индустрии знаний и повышения качества жизни. Однако «новый город» также имеет ряд проблем: происходит усложнение функциональной и пространственной структуры городских центров, темп города стремительно ускоряется и чаще всего не соответствует ритму жизни человека, возникает интерактивная и синтетическая искусственная среда, высотная застройка, не соразмерная человеку, — это вызывает у жителей городов психологический и физиологический дискомфорт.

Город — это специфическая экологическая система, в которую входят две субсистемы — природная и антропогенная. Природная компонента — это первая природа, естественная среда, включающая в себя природную составляющую города и его биоту, делится она на четыре подуровня: аэросистема, гидросистема, геосистема, биосистема.

Антропогенная и природные системы тесно связаны, и первая из этих систем все активнее создает необратимые последствия, преобразуя экосферу в техносферу, что еще больше вносит дефицит природной компоненты. Однако природная среда, безусловно, способна к саморегуляции и самовосстановлению, но в условиях агрессивного воздействия антропогенной среды теряет частично или полностью данную способность.

В условиях интенсивной урбанизации в городах наблюдается процесс нарушения оптимального баланса между искусственной и естественной средой. Экологическая нестабильность и необратимость некоторых природных процессов явились негативными последствиями периода индустриализации, вследствие чего возникла необходимость актуализации подходов включения природы в городскую среду. Привнесение принципов природной компоненты в пространство города способствует улучшению экологической обстановки, созданию гармоничной среды.

Первым теоретическим обоснованием необходимости «зеленого строительства» стали исследования Э.Говарда, представленные в 1989 году в книге «Garden cities of to-morrow». Говард считал, что капиталистический город в лице столицы промышленного центра мира, к примеру, Лондон в Англии, — это неприглядный, антигуманный, нелогичный город

[8]. Автором формулируются идеи ограничения роста крупных городов, деурбанизации и создание концепции «город-сад» — нового малого города, гармонизированного природной средой с малой численностью населения. Попытки создания «города-сада» развиваются до сих пор. Так в России еще в советский период теория Э.Говарда имела широкий успех, и были даже попытки создания города-сада на примере таких городов, как Омск, Барнаул, Ашхабад; однако после нескольких неудачных попыток, архитекторы в итоге ограничились лишь отдельной частью данной идеи — массовым озеленением типовых городов [3].

Концепции экологического развития антропогенных урбанизированных территорий сформировались в середине XX века, когда стало ясно, что городским агломерациям жизненно необходим новый вектор развития, способный вернуть городу человеческое лицо. Произошло условное деление взглядов на данную проблему со стороны профессионального сообщества. Первый круг специалистов рассматривал город с позиции модернизма — это взгляд на пространство города «сверху», в основу такого подхода легли идеи архитектора Ле Корбюзье; в проекте «Плана Вуазен» 1925 г. автор предлагал к сносу большую часть центра Парижа для дальнейшей застройки новыми много-этажными домами. По его мнению, город должен состоять из свободностоящих типовых многоэтажек и должен быть приспособлен для автомобилей. Вторая группа новаторов в лице Дж.Джеймс, Я.Гейла в 60-е развивала концепцию «город для людей» — концепцию развития города с позиции рядового городского жителя. В своих работах Я.Гейл уделяет внимание проблемам пешеходов, сомасштабности города человеку, развитию общественных мест города. Я.Гейл вводит понятие «средовой подход» — гуманистическое движение, которое возникает как реакция на отчуждение человека в городе и призвано решить социальные и психологические проблемы разных слоев населения с помощью сохранения историко-культурного наследия, создания высококомфортных и выразительных городских пространств, вос-создания природного баланса среды [7].

В 1950–1970 гг. возрастает интерес архитекторов к благоустройству пешеходных улиц, городской среды, тогда же формируется термин «дизайн городской среды» — комплексное формирование общественных пространств города, расположенных на уровне первого этажа городской застройки и обеспечивающих жизнедеятельность городского сообщества [6]. Термин «городской дизайн», как отмечает профессор

Сиднейского Университета Джон Лэнг (Jon Lang), появился в 1950 гг. [9]. Также образуется так называемый «градостроительный партер» (1), включающий уличную мебель, торговые киоски, рекламные вывески, фасады домов, малые архитектурные формы. По мнению профессора С.М.Михайлова, градостроительный партер — это буфер между архитектурой города и человеком, который обеспечивает психофизиологический и эстетический комфорт городской среды [4]. Таким образом, в фокус внимания архитекторов попадают первые два этажа зданий, их наполнение, важным становится то, что располагается на уровне глаз — предметная среда и оборудование.

Для организации экологически устойчивой городской среды природной компоненте необходимо проявляться на различных уровнях города: уровень градостроительных структур, уровень городских пространств (площади, пешеходные улицы), уровень объемных форм (павильоны, фасады), уровень предметных форм (городская мебель, навигация ит.д.) [5]. Но для оптимальных условий психофизиологического комфорта, гармоничной и гуманной среды природная компонента должна уже проявиться на уровне предметно-пространственного слоя — данный слой ближе всего для восприятия человека. Либо городскому дизайну необходимо получить качества и свойства природной среды, либо природа априори должна более активно проявиться на улицах города. Использование современных материалов и технологий расширяет рамки применения природной компоненты, начиная от традиционных зеленых уголков и заканчивая виртуальными и кинетическими имитациями живой природы. Следовательно, на сегодняшний день в практике городского дизайна развиваются новые альтернативные примеры использования природной компоненты: ассоциативные, интерактивные. В ходе исследований были выявлены некоторые принципы внедрения природной компоненты в дизайне городской среды: принцип мобильности городской среды, принцип интеграции зеленой компоненты, принцип экологического замещения, принцип экологичности, принцип интерактивности и биомиметический принцип.

Принцип интеграции зеленой компоненты

Ввиду плотной городской застройки и — что наиболее важно — экологических проблем города возникает необходимость использования новых приемов ландшафтного озеленения. Особое внимание уделяется

тому, что при внедрении природной компоненты в структуру городского пространства и общественных зданий, прежде всего, возникает проблема холодного климата, поэтому используются новые принципы работы с зеленой компонентой — вертикальное озеленение фасадов, которое популярно в странах с теплым климатом, в наших условиях возможно применение вертикального озеленения лишь в интерьере. Использование крытых пространств — еще один пример расположения зеленой компоненты на улицах города, который проявился в работах дизайнера Амори Галлона, представляющих стеклянные инсталляции-пузыри «Ma Bulle, Ma Plante, & Moi», внутри которых устроены мини-оранжереи; в данной оранжерее каждый прохожий может почувствовать свежий воздух, красоту и вдохновение.

Принцип экологического замещения

Во многих городских пространствах нецелесообразно использование естественного озеленения по ряду экологических и экономических причин. Замена традиционных природных форм на их искусственные аналоги, а также имитация форм помогут заметно оживить пространство и проявить природную компоненту на уровне ассоциаций [10]. Примером такого рода замещения может послужить известный сад Taniguchi на крыше здания, принадлежащего музею современного искусства в Нью-Йорке. При проектировании данного объекта был использован прием имитации природных форм. Основание парка выполнено из черно-белого гравия, а материалы, из которых выполнены все остальные элементы сада, — это стекло, каучук, камни. Эти меры предприняты для облегчения нагрузки на кровлю здания, ведь «искусственный» сад имеет гораздо меньший вес грунта, нежели естественный сад.

Принцип интерактивности

Живая природа переменчива и подвижна, по этой причине ста-тичные и неподвижные формы воспринимаются человеком как искусственные, а меняющиеся во времени напоминают о естественной среде. Природа — это среда изменяемая, обладающая интеллектом, отдельные организмы которой находятся в постоянном взаимодействии друг с другом, а также с человеком. Элементы предметно-пространственной среды города, реагирующие на внешние воздействия и на человека, заслуживают отдельного внимания, так как данные элементы направлены на гуманизацию техногенного мира. В Иерусалиме на площади Валеро

пешеходы имеют возможность пообщаться с огромными девятиметровыми цветами-фонарями, выполненными компанией HQ Architects так, чтобы раскрываться, подобно цветам, при приближении человека. Проект Warde является частью программы, предпринятой городским муниципалитетом для улучшения го-родской привлекательности.

Принцип экологичности

Принцип экологичности является одним из важных принципов на сегодняшний день в дизайне среды. В 70-е годы XX века экологический дизайн стал реакцией на всеобщую технологизацию, нашедшую свое выражение в искусственных, синтетических материалах, ставшую торжеством современных технологий и получившую в последствии наименование «High-tech». Экологический дизайн проявил себя в использовании натуральных материалов, гармоничной природной цветовой палитре и направлен на воссоздание, сохранение и любование природой. Экологичный принцип также предполагает вторичную переработку сырья. В городском дизайне данный принцип раскрывается в применении в отделке натуральных материалов, таких как дерево, камень, бетон.

Принцип мобильности городской среды

Мобильность как способность к быстрым изменениям направлена на реагирование городского дизайна на смену ситуаций под воздействием внешних обстоятельств. Таким образом, городская среда превращается в живой, обновляемый, природоподобный организм. Примером может послужить мобильный передвижной выставочный павильон «Мобильное искусство» от «Шанель» (Chanel Mobili Art) авторства Захи Хадид. Небольшая галерея искусств напоминает своей формой и ракушку, и цветок, и космический корабль, и, вероятнее всего, стильную дамскую сумочку. Павильон является технически сложной конструкцией, но несмотря на это, легко разбирается, чтобы затем вновь материализоваться в крупнейших городах Америки, Европы, Азии. Еще одним примером может служить праздничное оформление площадей и улиц, монтируемое всего лишь на пару дней.

Биомиметический принцип

Природоинтерпретирующие объекты могут заимствовать морфологию и структуру природных форм, функционировать на осно-

ве природных процессов. Возможность элементов городского дизайна трансформироваться и адаптироваться к быстро меняющимся внешним условиям и факторам может быть представлена на примере живых организмов. Биомиметический принцип создает оптимальные условия адаптации искусственной среды к естественным внешним факторам. Понятие «биомиметика» (лат. bios — «жизнь» и mimesis — «подражание») подразумевает под собой создание устройств, приборов, механизмов или технологий, идея и основные элементы которых заимствуются из живой природы. В природе существует огромное разнообразие динамических систем, которые реагируют на климатические условия [1]. В проекте HygroSkin-Metereosensitive павильон, изготовленный из деревянных пластин, реагирует на изменения влажности и температуры воздуха. Если влажность воздуха составляет 30 % и день является солнечным, то конические отверстия остаются в закрытом положении, если влажность воздуха составляет 75 %, то конусы открываются. В пасмурный день и дождливую погоду конусы максимально открыты, для проникания естественного освещения внутрь павильона.

Таким образом, городской дизайн, используя принципы включения природной компоненты, вносит естественную и искусственную природу на улицы города и тем самым способствует его оздоровлению. Объекты дизайна, будь то малые формы, павильоны, оборудование, арт-объекты, вызывают у зрителей позитивные эмоции, ощущение комфорта и защищенности. Городскому дизайну характерны такие понятия, как сценарный подход, концепция «городской акупунктуры», мобильность, компактность и универсальность применения. Акупунктурное проектирование, набирающее развитие в среде урбанистов, основано на конкретных локальных усовершенствованиях, акупунктурных включениях дизайна в наиболее неблагоприятные участки, при этом открываются пути для дальнейших реформаций.

Помимо этого, городской дизайн как вид организации предметно-пространственной среды города актуален в связи с ограничением экономических и экологических возможностей, он предлагает природозамещение, использование аналогов и компактное расположение объектов в среде. Городской дизайн нацелен на привнесение новых качеств природных форм в предметно-пространственное окружение человека на основе современных технологий и в рамках современных концептуальных решений.

Примечания:

1. Градостроительный партер — комплексная организация предметно-пространственной среды города. В.Т.Шимко разделяет видимое городское пространство на несколько ярусов: партерную зону, средний и верхний ярусы, к каждому из которых предъявляются специфические требования организации. Наиболее важен для близких точек зрения градостроительный партер — городское пространство на уровне первых двух этажей застройки. Этот термин был введен в 1980-е годы и активно использовался среди приверженцев средового подхода. В.Глазычев в книге «Урбанистика» 2008 года использует понятие «городской партер», называя его «царством городского дизайна»

Список литературы:

1. *Гридюшко А.Д.* Биомиметические принципы в архитектурном проектировании: автореф. дис. … канд. архитектуры. — Москва, МАРХИ, 2013. — 35 с.

2. *Гутнов А.Э., Глазычев В.Л.* Мир архитектуры. — Москва: Молодая гвардия, 1990. — URL: http://www.glazychev.ru/books/mir_architectury/glava_3/glava_03-01.htm (дата обращения: 12.11.2020).

3. *Котова Е.С.* Город — Сад: альтернативная концепция формирования городской среды. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gorod-sad-alternativnaya-kontseptsiya-formirovaniya-gorodskoy-sredy/viewer (дата обращения: 12.11.2020).

4. *Михайлов С.М.* Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция): дис. д-ра искусствоведения: 17.00.06. — Москва, 2011. — 361 с.

5. *Михайлов С.М., Михайлова А.С., Надыршин Н.М.* Дизайн города: основные этапы исторического развития // ВЕСТНИК ОГУ. — Омск, 2014. — № 5 (166). — С. 4–9.

6. *Станишевская Л.С.* Исследование проблем образ-ной организации «пустующих» территорий г. Благовещенска // Искусство и технологии в современном социокультурном пространстве: материалы междунар. науч.-практ. конф. 23 апр. 2009 г. — Благовещенск, 2009. — С. 120 –124.

7. *Ян Гейл.* Города для людей. — Москва: Альпина Паблишер, 2012. — 276 с.

8. *Hovard, Ebeneser.* Garden cities of to-morrow. — London: Sonnenschein & Co, 1902. — 195 p.

9. *Lang Jon.* Urban Design: A Typology of Procedures and Products. — Architectural Press, 2005. — 400 p.

10. *Яковлев А.И.* Формы существования искусственной природы в естественной среде: автореф. дис. … канд. архитектуры. — Москва: МАРХИ, 2006. — 25 с.

А.В. СИКАЧЕВ

Кандидат архитектуры, профессор МАРХИ (Государственная академия) (1990–2015 гг.)
e-mail: av.sikachev@markhi.ru

A.V. SIKACHEV

Candidate of architecture, professor MARHI (State Academy) (1990–2015)
e-mail: av.sikachev@markhi.ru

БЕСПРЕДЕЛЬНАЯ ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ — ДОРОГА К АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОМУ АПОКАЛИПСИСУ

DESIGN VS APOCALYPSE

В эволюции предметно-пространственной среды периодически сменяют друг друга два принципиально различных типа развития: долговременные постепенные накопления положительных количественных изменений и кратковременные скачкообразные качественные преобразования. Каждый из этих этапов требует своих специфических приемов архитектурно-дизайнерского творчества и разных методик подготовки будущих специалистов. В противном случае возможны нежелательные последствия, вплоть до катастрофических.

In the evolution of the subject-spatial environment, two fundamentally different types of development periodically replace each other: long-term gradual accumulation of positive quantitative changes and short-term abrupt qualitative transformations. Each of these stages requires its own specific methods of architectural and design creativity and different methods of training future specialists. Otherwise, there may be undesirable consequences, even disastrous.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, творчество, новаторство, эволюция, антиутопия, апокалипсис.
Keywords: design, architecture, creation, innovation, evolution, dystopia, apocalypse.

Создатель теории творчества Г.С.Альтшуллер утверждал, что начинать любой творческий процесс нужно с формулирования Идеального Конечного Результата. Осознание цели своего творческого движения — очень непростое занятие. Но затем возникает еще более сложная проблема — найти эффективную стратегию своего проектного движения к этой поставленной цели. Может показаться, что достаточно лишь при каждом следующем проектном шаге объект немного улучшить. Сначала один параметр, затем другой. Такой пошаговый подход очень распространен. В том числе, среди дизайнеров и архитекторов. Предполагается, что таким методом когда-нибудь обязательно достигнешь желаемого результата. Однако опыт показывает, что все гораздо сложнее.



Рис. 1. Дорога к пропускному пункту Пекина

К примеру, такой распространенный архитектурно-дизайнерский объект, как «дорога». Его непрерывно совершенствовали. С увеличением количества автомобилей стало на дорогах слишком тесно. И начали думать, какой именно параметр нужно изменить. Решили, что маловата ширина дороги. Сделали две полосы. Опять не хватает? Можно четыре. Затем шесть, восемь, шестнадцать. И вот перед нами фрагмент дороги, где целых 50 полос (рис. 1).

Казалось бы, теперь все должно работать идеально. Поначалу стало действительно лучше. Но только на какое-то время. А сейчас эта трасса бьет все рекорды по количеству машин в пробке [1]. Изменением лишь одного параметра объекта кардинально улучшить ситуацию явно не удалось. Продолжать дальше бесконечно увеличивать ширину дорог? Это уже начинает смахивать на абсурд, ведущий к какому-то Апокалипсису.

Современные автомобили, в основном, рассчитаны на нескольких человек. А в реальности чаще едет один. И тогда на трассе близ Лос-Анджелеса сделали одну из полос движения привилегированной — «car pulls only». На ней разрешено ехать только тем машинам, в которых находится больше одного человека. В итоге общее количество машин на дороге уменьшилось. А эта полоса теперь менее загруженная, по ней ехать комфортнее и быстрее. Улучшение безусловное. Хотя довольно



Рис. 2. Перекресток в центре города Хошимин, Вьетнам



Рис. 3. Транспортная сеть вокруг исторического центра города Шанхай, Китай

скромное. А главное, не очень понятно как совершенствовать дальше. Увеличивать количество особых полос движения? Две, три, пять, десять? Сделать такими все полосы невозможно, всегда есть люди, которым необходимо ехать именно одному. Опять логика постепенного улучшения приводит к какому-то абсурду.

А если сделать все автомобили одноместными? Габариты движущихся по шоссе объектов уменьшатся, и станет свободнее. Можно уменьшить еще решительнее, превратив автомобиль во что-то совсем миниатюрное. Мотоцикл — мотороллер — велосипед. Еще кардинальнее — самокат — ролики… Побольше фантазии дизайнерам, и проблема будет решена. Будет ли? Уже сейчас в столице Вьетнама городе Хошимин всех автомобилистов пересадили на мотоциклы (рис. 2). И что же? Ситуация на дороге нисколько не улучшилась. А безопасность движения даже снизилась [2]. Снова провал пошагового проектирования. Апокалипсис на подходе.

Постепенно улучшая отдельные характеристики объекта, не следует забывать, что на самом деле свойств намного больше. И на каком-то этапе эволюции возникает потребность посмотреть на данный объект с несколько другой стороны. Вот еще один пример, к чему может привести метод пошагового совершенствования (рис. 3).

С научной, технической, функциональной точек зрения это — безусловное достижение [3]. Но если взглянуть на него художественным взглядом, впечатление совсем не такое. Кажется, что огромный искусственный объект вышел из подчинения человека, его создавшего, и превратился в какого-то дракона, который вот-вот задушит исторический



Рис. 4. Худ. Дж.Бшарах. Великобритания. Невозможная реальность



Рис 5. Развязка имени Гарри Преджерсона. 1993 г. Лос-Анджелес, США

центр города. Конечно, это реакция чисто эмоциональная, на уровне подсознания, совершенно бездоказательная. Но зато она учитывает всю сложность действительности, в том числе, многое из того, что рациональный подход отбрасывает, считая несущественным. Начинает осознаваться, что, если направление творческого движения не изменить, дорога превратится в самоцель. Начнет занимать все больше территории, отнимая ее от жилых образований и других объектов, совершенно необходимых человеку для нормального существования. Глаз художника смог это уловить [4]. И не будет неожиданностью, если при ничем не сдерживаемой экстраполяции дорога через какое-то время захватит полностью всю поверхность Земли (рис. 4). Где нам останется жить? Разве что спускаться куда-нибудь под дорогу? Апокалипсис.

Или безусловное достижение современности — транспортная развязка. Родившаяся почти сто лет назад, она непрерывно улучшалась, постепенно превратившись в сложнейшее многофункциональное сооружение [5], зачастую включая, помимо шоссе для автомобилей, еще железную дорогу, метро, многочисленные лестницы, эскалаторы, лифты и еще много чего (рис. 5).

Сегодня подобных сооружений в мире огромное количество. И многие из них вызывают законное восхищение. Но когда читаешь, что «транспортные развязки — это наше прошлое, настоящее и, конечно, будущее», возникает беспокойство. Читаем далее. «Современный мир — это огромный и сложный транспортный организм, работу которого необходимо постоянно корректировать и отлаживать» [6]. Трактовать нашу сложную среду обитания как транспортный организм, разумеется,



Рис. 6. Худ. И.Морски. Польша. Образ транспортной развязки глазами художника



Рис.7. А.Мусин. Казахстан. Транспортная развязка как абсурд. Реклама

можно. Но следует помнить, что это всего лишь модель, упрощающая действительность.

А при художественном взгляде образ современной развязки предстает совсем в ином свете. Картина польского художника Игоря Морски похожа на фотографию реальной современной развязки. Большой, сложной, наверно очень функциональной, профессионально проработанной, детально продуманной (рис. 6).

Но восприятие художника превратило технический шедевр в безумное переплетение полос движения, в некий узор, напоминающий вскрытый мозг человека [7]. Образ мозга так или иначе связан с понятием разумности. Но то, что, в данном случае, он как бы вскрыт хирургом, порождает ассоциацию с какой-то патологией и даже со смертельной болезнью. Никакими измерениями подобные утверждения подтвердить невозможно. И, тем не менее, это не единственная художественная реплика на данную тему (рис. 7).

Творение человека покинуло своего творца, начав независимую жизнь. Исчезли понятия рациональности и даже смысла. Натуральная вроде бы транспортная развязка потеряла свои естественные свойства и трансформировалась в нечто совсем не естественное, агрессивное, враждебное человеку. Оно явно приготовилось привести нас к Апокалипсису.

Подобные страшные метаморфозы свойственны не только транспортным объектам. Приведенные примеры — лишь иллюстрации более общих закономерностей, присущих эволюции любого элемента предметно-пространственной среды. К примеру, многоквартирный жилой дом. Пошаговое мышление подсказывает — нужно застройку постоянно уплотнять. По вертикали — делать дома все более высокими. По горизонтали — ставить здания все ближе друг к другу. И вот реальный образец подобного мышления — многоквартирный жилой дом в Гонконге (рис. 8).

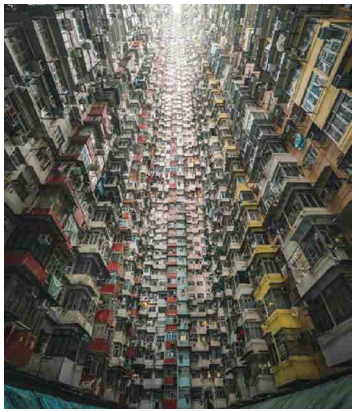


Рис. 8. Фотохудожник Т.Чжоу. США. «Жилой дом в Гонконге». Из серии «Здания-монстры»

Он состоит из пяти корпусов повышенной этажности, расположенных настолько близко друг к другу, что дворов практически нет. Только подняв голову, можно увидеть крошечный светлый кусочек, который трудно идентифицировать как небо. Неслучайно местные жители окрестили это архитектурное творение «зданием-монстром» [8].

Если это еще не реальный Апокалипсис, то абсурд, могу продолжить. Гонконг с его 8 миллионами населения еще не предел. Можно объединить, скажем, Москву и Петербург, создав сплошной ряд из подобных архитектурных монстров. Плотность — супер. Или сделать мегачеловейник от Петербурга до Владивостока. Еще немного экстраполяции, и возьмемся за весь земной шар. Вместо полей и лесов, рек и озер — профессионально спроектированная искусственная оболочка, защищающая всю Землю от непогоды и космических неприятностей. Интересуетесь, где же человек? А причем человек? Он — ничтожный муравей внутри гигантского человейника. Опять Апокалипсис. Или, правильнее сказать, Несветлое Будущее архитектуры, дизайна и, соответственно, всего человечества.

Существует литературный жанр, под названием «утопия», и его разновидность — «антиутопия». Идеальный Конечный Результат Альтшуллера — это, по сути дела, утопия применительно к своей специальности. А приведенные примеры вполне можно охарактеризовать как архитектурно-дизайнерские антиутопии. Но это не «страшилки» для за-

бавы экстремалов, обожающих острые ощущения, а неизбежные результаты эволюции архитектурно-дизайнерских объектов. Если, конечно, пунктуально следовать сиюминутной рациональности, беспрекословно придерживаться сегодняшней линии развития, не предпринимая попыток эту линию изменить.

В середине 20 века ученые пришли к выводу, что в эволюции любой системы на разных временных отрезках периодически сменяют друг друга два принципиально разных типа развития. Наиболее длительными являются периоды постепенного совершенствования, поэтому мышление методом непрерывного небольшого улучшения и стало преобладающим. Однако время от времени наступают моменты, когда в развитии происходят скачки. Эти фрагменты эволюции стали называть точками бифуркации. Точнее было бы назвать зонами бифуркации, поскольку это не мгновения, а тоже отрезки времени, хотя и относительно короткие. И именно в это время возникают мутации, качественно изменяется среда, появляются принципиально новые объекты. В зоне бифуркации происходят не улучшения существующих объектов, а изобретение новых.

Совершенствуя конкретный объект, узкий специалист редко задумывается, что тем самым воздействует на многое, находящееся за границами его профессионального пространства. Утрачивается целостность восприятия. Что такое целостность? Опытный врач приходит и говорит: «У больного желтуха». Коллеги сомневаются — больной даже не пожелтел! «Как вы решили, что желтуха?» — а он отвечает: «По запаху»! Конечно, не по запаху. Он мыслил целостно, без разделения на параметры. Это позволило уловить нечто очень важное, что никаким изучением бесчисленного количества факторов не получишь. На раздроблении действительности базируется мышление рациональное. А дизайнеру с его художественным восприятием в значительной степени свойственна целостность.

В периоды «спокойной» эволюции метод постепенного улучшения эффективен и потому разумен. Но, по мере приближения к зоне бифуркации, он все больше начинает напоминать психологию наркомана. Формально наркоман действует естественно. Возникает физическая потребность — принимает наркотик. Ситуация на какое-то время облегчается. А потом все повторяется в ухудшенном варианте. Средств облегчения с каждым разом нужно все больше. Так и архитектурно-дизайнерские

постепенные улучшения чаще всего оказываются временной мерой. Проходит некоторое время, и возникают новые проблемы, чаще всего, более трудные. И ситуация грозит превратиться в апокалиптическую.

Но не превращается, потому что формируется зона бифуркации с ее решительными новациями. Это очень непростой и даже болезненный процесс. Возникшая новация (архитектурно-дизайнерская мутация) может полностью вытеснить предшественника, как уничтожил автомобиль карету, с запряженными в нее лошадьми. Но бывает, что предшественник выживает, поделив с новацией сферы функционирования. (С развитием авиации железнодорожный транспорт не исчез.)

Зона бифуркаций возникает, когда система становится неустойчивой. И тогда очень незначительные воздействия могут приводить к существенным изменениям всей системы. Если к огромной пирамиде песка начать добавлять по одной песчинке, очень долго не будет никаких заметных изменений. Но наступает критическое состояние, и добавление всего одной песчинки обрушивает всю кучу. Причем если эту последнюю песчинку положить чуть-чуть в другом месте, то и куча обвалится в другую сторону.

То же самое происходит и с любым объектом предметно-пространственной среды в зоне бифуркации. Роль творчества архитектурно-дизайнерских новаторов возрастает в сотни, если не в тысячи раз, поэтому очень важно вовремя понять, не близка ли уже зона бифуркации. Художественный подход помогает заметить эту ситуацию достаточно рано, что дает определенный выигрыш времени. Ведь новаторы не падают с неба — их надо подготовить, что является очень трудной задачей для соответствующих вузов, требуя определенного времени. Нужно успеть. Иначе Апокалипсис. Контуры его уже начинают прорисовываться, как свидетельствуют приведенные иллюстрации.

И только когда зона бифуркации будет пройдена, можно снова возвращаться к спокойному пошаговому совершенствованию и соответственно к привычным методикам преподавания. А до тех пор …

DESIGN versus APOCALYPSIS.

Список литературы:

1. Самая большая пробка на 50-полосной дороге образовалась в Китае. — URL:https://www.dp.ru/a/2015/10/09/Samaja_bolshaja_probka_na_5 (дата обращения: 10.11.2020).

2. Топ-10 самых сложных перекрестков и развязок в мире. — URL: https://auto.onliner.by/2016/02/09/top-30 (дата обращения: 10.11.2020).

3. *Арсеньева О.* Сложные транспортные развязки — ужас для водителей. — URL: https://www.abw.by/novosti/other/211604 (дата обращения: 10.11.2020).

4. Невозможная реальность от художника CG Josef Bsharah. — URL: https://www.pozitiffchik.com/nevozmozhnaya-realnost-ot-khudozhnika-cg-josef-bsharah.html (дата обращения: 10.11.2020).

5. Развязка имени судьи Гарри Преджерсона. — URL: https://ik-architects.com/razvyazka-imeni-sudi-garri-predzhersona/ (дата обращения: 10.11.2020).

6. Причудливые узоры транспортных развязок. — URL: https://www.urbanus.ru/ng-city/2013-03-14/prichudlivye-uzory-transportnykh-razvjazokhttps (дата обращения: 10.11.2020).

7. Сюрреалистичные изображения Игоря Морски. — URL: https://trinixy.ru/128392-syurrealistichnye-izobrazheniya-igorya-morski-27-risunkov.html (дата обращения: 10.11.2020).

8. Гонконг. Монстр здание! — URL: https://ok.ru/interesworld/topic/69835401745900 (дата обращения: 10.11.2020).

А.В. СИКАЧЕВ

Кандидат архитектуры, профессор МАРХИ (Государственная академия) (1990–2015 гг.)

e-mail: av.sikachev@markhi.ru

A.V. SIKACHEV

Candidate of architecture, professor MARHI (State Academy) (1990–2015)

e-mail: av.sikachev@markhi.ru

ТРИ ТИПА АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

THREE TYPES OF ARCHITECTURAL AND DESIGN CREATIVITY

В границах единой архитектурно-дизайнерской профессии сформировалось три вида творчества — масскультурное, программное и изобретательское. Они очень отличаются численностью специалистов, но не уступают друг другу по своей роли в жизни и развитии предметно-пространственной среды человека. Подобную специализацию должно учитывать образование.

Within the boundaries of a single architectural and design profession, three types of creativity have been formed-mass — cultural, software and inventive. They differ greatly in the number of specialists, but they are not inferior to each other in their role in the life and development of the subject-spatial environment of a person. Education should take into account this specialization.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, проектирование, дизайн-программирование, изобретательство, образование.

Keyword: design, architecture, engineering, design-programming, invention, education.

Все рождающееся имеет свое начало. Процесс архитектурно-дизайнерского творчества, естественно, тоже. Но что становится самым первым шагом? Началом? Самым, самым?

«В начале было Слово. Всё чрез Него на́чало быть, и без Него ничто не на́чало быть, что на́чало быть.» Эти строки Евангелия от Иоанна понимаются обычно в том смысле, что любое действие должно в самом начале быть как-то сформулировано словами и лишь после этого можно приступать к осуществлению высказанного. Этот текст — перевод с древнегреческого, где «Логос» превратился в «Слово». Но «Логос» означал не только «Слово», но и «Смысл», и «Идея», и «Замысел», и еще многое другое, поэтому применительно к архитектуре и дизайну лучше перевести так: «В начале всего лежит Замысел». И выражается он совсем не обязательно словами, а может изображениями или вообще как-то иначе.

Появляется замысел по-разному. У одних сначала возникают слова, у других — изображения. А бывает, что новые идеи рождаются в сложной форме, где есть и слова, и изображения, и еще много такого, о чем мы пока что даже не подозреваем. По-разному, не в последнюю очередь, потому что в рамках, на первый взгляд единой, архитектурно-дизайнерской деятельности сформировались три типа специалистов, заметно отличающихся друг от друга по ряду признаков, в том числе началом творческого процесса.

Самый многочисленный тип можно назвать архитектурно-дизайнерским вариантом массовой культуры. Это профессионалы, ориентирующиеся на массового потребителя. Американский социолог Эверетт Роджерс в своей книге «Диффузия инноваций» писал, что подавляющему большинству потребителей не очень-то нужны дизайнерские новации. Люди предпочитают то, что уже успело стать привычным, «нормальным» [1], поэтому вполне естественно, что большинство практикующих дизайнеров ориентируется на желания превалирующей части потребителей.

У масскультурных специалистов вполне определенный взгляд на то, как следует работать. Главное сначала получить от заказчика так называемое Техническое Задание. Там все ясно обозначено, что и как. (Их так научили или просто им так удобнее.) А дизайнер «просто оформляет конкретную бизнес-идею, слова и цифры в приемлемую визуальную форму. И всё» [2]. Но при таких взглядах дизайнерская деятельность неизбежно превращается в работу по принципу «чего изволите».

Когда читаешь такие откровения дизайнера, (вполне допускаю, что опытного и успешного), поначалу испытываешь шок. Но, с другой

стороны, стремление к максимальному учету мнения основной массы потребителей — это реальность. Раз большинство населения является потребителями масскультурного типа, созданием продуктов для них и должна заниматься самая многочисленная часть действующих дизайнеров. Да и большинство сегодняшних студентов-дизайнеров со временем также станет заниматься именно такой деятельностью.

Хотя специалисты масскультурного типа составляют большинство в дизайне, целиком всю предметно-пространственную среду они не перекрывают. Многое делается без участия дизайнеров и архитекторов. Хотя ясно, что без профессионалов качество среды не может быть хорошим. А учет пожеланий потребителей не означает безоговорочное подчинение дизайнеров потребителям. Иногда приходится действовать, в какой-то мере, вопреки пожеланиям заказчика, когда профессионал видит, что эти пожелания нелепы.

Все это разумная тактика. Но, помимо тактических, есть еще стратегические задачи. Нужна не только стабилизация достигнутого, но развитие. Делать будущую среду лучше сегодняшней невозможно без новаторства. Разработка стратегий и генерирование новаторских решений — занятие не для каждого дизайнера. Этим занимаются дизайнеры второго типа, которых хотя намного меньше, но их деятельность очень важна. Примером стратегических подходов в дизайне была концепция «дизайн-мышление», появившаяся в середине прошлого века в США и ряде европейских стран. А во ВНИИТЭ активно разрабатывалось так называемое «дизайн-программирование», ориентированное на задачи, связанные с развитием сложных комплексных объектов, причем с учетом не только тех потребностей, что ясно высказываются потребителями, но и так называемых «скрытых», неосознаваемых людьми [3].

Одной из таких дизайн-программ было создание экопоселка на полуострове Апшерон близ Баку. Мне довелось принять участие в этой работе. Среди представителей программного типа архитектурно-дизайнерского творчества наблюдается пристрастие излагать свои идеи в основном языком слов, цифр, схем и графиков. Но я всегда считал это неправильным. Наш профессиональный язык изобразительный. Никакими квадратиками с соединяющими их стрелками или таблицами бесчисленных цифр не под силу передать все то богатство информации, что в состоянии выразить рисунок архитектора и дизайнера. Именно изображение — наиболее эффективная форма представления не только

проекта, но и программы, поэтому моя работа по программе Апшерона выглядела как гибрид изображений и слов. (Мои предварительные эскизы, выполненные в рамках данной программы, опубликованы в одном из разделов электронной книги «Архитектурная соляристика» [4].)

Такая форма представления своих замыслов использовалась мной многократно. Так, в 1989 году я участвовал в конкурсе на разработку эскизного проекта реконструкции жилого микрорайона г. Горького. Как обычно, всем участникам выдали условия конкурса, где цели и задачи работы были четко сформулированы. Однако вместо беспрекословного следования этим указаниям я трансформировал потенциальный проект в программу действий. Фактически предлагалась стратегия реновации массового жилища, хотя 30 лет назад этот термин еще не использовался. Вот фрагмент из текстовой части этой работы. (Изобразительная часть не сохранилась).

«АРХИТЕКТУРНО-КУЛЬТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИНЬ-ЯНЬ или рассказ на тему: "Вместо конфронтации новой и старой архитектуры — их единство путем взаимопроникновения".

ИНЬ-ЯНЬ — это древний восточный символ, графически выражающий истину: во-первых, в жизни всегда равноправно существуют бок о бок противоположные начала: черное — белое, возвышенное — низменное, новое — старое (в частности, новая архитектура и старая) и т.д.; во-вторых, несмотря на непримиримость противоречий, эти противоположности всегда находят способ плавно перейти одно в другое; в-третьих, внутри каждой из них всегда имеются элементы противоположного начала. В перечисленных трех тезисах — ключ к пониманию представленного проекта-концепции».

И далее излагалась программа действий, состоящая из семи последовательных шагов, превращающих каждый из перечисленных тезисов Инь-Янь в определенные архитектурно-дизайнерские решения. Эти шаги были направлены на решение задач не только чисто технических, но и, в не меньшей степени, гуманитарных. Так, четко обозначалось неприятие принципа «после нас хоть потоп», допускающего тотальный снос, поэтому предлагалось в ряде случаев старые здания не ломать, а аккуратно разобрать, чтобы затем их фрагменты использовать при строительстве и художественном оформлении новых зданий. Ставилась также задача максимально сохранить общий характер существующей среды, не уничтожая исторически сложившуюся конфигурацию улиц.

Это, разумеется, требовало не только дополнительных затрат, но и соответствующего профессионального уровня архитекторов и дизайнеров. А заключительный, седьмой шаг предлагал выделить один из фрагментов будущего микрорайона, чтобы «всем без исключения архитекторам г. Горького предоставить возможность каждому спроектировать свой неповторимый жилой дом, ограничиваясь лишь рамками принятой общей художественной концепции. Таким способом архитекторы г. Горького, особенно молодые, получат мощный творческий стимул».

Так что программа эта была не столько экономической, сколько архитектурно-дизайнерской. По сути, предлагалась некая культурная акция. А представлено все было в виде сочетания слов и изображений, что выглядело, как проект. Но на самом деле это был текст, но написанный не только словами, но и изображениями. Чтобы его «прочитать» необходимо было понять, что это не привычные проектные чертежи и картинки, а дизайн-программа реновации. Но заказчик (в данном случае, жюри) рассчитывал увидеть вариант проектного решения конкретного объекта — жилого микрорайона. То есть ожидалось что-то в рамках масскультурного творчества. А получили стратегию будущего проектирования. То, что это второй тип архитектурно-дизайнерского творчества, тогда не поняли. Однако в реалиях конца 80-х годов прошлого века наивно было надеяться на адекватную реакцию.

В отличие от восприятия произведений масскультурного типа, понимание сущности дизайн-программирования действительно представляет определенные трудности. Но еще труднее понимать авторов, относящихся к третьему типу архитектурно-дизайнерского творчества, изобретателей, предлагающих принципиально новые объекты искусственной среды человека. Вспомним, например, удивительные творения великого Леонардо да Винчи. Скажем, его парашют. Если бы он вздумал проводить по поводу своего парашюта социологический опрос потребителей, (совершенно нормальное действие в рамках масскультурного дизайна), результат легко предсказать — психиатрическая больница. В то время потребности в этом объекте не было ни осознаваемой, ни скрытой. Действительно, с каких таких заоблачных высот приходилось современникам Леонардо хотя бы изредка прыгать, чтобы им очень захотелось заиметь подобное диковинное дизайнерское творение? Но тогда зачем было разрабатывать подобный объект? Какой вообще смысл заниматься архитектурно-дизайнерским изобретательством?

Чтобы понять это, нужно три описанных типа творчества рассмотреть комплексно, как части единого процесса. Представители дизайна и масскультурного, и программного имеют дело, в основном, с уже известными объектами. Первые не позволяют уровню среды снижаться. Вторые, совершенствуя существующие объекты, способствуют улучшению среды, пусть не очень быстрому, но зато непрерывному. В отличие от этого, изобретательский тип, создающий принципиально новые объекты, порождает скачкообразные изменения, тем самым решительно ускоряет эволюцию искусственной среды. Специалисты третьего типа изобретают не только и даже не столько физические объекты, сколько новые потребности. Все три типа творчества нужны. Каждый выполняет свою функцию, необходимую для нормального существования и развития предметно-пространственной среды.

Как на все это должно реагировать образование? Изобретателей требуется ничтожно мало, по сравнению с дизайнерами двух других типов, поэтому может показаться, что проблему можно попросту игнорировать. Тем более генетики успокаивают, что даже если постоянно уничтожать всех инициативных, свободомыслящих, нестандартных, творческих людей, все равно через какое-то время обязательно начнут появляться новые [5]. Но из этого также следует, что среди наших сегодняшних студентов всегда есть потенциальные Леонардо. Так может лучше ввести раздельное обучение для особых студентов? Правда, придется еще научиться их надежно распознавать.

Замечено, что специалисты, стремящиеся изобретать нечто принципиально новое, склонны к универсальности. Им тесно в рамках узкой специализации. «Филиппо Брунеллески помимо архитектуры занимался дизайном часов. Федор Шехтель с равным вниманием и мастерством относился к архитектуре и ее предметному наполнению. В случае с Александром Родченко мы также постоянно сталкиваемся с его разносторонностью и результативной работой в театре и кино, полиграфии и рекламе, дизайне мебели и интерьера» [6]. Что уж говорить о Леонардо да Винчи. Он и живописец, и скульптор, и архитектор, и ученый, и изобретатель, и писатель, и музыкант. А точнее всего сказать: «Дизайнер № 1 всех времен и народов».

Такие люди — сплошные загадки. Не только в дизайне и архитектуре. А.Колмогоров утверждал, что цель науки заключается не в

практических приложениях и даже не в пользе для общества, а в поиске научной истины и ощущении восторга, когда она открывается исследователю [9]. Понятно, что Колмогоров говорил не о масскультурном научном большинстве, а о крохотном меньшинстве, творящем, фактически изобретающем нечто принципиально новое и тем самым обеспечивающим эволюционный прогресс нашей цивилизации. Это, чаще всего, гении. Но гениями не рождаются. Изредка рождаются люди с потенцией стать гением. Важно им не помешать, не загубить.

Это полностью справедливо и по отношению к архитектурно-дизайнерскому творчеству. Воспитание будущих творцов нового — важнейшая проблема архитектурно-дизайнерского образования. Но на сегодня здесь вопросов больше, чем ответов. В конце прошлого века я организовал в МАрхИ курс лекций о нестандартном архитектурно-дизайнерском мышлении. А в конце предлагал клаузуру, тема которой называла не объект, а проблему. И студент должен был предложить нечто для успешного решения данной проблемы. Это мог быть объект, программа или даже что-то не совсем архитектурное или дизайнерское. Но я о существовании таких возможностей им не подсказывал. Они сами должны были додуматься о чем-то подобном.

Самой большой трудностью оказалось основное мое условие: разрешается все, что я не запретил. А запретов почти не было. Справлялись с такой необычной клаузурой обычно лишь 2–3 студента из всей учебной группы. Это те, кто понял, что создание принципиально нового не исчерпывается рисованием новой формы. Есть еще программа действий, а также много такого, что не совсем относится к архитектуре и дизайну. Понявшим это мои лекции явно помогали. Именно ради таких студентов и было все организовано. Но насколько это было полезно остальным, не знаю. Во всяком случае, руководство МАрхИ сочло, что выделять учебные часы на подобные эксперименты — непозволительная роскошь. И тематику ликвидировали.

Но проблема ведь никуда не исчезла. Нужны серьезные исследования. Так что пока ограничусь мыслями замечательного клоуна, режиссера, мима и актера Славы Полунина. Его советами, адресованными явно будущим представителям изобретательского типа творчества.

«Делай только невозможное, потому что всё остальное сделают другие». И главное: «Занимайся только тем, от чего внутри дзинькает» [8].

Список литературы:

1. *Rogers Everett M.* Diffusion of Innovations, 5th Edition. — URL: https://readli.net/diffusion-of-innovations-5th-edition (дата обращения: 12.11.2020).

2. *Александрова Н.* 7 советов по составлению Технического Задания для дизайнера. — URL: http: //mediabitch.ru/7-designer-tz (дата обращения: 12.11.2020).

3. *Барышева В.Е., Дружинина О.Б.* Дизайн-программы ВНИИТЭ 1960–1980-х годов как истоки современной методологии дизайн-мышления // Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2019. — № 2. — Часть 1.

4. *Сикачев А.В.* Архитектурная соляристика. Изд. SelfPub. 2018. — URL: https://www.litres.ru/aleksandr-vasilevich-sikachev/arhitekturnaya-solyaristika (дата обращения: 12.11.2020).

5. *Десницкий А.* Товарищи ученые, доценты с демократами. — URL: https://www.gazeta.ru/comments/column/desnitsky/12965245.shtml?utm_referrer (дата обращения: 12.11.2020).

6. *Лаврентьев А.Н.* Александр Родченко: начало карьеры дизайнера // Дизайн-ревю. — 2011. — № 2.

7. *Бакал Л.* Андрей Колмогоров. Математический гений XX века, который хотел реформировать школы. — URL:https://mel.fm/istorii/8251647-kolmogorov_math (дата обращения: 12.11.2020).

8. *Мусихин А.* Рецепт счастья от Славы Полунина. — URL:https://www.b17.ru/blog/75683 (дата обращения: 12.11.2020).

А.В. ДУБРОВСКАЯ

Аспирант кафедры искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: dubrovskaya@gmail.com

Р.А. БАХТИЯРОВ

Кандидат искусствоведения, доцент Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

A.V. DUBROVSKAYA

The postgraduate student of the Department of Theory and History of Art of The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: dubrovskaya@gmail.com

R.A. BAKHTIYAROV

PhD in Theory and History of Art, senior lecturer in the Center for Innovative Education Projects in The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

РЕАЛИЗАЦИЯ ИНКЛЮЗИВНОЙ ДИЗАЙН-ПРОГРАММЫ «ДРУЖЕЛЮБНАЯ СРЕДА ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОСОБЕННОСТЯМИ МЕНТАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ». ОПЫТ РАЗРАБОТКИ СЕНСОРНОЙ КОМНАТЫ И АРТ-ТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ МОДУЛЕЙ

IMPLEMENTATION OF AN INCLUSIVE DESIGN PROGRAM «FRIENDLY ENVIRONMENT FOR PEOPLE WITH MENTAL ILLNESS». REPORT OF DEVELOPMENT OF A SENSORY ROOM AND ART THERAPY TOOLS

Статья посвящена рассмотрению опыта создания первой в России специализированной дизайн-программы для людей с особенностями ментального развития (на базе музея). В состав дизайн-программы входят проектирование и реализация сенсо́рной комнаты с набором арт-терапевтических модулей, системы навигации и рекомендательного методического пособия для проведения занятий на базе комнаты.

The article describes a process of creating the first in Russia specialized design program for people with mental illness, based in a museum. The design program included planning and implementation of a sensory room with a set of art therapy modules, a navigation system and a manual of suggested techniques for conducting classes on the basis of the room.

Ключевые слова: дизайн, дизайн-программа, дизайн-программирование, социальный дизайн, инклюзия, инклюзивная среда, инклюзивный музей, сенсорная комната, комната эмоциональной разгрузки, арт-терапевтический модуль.
Keywords: design, social design, art therapy design, design program, inclusion, inclusive museum, inclusive environment, sensory room, emotional release room.

23 октября 2020 г. произошло значимое событие в музейной сфере. Впервые в России на базе музея внедрена пилотная инклюзивная дизайн-программа «Дружелюбная среда для людей с особенностями ментального развития», автор теоретической части дизайн-программы — А.В.Дубровская. Художественным руководителем и дизайнером выступил А.А.Скрицкий, который в паре с автором и командой специалистов детально спроектировал, изготовил и инсталлировал сенсорную комнату и специализированную систему навигации.

Осуществление проекта стало возможным также благодаря усилиям Н.В.Козловской и организации АНО «Центр “Экология культуры”», совместно с музеем изобразительных искусств Республики Карелия и с использованием средств Фонда президентских грантов.

Необходимо дать определение терминам «дизайн» и «дизайн-программа». «Главной задачей дизайна является формирование положительных технико-эстетических свойств объекта — его целесообразности,

полезности, функциональности, удобства пользования им, эстетической выразительности, то есть тех свойств, которые делают предмет наиболее соответствующим требованиям человека» [2, с. 4]. Дизайн-программа — это комплекс научно-исследовательских и опытно-конструкторских разработок, целью которых является создание культурно-средовых условий, для улучшения социальных процессов и решения конкретных проблем человека. Инструментом выступает метод дизайн-программирования, который соединяет в целостный процесс проблематизацию ценностей культуры, формирование проектно-художественной концепции сложного социально-культурного объекта и разработку организованной программы, обеспечивающей реализацию и внедрение этой концепции.

Дизайн-программа «Дружелюбная среда для людей с особенностями ментального развития» была разработана в 2018 году в теории, как часть диссертационного исследования автора, и включила в себя несколько разделов: сенсо́рная комната, наполненная арт-терапевтическими модулями, специализированная система навигации, рекомендательное методическое пособие для занятий с посетителями на базе комнаты.

Обратимся к актуальности вопроса и рассмотрим некоторые термины. Говоря о людях с особенностями развития, мы говорим о людях, чьи особенности развития и жизни не вписываются в рамки типичного, иначе говоря, о людях с инвалидностью, однако наличие психического расстройства или нарушения интеллектуального развития само по себе не влечет признания у лица инвалидности по российскому законодательству, если расстройство не обладает признаками устойчивости и наличия ограничений определенной степени выраженности [6]. По данным, полученным из «Первого Всемирного доклада об инвалидности», представленным 9 июня 2011 года в Нью-Йорке, в мире насчитывается свыше 1 млрд людей с инвалидностью, что составляет 15 % населения [5].

15 мая 2012 года вступил в силу Федеральный закон № 46-ФЗ «О ратификации Конвенции о правах инвалидов». Данная конвенция принята резолюцией 61/106 ГА ООН 13.12.06 и вступила в силу 03.05.08. В основе социальной модели инвалидности, закрепленной в конвенции, лежат идеи автономности личности, ее безусловного принятия в социуме, предоставление людям с особенностями здоровья полноценных прав на участие в социальной и культурной жизни. Также перечислен ряд условий для учреждений культуры, способствующих полноценному включению человека с особенностями здоровья в культурную жизнь.

В создании инклюзивной составляющей в культуре уже сегодня делаются большие продвижения, в большинстве учреждений обеспечена архитектурная доступность, имеются технические устройства, обновляются и адаптируются электронные информационные ресурсы музеев, проводятся обучения сотрудников по работе с людьми с особенностями здоровья. Важно в этой ситуации понимать, что настоящая инклюзия не ограничивается доступностью среды и возможностью формального участия в культурных мероприятиях. Это процесс, связанный с социальной интеграцией и полноправным участием всех членов общества, включая людей с особенностями здоровья, в создании и потреблении культурных ценностей, это полное растворение в творческом процессе и сотворчество в осуществлении инклюзивных программ и проектов.

В разработке инклюзивных программ и организации доступной среды на базе учреждений культуры имеется ориентир на пять групп населения: незрячие и слабовидящие люди; неслышащие и слабослышащие люди; слепоглухие люди; люди с нарушениями опорно-двигательного аппарата; люди с ментальной инвалидностью [7].

Термин «ментальная инвалидность» не используется в российском законодательстве, однако в повседневной практике его можно встретить в речи обычных людей и специалистов. В широком смысле термин не указывает на конкретные нарушения, но очерчивает сферу, связанную с нарушениями психического и умственного развития, а именно: аутизм, шизофрения, умственная отсталость, генетические заболевания, органические поражения центральной нервной системы, деменция, клиническая депрессия и другие. Нередко перечисленные патологии могут сопровождаться нарушениями опорно-двигательного аппарата, частичной или полной потерей слуха и зрения.

Рассмотрим подробнее создание инклюзивной среды для пятой группы людей, с ментальной инвалидностью, а также людей, не обладающих инвалидностью, но имеющих нарушения в когнитивной сфере. Здесь предполагается создание ряда адаптивных условий на базе музея. В первую очередь, это формирование коммуникативно-организационного компонента. Речь идет о приобретении специалистами и посетителями музея необходимых познаний об этике взаимодействия с людьми с особенностями развития (возможно, выполнение этой задачи достижимо, прежде всего, через обучение персонала музея, информационные плакаты, устное информирование). Полезным и необходимым

компонентом станет создание социальной истории (написанная от первого лица подробная инструкция по посещению того или иного события или пространства, размещенная на электронном ресурсе). Также необходима разработка специальных экскурсий (продуманный маршрут, адаптированный текст, удобное время для посещения, когда в музее не очень много посетителей). Визуальные инструменты поддержки могут оказаться полезными для всех, но особенно — рассматриваемой группе: специализированная система навигации, имеющая вместо минимального графического знака сюжет, визуализирующий данное действие и подкрепленный текстом). Важным компонентом станет также наличие сенсорной комнаты (или комнаты эмоциональной разгрузки, тихой комнаты). Сенсорная комната представляет собой специально оборудованное пространство, чаще — отдельное помещение, наполненное сенсорными модулями (приспособлениями, воздействующими на органы чувств посетителя и оказывающими расслабляющее, отвлекающее, развивающее или активизирующее действие). Это комната, где посетитель, в случае эмоциональной перегрузки, может отдохнуть и успокоиться. Люди данной категории могут испытывать дискомфорт в контактах со средой, например, по отношению к звуку, запаху, свету, цвету, прикосновению. Кроме того, типична тенденция долгой фиксации на неприятных впечатлениях. Для переключения данного состояния эффективным средством может быть визит в сенсорную комнату, или комнату эмоциональной разгрузки. Польза данного пространства заключается не только в смене обстановки и предоставлении посетителю новых сенсорных ощущений, но и в возможности контакта с нейротипичным человеком, который в момент посещения комнаты может оказаться в данном пространстве, что, в свою очередь, может быть полезным для посетителя с психо-коммуникативными нарушениями у которого есть возможность получить опыт социального развития, а оппонент приобретет новые знания о разности индивидуальных особенностей людей; в этом контакте заложен один из компонентов инклюзивности.

Если рассмотреть проекты сенсорных комнат и оборудование для них в период с 2000 года до наших дней, то мы не увидим глобальной разницы и серьезной эволюции за 20 лет. Сегодня сенсорными комнатами располагают немногие общественно важные организации, чаще всего — это специализированные школы, интернаты или ресурсные классы и центры.



Рис. 1. Визуализация сенсорной комнаты. Авторы: А.В.Дубровская, А.А.Скрицкий. 2018–2020 гг.

Новизна разработки сенсорной комнаты в рамках дизайн-программы заключается в полном переосмыслении всего оборудования и дизайна пространства в целом, и именно здесь можно говорить о таком явлении, как социальный дизайн. Необходимо разъяснить, что основная роль социального дизайна — решение конкретных проблем, имеющихся в обществе. Таким образом, проектирование для интеграции людей с особенностями ментального развития является разделом социального дизайна.

Функции сенсорной комнаты можно охарактеризовать следующим образом: обогащение сенсорного опыта посетителя, восстановление эмоционального баланса человека, приобретение навыков общения и наработка социального опыта; в умелых руках психолога или педагога комната может стать инструментом для структурирования или вербализации ощущений, новых знаний о мире. Однако в данном случае существует еще одно очень важное дополнение. Сенсорная комната была наделена интеграционной функцией. Сама эта комната и арт-терапевтические модули выполняют роль проводника за счет расширения сенсорного опыта в искусстве и комбинаций свойств объектов на стыке области дизайна, формы и изобразительного искусства. В некоторых модулях используются работы художников из фондовой коллекции музея, что позволяет увидеть их в ином ключе, за счет смены масштаба, динамичной подачи, в сочетании с объемно-пространственным решением, с возможностью наложения звуковых эффектов.

Сенсорные приспособления в данном случае выступают арт-терапевтическими модулями, которые можно разделить на группы, воздействующие на определенные органы чувств, например, рассчитанные на людей с большим визуальным восприятием (для визуалов) или тактильным (для кинестетиков), слуховым (для аудиалов).

В проектную группу, работавшую над реализацией дизайн-программы, вошли два дизайнера, психолог и инженеры. Также использовались данные, полученные в ходе демонстрации наработок целевой группе. Для более глубокого и полного понимания рассматриваемой темы автором были исследованы труды доктора психологических наук, профессора О.С.Никольской: «Аффективная сфера человека. Взгляд сквозь призму детского аутизма», «Диагностика раннего детского аутизма: начальные проявления» и другие источники. В своей книге «Аффективная сфера человека. Взгляд сквозь призму детского аутизма» О.С.Никольская описывает психологию нормативного человека, обращая внимание читателя на то, что каждому необходима эмоциональная разгрузка (иногда мы, сами того не осознавая, находимся в состоянии определенного самоуспокоения): «Обращаясь к аффективному опыту читателя, мы рассчитываем, что каждый может вспомнить свою зачарованность в детстве движением пылинок в солнечном луче или снежинок в свете уличного фонаря, мельканием теней от решетки забора, орнаментом обоев, движением по узору плиток тротуара. Каждый знает об умиротворяющем действии прогулок у воды, в парке, созерцания движения ветвей и облаков, ритма морского прибоя, голосов птиц и журчания ручья; эти же впечатления мы получаем, когда бездумно стоим у окна, рассеянно глядя на далекую суету улицы. Когда нам не по себе, мы часто подходим к окну или бродим по улице. <…> И конечно, мы достигаем покоя, гармонии душевной жизни, усваивая не только легкое дыхание мира, но и его гармонические пропорции, удовлетворяющие наше эстетическое чувство» [4, с. 14]. Как пишет И.Бродский, «красота есть место, где глаз отдыхает. Эстетическое чувство — двойник инстинкта самосохранения» [4, с. 15]. Следует привести еще одно очень важное для нас мнение. Так, Е.Н.Лазарев в книге «Дизайн как фактор формирования эстетической культуры», изданной еще в 1974 году, говорил о важности технико-эстетической организации социально-психологических компонентов труда на предприятиях, средствами художественного конструирования (ныне определяемого как дизайн), оказывающее благотворное воздействие на каждого отдельного человека и коллектив в целом,

формируя здоровый психологический климат. Например, это гармоничные цвета рабочего пространства, не раздражающий свет, музыка, которая используется, в первую очередь, для психофизической стимуляции работы, размещение изобразительного и декоративно-прикладного искусства в пространстве, а также организация научно-производственных музеев, выставок исследовательских работ, готовой продукции, театрализации празднеств. «Работа по технико-эстетической организации материального и духовного аспекта разных видов деятельности должна опираться на богатый опыт, накопленный монументальным, декоративным, театральным искусством. Одно из ведущих мест должно занять кинетическое искусство (движущиеся, светящиеся и звучащие конструкции)» [3, с. 9].

Можно с уверенностью говорить о том, что проектировщики 1970-х годов уже знали о необходимости внедрения в общественные интерьеры отвлекающих, успокаивающих и стимулирующих восприятие элементов для нормализации общественного психического климата. Значимое место отводится кинетизму, поскольку кинетические объекты обладают особой визуальной притягательностью. Они могут иметь звуковое сопровождение, свето-динамическую структуру, включать элементы оп-арта (искусство, основой которого являются оптические иллюзии).

При разработке цветового решения сенсорной комнаты был рассмотрен и учтен опыт ученых по главе с Л.Н.Мельниковым, работавших в Институте медико-биологических проблем Министерства здравоохранения СССР, которые работали над созданием сенсорных комнат для космических кораблей и комнат эмоциональной разгрузки для крупных предприятий. Они же выпустили серию изданий о влиянии цвета и света на человека. Например, в целом теплые тона использовались в качестве симпатикотропных (возбуждающих) средств, холодные (успокаивающие) тона — воздействующие на парасимпатическую систему человека. Красный и голубой как бы находятся во главе двух групп цветов, которые, с точки зрения психофизиологов, действуют прямо противоположно. В результате воздействия первой цветовой группы увеличивается мускульное напряжение, возрастает частота сердечных сокращений, повышается кровяное давление, учащается дыхание. В то же время, под влиянием голубого, синего и близких к ним цветов второй группы понижается кровяное давление, замедляется ритм сердца и дыхания. Желтые тона, по мнению исследователей, согревают и успокаивают [1]. Но дело не только в пропорции тех или иных цветов в пространстве конкретного интерьера,

а в важности смены обстановки, переключения человека из одного состояния на другое путем влияния искусственно созданной среды. Однако вопрос заключается в следующем: сколь длительным может быть благотворное «освежающее» влияние цвета? Не превратится ли со временем даже оптимально организованное цветовое окружение в монотонный раздражитель? По-видимому, человеку нужна та смена цветовых впечатлений, которую мы, как авторы проекта, и предоставляем посетителю.

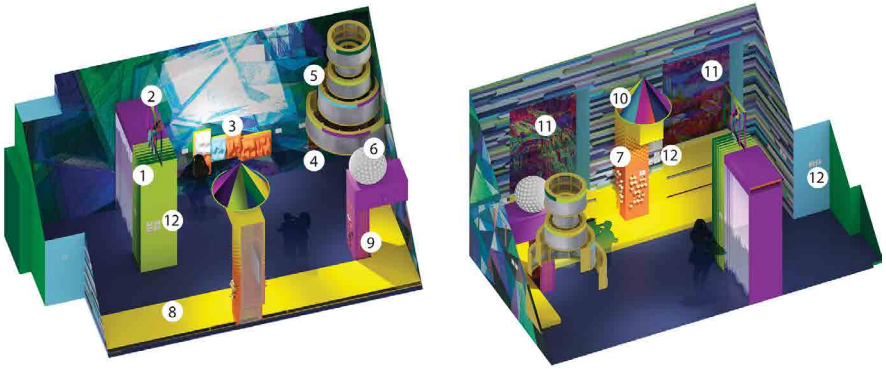


Рис. 2. Состав сенсорной комнаты

В состав комнаты вошли 11 арт-терапевтических модулей.

1. Световой портал.
2. Динамичная скульптура «Квадрат».
3. Тактильный настенный модуль «Застывшие капли».
4. Сенсорный модуль «Меховая стена».
5. Акустический цилиндр.
6. Кинетическая скульптура «Шар».
7. Игровая колонна с деревянными фигурами.
8. Мягкий настил для занятий и отдыха.
9. Игровая колонна с отверстиями и веревками.
10. Динамичная скульптура «Радужный конус»
11. Цвето-динамический графический модуль.
12. Система навигации.
13. Световой модуль «Радужный луч» (проекция, не отражена в составе сенсорной комнаты).

Некоторые из арт-терапевтических модулей имеют сразу несколько свойств: визуальную составляющую, световой и оптический эффекты или визуальную составляющую, тактильный и звуковой эффекты. Важно отметить, что каждый модуль может быть выключен и включен в любой момент занятия или в случае соответствующей необходимости. Комната может быть абсолютно тихой, без световых, динамичных или звуковых всплесков. Свет может быть дневным, приглушенным или динамичным, в зависимости от работы того или иного модуля. Сценарий сеанса может меняться, в зависимости от аудитории. Например, если человека раздражают динамика или определенный свет или большое количество информации в совокупности, пространство подстраивается под нужды человека, редуцируется или варьируется.

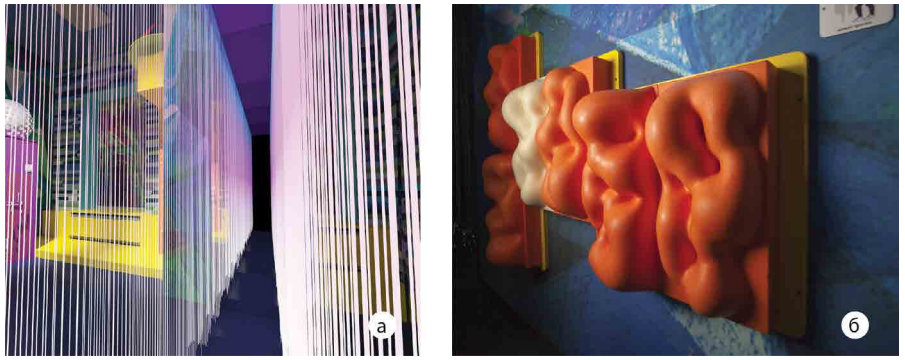


Рис. 3: а) модуль «Световой портал»; б) тактильный настенный модуль «Застывшие капли»

Модуль «Световой портал»

На входе в сенсорную комнату расположен фиброптический (fiber — «волокно, нить») душ, который состоит из двухсот светящихся волокон. Проходя через световой портал, человек погружается в другое измерение, способное повлиять на многие органы чувств. Зеркальное обрамление портала создает бесконечные световые коридоры.

Тактильный настенный модуль «Застывшие капли»

Тактильный модуль «Застывшие капли» стали прообразом загадочных карстовых пещер, где можно увидеть уникальные нерукотворные сюрреалистические формы в виде сталактитов и сталагмитов. В нашем случае капли мягкие, теплые и приятные на ощупь.

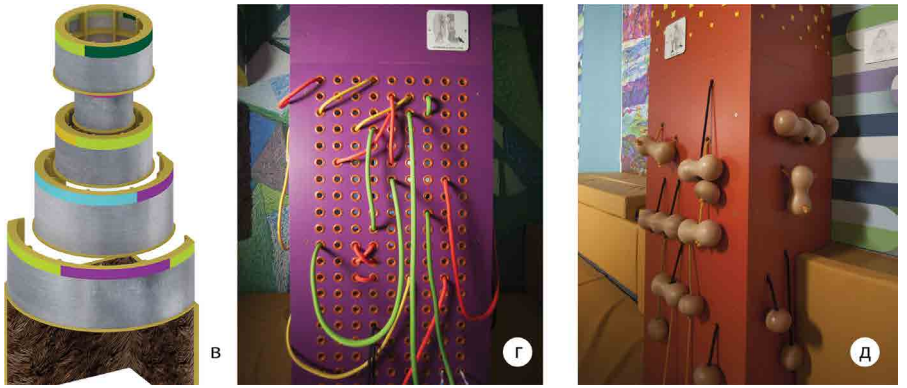


Рис. 4: в) акустический цилиндр, сенсорный модуль «Меховая стена»; г) игровая колонна с отверстиями и веревками; д) игровая колонна с деревянными фигурами

Акустический цилиндр и тактильный модуль «Меховая стена»

Акустически цилиндр предназначен для фокусирования звука в угловой зоне комнаты. Прикасаясь к мягкой, безопасной стене, человек не только стимулирует свои тактильные ощущения, но и слышит звук пересыпающего песка или «белый шум», который звучит во время прикосновения, имитируя дуновение ветра. Чем быстрее посетитель проводит рукой по стене, тем насыщеннее проносится звук в акустическом цилиндре, который ограничивает его распространение в сенсорной комнате. Модуль развивает познавательную активность, мышление, слуховое внимание и его концентрацию.

Игровая колонна с отверстиями и веревками

Продевая шнур через отверстия, пользователь имеет возможность создавать разнообразные графические фигуры, вариаций которых — бесконечное множество. Данная игра помогает забыть о тревогах, развивает моторику, образное мышление, побуждает к творческому процессу. Именно в процессе занятия посетитель находит успокоение и приобретает равновесие. Вплетая толстый шнур в перфорированную поверхность, пользователь тренирует кисть руки, развивает мелкую моторику и координацию «глаз — рука». Игра положительно влияет на развитие познавательных процессов, таких как мышление, память, внимание, а также более четкое взаимодействие зрительного и тактильного анализаторов,

мелкой моторики, воображения и восприятия. Все эти факторы стимулируют развитие когнитивной сферы человека. В этом модуле заложена возможность встречи нескольких человек, т.е. мы не исключаем возможность контакта нейротипичного и нейроотличного человека, что, в свою очередь, может оказать благотворное влияние на обе стороны.

Игровая колонна с деревянными фигурами

Взаимодействуя с фигурами игровой колонны, посетитель замечает, что на другой из сторон колонны начинают шевелиться аналогичные фигуры. Пользователь может составлять разнообразные комбинации и композиции, что способствует творческой активности, снижает уровень эмоционального напряжения. Гладкие формы стимулируют желание прикосновения к ним, предлагая новый опыт тактильных ощущений. В данном модуле также присутствует возможность контакта нескольких человек.

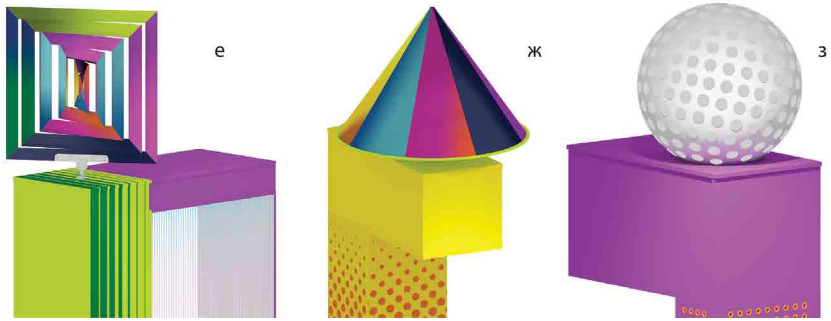


Рис. 5: е) динамичная скульптура «Квадрат»; ж) динамичная скульптура «Радужный конус»; з) кинетическая скульптура «Шар»

Динамичные скульптуры «Квадрат», «Радужный конус»

Данные скульптуры вращаются вокруг своей оси, однако скорость движения не является высокой. Радужная оболочка модулей стимулирует визуальное раздражение, притягивая взгляд смотрящего. Объекты не предполагают тактильного контакта. Посетители комнаты могут наблюдать слияния цвета в динамике, актуального для творческого процесса художника. Следует напомнить, что данная сенсорная комната находится в музее ИЗО. Сенсорные модули в ней отсылают зрителя к теме цвета, красок и творческих процессов.

Динамическая скульптура «Шар»

Кинетическая скульптура «Шар» снабжена оптическим эффектом, и представляется возможным отнести ее к направлению, определяемому как «оп-арт». Заметим, что в сенсорных комнатах часто используются зеркальные шары — устаревший и неменяющийся прием. Наш шар является экспериментальной разработкой, получившей патент. Авторами были придуманы усовершенствования, данное устройство впервые представлено зрителю в рамках реализации дизайн-программы. Однако стоит отметить, что модуль нельзя демонстрировать людям с эпилепсией так же, как и зеркальный шар.

Световой модуль «Радужный луч»

Модуль «Радужный луч» является экспериментальной разработкой С.Карлова (инженера, входящего в проектную группу). Данный луч направлен на стену и производит большое количество разнообразных плавных проекций, которые отличаются особой пластичностью и бионичностью, ассоциативно отсылая к движениям подводных существ (медузы, скаты или водоросли).

В пространстве комнаты не используются готовые визуальные образы, связанные с конкретным объектам или сюжетам. Посетителю предлагается развивать образное мышление в процессе анализа увиденного.



Рис. 6. Специализированная система навигации

Неотъемлемой частью дизайн-программы является специальная система навигации, которая в изображениях демонстрирует возможности и правила поведения в необычном пространстве. Каждая табличка визуализирует сообщение в виде рисованного сюжета и ко-

роткого текста, описывающего действие. Такая система помогает лучше ориентироваться в пространстве и взаимодействовать с модулями.

В составе оборудования имеется звуковая колонка, которая снабжена файлами для тематических занятий в пространстве комнаты, мягкие настилы, вариативный свет.

Команда проекта ставила перед собой задачу создать не только удобное и доступное пространство для отдыха, игр, релаксации и занятий, но и использовать фондовую коллекцию музея изобразительных искусств Республики Карелии для того, чтобы комната выполняла также образовательную функцию. На стенах мы видим тематические обои с фрагментом произведения «Композиция Кристалл» карельского художника В.Иваненко. В цветовой гамме произведения превалируют зеленые и голубые тона, которые создают эмоциональный комфорт и положительно влияют на психическое здоровье человека. Для драпировки окон были разработаны цвето-динамические графические модули, на каждом из которых разместилось одновременно по три фрагмента из произведений В.Иваненко, А.Авдышева, Т.Юфа и Б.Акбулатова. Образы северных пейзажей, лес, водопады, Заонежье и деревня Сумпосад зазвучали по-новому благодаря технологии динамичной смены статичного кадра. Технология заключается в смене цветового воздействия на изображения (красного, зеленого, синего), само же изображение также является трехслойным (включающим в себя сразу три цвета). Таким образом, при включении красного, синего и зеленого освещения мы видим три разных графических изображения по очереди на одном носителе.

Дизайн-программа включает в себя еще одну очень важную составляющую — рекомендательное методическое пособие для возможной работы с детьми на базе сенсорной комнаты. Пространство сенсорной комнаты является необычным и требует некоторых навыков введения в него, а также научения посетителей видеть и правильно пользоваться предложенным материалом. Методическое пособие, входящее в состав дизайн-программы, включает в себя подробное описание возможных занятий (данное пособие написано автором дизайн-программы для раскрытия потенциальных возможностей, заложенных проектировщиками в оборудовании комнаты, далее необходима отладка процесса использования с учетом исследования реакции целевой аудитории). Например, каждое занятие может длиться не больше 30 минут и состоять из трех этапов. I этап — захват внимания, II этап — время активных действий, тактильных и акустических игр, III этап — время отдыха и релаксации. Преподаватель ведет группу в сказочное путешествие и является проводником в мир положительных эмоций. Здесь по другую сторону реальности дети оказываются в зазеркалье, проходят через струи переливающегося водопада, попадая на поляну чудес, слушают голоса птиц и капли разбивающегося о листья дождя, играют в тактильные игры, вызывают ветер и слышат его шум, рисуют цветными шнурами графику, отдыхают на мягком песочном настиле, любуясь радужными переливаниями в небе. Затем они погружаются в подводный мир, разглядывая проекцию с плавными бионическими формами, закрывают глаза и отдыхают. После того как занятие подходит к концу, дети поднимаются на поверхность моря, улыбаются хорошему дню и запоминают именно такой настрой.

В заключение рассмотрим цели, преследуемые проектом. Прежде всего, он рассчитан на подрастающее поколение — не только на детей с особенностями здоровья, но и на нейротипичных детей и посетителей любого возраста, которые живут в эпоху информационно перенасыщенного пространства. К сожалению, далеко не все имеют возможность посвящать достаточное количество времени отдыху и эмоциональной разгрузке. Цифровое пространство вымещает реальное, и мы все больше погружаемся в пространство сети Интернет, где происходит замещение живых чувств, эмоций, общения на молчаливое пребывание. В связи с этим особенно важно подчеркнуть, что в мегаполисах все реже появляется возможность посещения уединенных мест и созерцания живой природы в естественных условиях. Сенсорная комната, или комната эмоциональной разгрузки, является искусственно созданным пространством, развивающим когнитивную сферу человека, активизирующую произвольное внимание, умственные способности, тактильную чувствительность и мелкую моторику (иначе говоря, речь идет о тактильном опыте, связанном с постижением мира). Арт-терапевтические модули учат посетителя соотносить зрительно-моторную и слухо-моторную координацию, развивают органы чувств и коммуникативные навыки, формируют навыки саморегуляции и способность расслабляться в процессе представления образов. Все это необходимо каждому человеку, а значит, и предложенная дизайн-программа является универсальным инструментом, способным быть полезным для любого члена общества, в чем также заложен важный компонент инклюзии.

Несложно представить, насколько сенсорная комната обогатила бы инфраструктуру не только музея, но и любой поликлиники, больницы, учебных заведений и общественно важных мест, комната не только как место для релаксации, но и место встречи всех желающих, без каких-либо ограничений. Если говорить о взрослых, то данное пространство может быть инсталлировано на предприятиях с высокой эмоциональной и физической нагрузкой (это могут быть крупные промышленные предприятия, бизнес-центры, банки и даже суды). Именно здесь у людей часто случаются эмоциональные перегрузки и стрессовые ситуации. Однако следует подчеркнуть, что данная дизайн-программа является пилотной версией, а значит, после апробации и корректировки сможет быть инсталлирована в других музеях и учреждениях культуры России.

Выражаю благодарность своему научному руководителю Бахтиярову Руслану Анатольевичу за ценные советы при планировании исследования и рекомендации по оформлению статьи.

Список литературы:

1. *Гуровский Н.Н., Космолинский Ф.П., Мельников Л.Н.* Проектирование условий жизни и работы космонавтов. — Москва: Машиностроение, 1985. — 152 с.

2. *Лазарев Е.Н., Валькова Н.П.* Дизайн как фактор формирования эстетической культуры. — Ленинград, 1974. — 16 с.

3. *Лазарев Е.Н.* Социально-экономическое значение художественного конструирования. — Ленинград, 1973. — 15 с.

4. *Никольская О.С.* Аффективная сфера человека. Взгляд сквозь призму детского аутизма. — Москва: Центр лечебной педагогики, 2000. — 362 с.

5. Всемирный доклад об инвалидности. — URL: https://www.who.int/disabilities/world_report/2011/summary_ru.pdf?ua=1 (дата обращения: 30.11.2020).

6. О соблюдении прав граждан с ментальной инвалидностью в Российской Федерации. — Москва, 2015. — 88 с.

7. Организация инклюзивной среды в учреждениях культуры / А.Б. Афонин [и др.]. — Екатеринбург-Берлин: ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2019. — 170 с. — URL: http://inkultur.ru/documents/conception.pdf (дата обращения: 25.06.2019).

И.П. КИРИЕНКО

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры, дизайна и экологии ФГБОУ ВО «Сочинский государственный университет»
e-mail: kirienkoirina1956@gmail.com

О.С. СОТНИКОВА

Магистрант 2 курса, инженерно-экологического факультета, направление 54,04,01, «Дизайн». ФГБОУ ВО «Сочинский государственный университет»
e-mail: sotnikova-sochi@mail.ru

I.P. KIRIYENKO

Candidate of art history, associate Professor of the Department of architecture, design and ecology. Sochi state University
e-mail: kirienkoirina1956@gmail.com

O.S. SOTNIKOVA

2nd year master's student, faculty of environmental engineering, direction 54,04,01, «Design». Sochi state University
e-mail: sotnikova-sochi@mail.ru

АВТАРКИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИЗАЙНЕРСКИХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ СИНТЕТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ

AUTARKY IN THE CONTEXT OF TECHNOLOGY FOR MANUFACTURING ART AND DESIGN PRODUCTS FROM SYNTHETIC MATERIALS

Традиционное рассмотрение вопросов взаимосвязи технологии, формы, функции, композиции, стиля и т.д. сталкивается с ориентацией на самоутверждение и самодостаточность творческой позиции. Авангардизм авторской позиции без учета особенностей отечественной культуры на этапе обучения в магистратуре реализуется в новаторском художественно-дизайнерском творчестве. В статье рассматриваются модификации полимерных

материалов, их свойства и области применения с точки зрения изготовления элементов интерьера.

Traditional consideration of the relationship between technology, form, function, composition, style, etc. is faced with a focus on self-affirmation and self-sufficiency of the creative position. The avant-gardism of the author's position without taking into account the peculiarities of national culture at the master's degree stage is implemented in innovative art and design creativity. The article discusses modifications of polymer materials, their properties and applications in terms of manufacturing interior elements.

Ключевые слова: автаркия, технологии, художественно-дизайнерские изделия, развитие инноваций.
Keywords: autarky, technologies, art and design products, development of innovations.

В период развития инноваций, когда традиционные материалы и технологии уступают место модным направлениям, отличающимся принципиальной экспериментальностью в сфере синтетических материалов, осуществление нововведений становится престижным. Синтетическими материалами называются вещества, изготовленные из других, более простых, веществ химическим методом, так называемым методом органического синтеза. Они обладают заранее заданными качествами прочности, теплостойкости, химической устойчивости, электроизоляционными и другими свойствами. Синтетические материалы представляют собой высокомолекулярные органические соединения — полимеры.

Автаркия в дизайне (греч. aurtarkeia — «самоудовлетворение») как ощущение достаточности творческой позиции и ориентация на самоутверждение и самореализацию в художественно-дизайнерском творчестве рассматривается как предпосылка для достижения экспериментальных начинаний [1].

Проблема сущности и границ дизайнерского творчества затрагивает:

1. Исследование механизмов взаимодействия человека с предметным окружением.

2. Изучение взаимодействия элементов и комплексов предметной среды.

3. Раскрытие эстетических закономерности формообразования и их соотношения с другими видами искусства.

4. Активизацию содействия в формировании профессиональных кадров в сфере дизайна [1].



Рис. 1. Авторская техника применения синтетических материалов в изготовлении элементов предметно-пространственной среды

В творческом процессе синтез интуиции и творческой воли в контексте с реальностью находит свой индивидуальный способ творчества. В статье рассматривается технология изготовления художественно-дизайнерских изделий и сам технологический процесс как самостоятельная дизайнерская разработка. Исходя из того, что с применением традиционной технологии проектирования и изготовления объектов предметно-пространственной среды невозможно добиться нового результата, автор осмысливает технологию в дизайне как тему художественного творчества (рис. 1).

Технологии изготовления художественно-дизайнерских изделий из синтетических материалов становится художественным средством в творчестве автора. Основные виды синтетических материалов — это пластмассы, химические волокна, лаки, краски, клеи и мастики. Сырьем для производства являются синтетические полимеры (смолы) разнообразной структуры и происхождения, в смеси с другими веществами (наполнители, катализаторы, пластификаторы и пр.).

В настоящее время синтетические материалы заняли в жизни людей большую роль. Они используются в изготовлении строительных материалов, запчастей для различных видов транспорта, текстильной промышленности и т.д. В дизайне синтетические материалы также стали играть значимую роль. Для современного потребителя стало важным иметь в интерьере не фабричные предметы декора, а художественные изделия, предназначенные исключительно для конкретного интерьера. Такими предметами согласованного цвета и формы могут быть различные элементы интерьера, такие как картины, мебель, настенный декор, вазы и т.д.

В применении технологической формы в проектировании и изготовлении предметов интерьера связующим звеном становятся морфологический и технологический уровень проектирования. Такие синтетические материалы, как эпоксидная смола, акрил, полимерная глина, совмещаются с натуральными материалами (деревом, стеклом, тканью, натуральными камнями и т.д.) (рис. 2).



Рис. 2. Пример совмещения синтетических и натуральных материалов в авторской технике

Цель исследования — исследовать технологическую форму как категорию художественно-дизайнерского проектирования.

В соответствии с поставленной целью, решаются следующие задачи:

— сопоставить понятия «технология в дизайне» и «технология»;

— определить дизайн-объект как продукт технологического преобразования материалов изготовления картины с применением акриловой текстурной пасты и красок;

— применить технологию изготовления фрагментов мебели из эпоксидной смолы;

— изучить технологию изготовления гибкого камня.

Технология в дизайне расширяет пределы сугубо технологических факторов, так как становится ядром проектного образа, технологический образ предмета дизайна подчиняет себе все остальные моменты проектирования. Происходит эстетическое совершенство изделия.

Термин «технология» — это совокупность производственных методов и процессов в определенной отрасли производства, а также научное описание способов производства.

Второе из определений термина «технология» — это научная дисциплина, изучающая способы переработки материалов, изготовление изделий и процессы, сопровождающая эти виды работы. Также Ефремов дает третье определение — совокупность приемов, применяемых в каком-либо деле, мастерстве, искусстве [2].

Термин «технология» (от греч. techne — «искусство, мастерство, умение») — совокупность методов обработки, изготовления, изменения состояния, свойств, формы сырья, материала или полуфабриката, осуществляемых в процессе производства продукции. Технологией называют также сами операции добычи, обработки, транспортировки, хранения, контроля, являющиеся частью общего производственного процесса [3].

Наряду с этим, термин «технология» (греч. technologia — «систематическая обработка») обозначает внедрение техник и процессов, методов и процедур для преобразования естественного мира в человеческий мир в целях обеспечения человеческих потребностей и желаний [1].

В художественно-дизайнерском проектировании технология в дизайне становится самостоятельной темой и художественным средством, выдвигает понятие «технологическая форма» как основную категорию дизайн-проектирования.

В этом контексте рассмотрим акриловые краски. Это водно-дисперсные краски на основе полиакрилатов (преимущественно полимеров метил-, этил- и бутилакрилатов), а также их сополимеров в качестве пленкообразователей. Они используются как в строительстве для внутренних и наружных работ, так и в живописи. Акриловые краски, подобно другим водно-дисперсным краскам, могут быть разбавлены водой, при разбавлении могут колероваться водными пигментными пастами, но после высыхания становятся стойкими к воздействию воды.

Первыми синтетическими красками стали масляные нитроцеллюлозы, появившиеся в середине 30-х годов XX века в Нью-Йорке для автомобильной и строительной промышленности. Мексиканский художник Чарльз Поллоком использовал эти краски в живописи. Второй тип живописи, появившийся в 1927 году, включал алкидную краску для здания, которую использовал художник Де Кунинг. Поливинилацетат также введен в 1930-х годах. Американские типографы Леонор Колор и Сэм Голден разработали акриловую краску и выпустили ее на рынок в 1949 году под торговой маркой «Magma». Ее использовали художники абстракционисты: Ротко, Кунинг, Барнетт, Ньюман, Кеннет Ноланд и Морис Луис. В 1963 году химик Генри Левинсон создал профессиональную акриловую краску для художников, выпустив ее в продажу под маркой «Liquitex». Эта краска продается в России сейчас в профессиональных художественных магазинах. Художники Энди Уорхол, Дэвид Хокни продуктивно используют ее в своих работах [4].

Существует несколько видов акриловых художественных красок:

— тяжелые (концентрированные) акриловые краски — обычно предназначены для художников; они содержат максимальную концентрацию цветного пигмента без наполнителей и вязкость, что позволяет сохранять мазок кисти или мастехина;

— текстурные пасты — бывают различных видов: гладкие, с песком, стеклянными шариками, облегченные с добавлением волокон бумаги, прозрачные и с добавлением пигментов;

— глеевые среды («пигментные краски») с различной вязкостью, используются для сгущения красок, а также для разжижения красок и добавления прозрачности;

— металлики — это укрывистые или полупрозрачные, блестящие краски с металлическим эффектом при засыхании, часто используются в декоративной живописи;

— флюоресцирующая акриловая краска в ультрафиолетовом излучении.

Эпоксидные смолы представляют собой синтетическое соединение олигомеров. В «чистом» виде этот материал не применяется, его уникальные свойства проявляются только после контакта с отвердителем. Эпоксидные полимеры обладают тадгезионными, механическими, электрическими и другими свойствами, формируя комплекс свойств, которые во многих случаях делают их незаменимыми в качестве основы клеев, лакокрасочных покрытий, компаундов и армированных пластиков. Благодаря этому, эпоксидные смолы заняли важное место в ряду промышленных полимерных материалов. Это относится, в первую очередь, к их роли, так как в ряде случаев эпоксидные смолы используют для создания уникальных изделий.Эпоксидные смолы были введены в коммерческую эксплуатацию в 1947 году, и их потребление увеличивалось примерно на двадцать процентов в год в течение первых четырех десятилетий [3].

Прозрачная эпоксидная смола позволяет создавать различные виды поверхностей, используемых дизайнерами в проектировании интерьера. Например, в мебельном производстве смола применяется для отделки в качестве лаковых покрытий для изготовления столов или столешниц (рис. 3). С этой целью применяют разные смолы, в зависимости от дизайна.

Эпоксидные смолы становятся одним из источников проектного образа. В этом случае технологический образ изделия подчиняет себе другие аспекты проектного решения. Не менее важной нетрадиционной областью применения эпоксидной смолы является изготовление ювелирных изделий. Для этого был разработан новый современный материал, состоящий из смесей полиэфирной смолы и минерально-полимерных наполнителей, — жидкий камень. Область применения жидкого камня разнообразна, делается этот материал в заводских условиях с применением максимально точных дозировок. Жидкий камень применяется в самых разнообразных качествах, в том числе как облицовочный материал для готовых изделий. В декоративных целях им облицовываются элементы интерьера столешницы, подоконники, статуэтки, колоны и другие изделия. Морфология художественно-дизайнерских изделий из жидкого камня самая разнообразная, объекты дизайна являются достаточно прочными к механическим и физическим воздействиям. Использование жидкого камня с композитами расширяет художественно-декоративные возможности этого материала [4].



Рис. 3. Сознание объемного изображения акриловыми красками на поверхности мебели при помощи эпоксидной смолы

Авторами разработаны рекомендации на основе аналогов по заливке эпоксидной смолы:

— необходимо избегать работы в холодном и влажном помещении, иначе смола может «затуманиться», так как эпоксидная смола обладает минимальной усадкой, отвердевает одновременно по всему объему и частично хрупкая после полимеризации;

— перед работой необходимо нагреть смолу до 20–25° С, а только потом ей позволить отвердевать, так как попадание воды на еще не отвердевшую поверхность дает белесую пленку, которая не затвердеет и ее удаляю механически;

— возникает опасность «липкой поверхности» при температуре отверждения ниже 20° С; смесь, затвердевающая при 20° С за час, при 30° С застынет за полчаса, но при 10° С она застынет, когда нагреется до 20° С, поскольку от температуры зависит не только скорость, но и полнота прохождения реакции;

— стандартное соотношение рекомендуемых компонентов отвердителя: смола 1:10 весовых частей; при избытке отвердителя происходит сильный нагрев смолы, вспенивание и последующая хрупкость и ломкость, при недостатке отвердителя происходит недоотверждение, липкость и мягкость вплоть до каучукового состояния [10].

Таким образом, технологический образ вещи подчиняет себе многие аспекты, становясь основой эстетического совершенства художественно-дизайнерского изделия.

Проведена экспериментальная работа по принципу эргатической системы (от греч. ергоv — «работа»). Эта целеустремленная система включает человека, средство деятельности (технологическое устройство), объект деятельности и среду. После 1960 г., когда был принят термин «эргатическая система» на Первом Международном конгрессе Международной федерации по автоматическому управлению, его развивали Г.М.Зараковский и В.В.Павлов. Ими было расширено это понятие до охвата всех видов целенаправленной деятельности, осуществляемой при помощи любого средства деятельности.

Авторами осуществлена система деятельности, которая включает четыре подсистемы:

— на основе доминирующего мотива формируется цель, операционная система включает решение задач деятельности (рис. 1);

— актуализация соответствующей программы, включая навыки, способы, алгоритм (рис. 2);

— прием решения, то есть запуск деятельности;

— осуществление процесса деятельности (рис. 3).

Таким образом, согласованную работу всех подсистем обеспечивает неосознанная регуляция и осознанная мотивационно-целевая и волевая регуляция деятельности.

В результате такого подхода способы, средства и качественные характеристики, овеществленные в художественно-дизайнерских изделиях из синтетических материалов, постоянно совершенствуются.

Разработаны этапы технологического процесса изготовления картины с применением акриловых паст, красок и листовой потали. Инструменты и материалы: синтетические краски, кисти, резиновый шпатель, поролоновая губка, тряпки, мятая бумага, полиэтилен и другие подручные материалы. С их помощью создаются оригинальные хаотичные и ритмические узоры, художественные имитации различных текстур и фактур.

Нанесение красочной декоративной основы на поверхность картины состоит из нескольких этапов. Первый — нанесение на предварительно подготовленный холст основных деталей рисунка (подмалевок), возможно также частичное создание фонового слоя с помощью акриловых красок. Второй этап — создание текстурного рельефа, через трафарет или с использованием мастихина, с помощью текстурной пасты, с последующим покрытием его красочным слоем. На завершающем этапе применяется листовая или жидкая поталь. Важно знать, что листовая поталь при взаимодействии с водой окисляется и приобретает зелено-голубоватый оттенок. Для того чтобы этого не допустить, необходимо перед нанесением потали убедиться, что картина просохла. Далее нанести клей для потали, поталь и оставить картину до высыхания клея на сутки. Далее необходимо сухой кистью аккуратно удалить лишнюю поталь и покрыть эти элементы лаком для потали. Оставить до полного высыхания. После этого, при необходимости, наносится слой акрила поверх потали. На завершающем этапе картина покрывается матовым или глянцевым акриловым лаком (рис. 4).



Рис. 4. Авторские картины с применением акриловых паст, красок и листовой потали

Технология изготовления художественно-дизайнерских изделий из синтетических материалов определяет формирование образа в дизайне. Особенности художественного восприятия этих изделий определяют функциональную окрашенность конкретного образного решения, узнаваемость образных характеристик, принадлежность к конкретной творческой личности (раскрывается через конкретные черты авторского стиля), динамикой декоративных вариантов, принципиальной броскостью и выразительностью формальных решений.

Присутствие коммерческого характера распространения произведения дизайнерского искусства сопровождается спросом на их реализацию.

Многообразие художественно-дизайнерских вариаций разделяется как на произведения массовой продукции (бижутерии), но не

лишенных индивидуального видения, так и на произведения индивидуальной трактовки автором.

Перечисленные особенности образных решений определяют технологию изготовления художественно-дизайнерских изделий из синтетических материалов как требующую разработки собственного исследовательского и понятийного аппарата.

Технологический процесс работы с эпоксидной смолой заключается в последовательном выполнении этапов: смешивание эпоксидной смолы с отвердителем, перемешивание при комнатной температуре, заливка в формы, придание любого цвета. После завершения работы изделие сначала выдерживают при температуре немного выше комнатной. Через два часа наступает первичная полимеризация, отверждение «до отлипания», после чего изделие прогревают в жарочном шкафу для ускорения процесса отверждения, 5–6 часов. Прозрачная эпоксидная смола, предназначенная для заливки в формы, после отверждения подвергается механической обработке посредством резки и шлифовки.

В изготовлении элементов интерьера применяются синтетические материалы: акриловые краски, текстурные пасты и эпоксидная смола. Свойства этих материалов позволяют применять их совместно, как в изготовлении картин, так и при художественно-дизайнерской обработке мебели.

Между тем, развитие способностей к восприятию пластической формы, то есть к эстетическому освоению предметного мира, созданию новых культурных ценностей, приводит к становлению и развитию собственной позиции в дизайне, возможно, только в результате освоения многообразных национально-культурных традиций [5]. В исследовании эта область не задействована.

Художественно-дизайнерские изделия в этом случае лишаются утилитарного значения, становятся декоративными, иррациональными, интуитивными, не лишенными метафорической образности [6].

Применение синтетических материалов в дизайне предметов интерьера раскрывает новые возможности для экспериментального творчества. Индивидуальный способ творческого процесса определяется стадиями: возникновение замысла, фиксация его в технологических разработках и эскизах, сбор технологических материалов, исполнение и завершение работы.

Творческое мышление основано на инновационной деятельности, приводит к созданию новых художественно-дизайнерских изделий и, в результате, к получению новых научных результатов.

Автаркия в дизайне не только определяется ощущением достаточности в применении технологических процессов, но и в самодостаточности и обособленности творческой позиции.

Список литературы:

1. Техническая эстетика и дизайн. — Москва: Академический проект; Культура, 2012. — 356 с.

2. Исследование эпоксидной смолы и ее применение в дизайне / Петрова Н.С., Шайхутдинова Ф.Р., Серова К. В. Сборник научных трудов Всероссийской научно-практической конференции. Юго-Западный государственный университет. 2019. — Курск: Юго-Западный государственный университет (Курск). — С. 195–199.

3. *Кучеренко М.С.* Основные декоративные техники и заключительный этап фиксации поверхности основания в процессе декорирования предметов и объектов интерьера // Дизайн и образование: проблемы и перспективы: Сборник научных трудов. — Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2016. — С. 223–234.

4. Эпоксидная смола в дизайн-творчестве. / Лореонова А.И. Материалы VIII Международной научно- практической конференции студентов и магистрантов / редколлегия: И.М.Прищепа (главный редактор) [и др.]. 2020. — Витебск: Витебский государственный университет им. П.М.Машерова. — С. 443–445.

5. *Кириенко И.П.* Экологический дизайн как акмеология проектной культуры / Проектная культура и качество жизни. Научное периодическое издание Международный политематический журнал, № 1, — М.: ООО Принтформула, 2015. — С. 50–66.

6. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне / Жердев Е.В.: Учебное пособие. — 2-е изд., переработанное и дополненное. — Москва: Архитектура-С, 2010. — 464 с.: ил. — С. 337.

Ю.А. ВАСЕРЧУК

Канд. иск., доц., зав. кафедрой графического дизайна АНО ВО «Институт современного искусства», Москва
e-mail: vasse@yandex.ru

Y.A. VASERCHUK

PhD in Art Criticism, associate professor, head of the Department of Graphic Design at Institute of Modern Art, Moscow
e-mail: vasse@yandex.ru

КОНЦЕПЦИИ И МЕТОДИКИ РАЦИОНАЛИЗМА В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ПРОЕКТНОГО МЫШЛЕНИЯ

CONCEPTS AND METHODS OF RATIONALISM IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF DESIGN THINKING

В статье представлены некоторые концептуальные и методические основы школы Рационализма, ориентированные на развитие пространственного мышления у студентов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Пространство, воспринимаемое как в физическом, так и в культурном контексте, играло ключевую роль в экспериментах с формой. Творческие проекты, выражая дух эпохи через динамическую форму, через сочетания базовых геометрических элементов, через движение пространственных структур вверх и прочие выразительные инструменты, служили обретению человеком пространственного опыта и ориентации в пространстве. Методики, разработанные Н.Ладовским: проектирование отвлеченной формы, макетный метод, переход от абстрактного к конкретному и другие творческие практики, развивающие объемно-пространственное, художественное, проектное и образное мышление, имеют большое значение для современной проектной культуры, для теории и практики дизайна.

The article presents some conceptual and methodological principles of the school of Rationalism, focused on the development of spatial thinking among students of VKHUTEMAS-VKHUTEIN. The Space conceivable in both physical and cultural contexts played a key role in their experiments with form. Creative projects, expressing the spirit of the time through a dynamic form, through a combination of basic geometric elements, through the movement of spatial structures upward and other means of artistic expression served to human gaining of spatial experience and spatial orientation. A range of methods developed by N.Ladovsky: the abstract form designing, the mock-up method, transfer from the abstract to the concrete, and other creative practices developing spatial, three-dimensional, artistic, and other design thinking models, are of great importance for the modern design culture, for the theory and practice of design.

Ключевые слова: творческие методики «Рационализма», Николай Ладовский, пространство, ориентация в пространстве, пространственный опыт, психоаналитический метод в проектировании, макетный метод, отвлеченная форма, динамическая форма, глубина пространства, пропедевтика, проектное дизайн-мышление, пространственное мышление, формотворчество.
Keywords: Creative methods of Rationalism, Nikolay Ladovsky, the Space, space orientation, spatial experience, psychoanalytical method in design, mock-up method, abstract form, dynamic form, depth of space, propedeutics, project design thinking, spatial thinking, form creation.

В начале XX века представителями авангардных течений были заложены основные направления развития художественной мысли, которые являются актуальными и для наших дней. Траектории художественного мышления, обозначенные лидерами авангарда, в каких-то случаях переросли в проторенные дороги, так как их колеи были разработаны последующими поколениями, а в каких-то случаях так и остались намеченными тропами, открытыми к освоению современной художественной мыслью. Актуализация идей и концепций отечественного авангарда представляется бесценной для современной проектной деятельности, для дизайн-образования, так как предлагает широкую палитру методов развития культуры проектного мышления.

Апеллируя к наследию авангарда, исследуя заложенный в ту эпоху трансформационный потенциал, невольно удивляешься, каким масштабом и глубиной, какой любовью и ответственностью за будущее,

искренностью и чистотой, желанием сделать мир лучше пронизаны труды теоретиков, мыслителей, философов, творческие работы художников. И первое, что не оставляет равнодушным, вдохновляет — это импульс преобразований, революционный настрой, смелость художественных высказываний.

Николай Александрович Ладовский является одним из выдающихся лидеров авангардных течений прошлого века, основателем художественного направления «Рационализм». Неутомимый исследователь законов архитектуры и градостроительства, пространственного восприятия, влияния формы и пространства на психофизиологию человека, «он имел смелость провозгласить: "Пространство, а не камень — материал архитектуры"» [5, с. 245]. Восприятие мира как целостного переживания, формы и пространства как альфы и омеги нашего визуального опыта легло в основу обучающего курса Н.Ладовского в Обмасе, а затем стало фундаментом пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе. Владимир Кринский, ближайший соратник и единомышленник Н.Ладовского, писал: «Возникли идеи о непрерывности пространственных впечатлений человека, об архитектуре как о всей пространственной среде, в которой живет, трудится и пребывает человек. Отсюда и идеи о связи интерьера с экстерьером, объемов зданий — с окружающей средой, о единстве пространственной среды» [8, с. 37]. Для представителей направления «Рационализм» пространство играло решающую роль в вопросах формообразования. Пространству подчиняется форма, она выражает его энергетический заряд, динамику, потенциал, служит созданию его структуры. «Архитектор, задумывая то или иное сооружение, должен прежде компоновать только пространство» [8, с. 71].

Если рассмотреть более внимательно и глубоко то, что Н.Ладовский понимал под термином «пространство», то становится очевидным, что речь идет не только о физическом пространстве — непосредственно воспринимаемой органами чувств среде, бесконечно развивающейся во всех направлениях. Для Н.Ладовского культурное пространство эпохи играло не меньшую роль. Этим обусловлено внимание Н.Ладовского к законам динамической формы, он находил, «что соответственно духу переживаемого нами времени, здание должно быть выражением грандиозного движения» [8, с. 72].

В архитектурно-художественной мастерской Н.Ладовского внимательно и последовательно разрабатывались вопросы динамики. При

этом исследовалось равномерное и неравномерное движение, ускоренное и замедленное, асимметрия как вид динамического проявления формы. Движение, динамика, всеобщее ускорение и прочие категории, ставшие маркерами эпохи, метрикой проживаемого культурного пространства, занимали центральное место в пространственных опытах и формальных экспериментах мастерской Н.Ладовского. Особенное внимание он уделял динамической композиции, устремленной вверх. Эксперименты включали формы, утончающиеся к верху, завершенные конусом, пирамидой или шпилем, сложные многоярусные композиции, спирали, как бы ввинчивающиеся в небо, построения, где форма, массивная снизу, обретает сверху стремительное движение наклонной консоли, с которой как будто запускался в небо некий снаряд [8, с. 96]. Живой интерес к форме, развивающейся различными способами, но приходящей к неизменной вертикальной устремленности, отражен в строках Владимира Маяковского — «…новый грядет архитектор…», «…в небеса шарахаем железобетон» [4]. Свободное от оков обыденности, революционно настроенное, смелое и открытое к самым амбициозным экспериментам, проектам, высказываниям, сообщество художников и мыслило категориями вселенского масштаба. «Шарахнем в небо» — как нельзя лучше отражает суть и природу масштабного творческого импульса эпохи.

Как и для большинства авангардных течений того времени, для «Рационализма» свойственен уход от декорирования и сложных художественных украшательств. Н.Ладовский писал: «Легче всего воспринимать правильные формы. Правильная форма не дает движения. Но из сочетания их получается движение. Комбинация ясно-читаемых форм дает ясно-выраженное движение» [8, с. 78]. В своей мастерской он проводил эксперименты с элементарными геометрическими объемами, теми, которые зритель не сможет разложить на более простые объемно-пространственные единицы. Куб, шар, цилиндр, конус, пирамида, параллелепипед, фигуры с низким порядком симметрии — строительный материал пространственных опытов, призванных выявить и освоить соответствующие эпохе, актуальные для того времени формальные законы.

Жизненный (пространственный) опыт зрителя изучался Н.Ладовским не только как своего рода мерило восприятия архитектуры, но и как проектируемая категория. Н.Ладовский писал: «Имеется стремление провести массу через целый ряд впечатлений и привести ее к замкнутому месту, где она могла бы остановиться и созерцать» [8, с. 77]. Жела-

ние обогатить жизнь современников новым пространственным опытом, новыми эмоциональными впечатлениями, развить навык созерцания представляется ценным качеством художественной концепции «Рационализма». Сегодня можно отметить, что сценарий пространственных переживаний уже заложен в принципиальных градостроительных решениях архитекторами прошлого. Такого уровня сценарии лишь отчасти реализуемы в XXI веке, как правило, на примере новых городов. В большинстве случаев мы являемся заложниками пространственных представлений предыдущих эпох. Время авангарда, с его масштабным взглядом на мир как проектируемую действительность, как палитру для новых высказываний и свободных от тягот прошлого экспериментов, как область преобразования ментальных установок современников, отражения духа эпохи, — уникальное культурное явление.

Созерцание как проектируемая архитекторами категория видится сложно достижимой в наши дни. Какое созерцание имел ввиду Н.Ладовский? Что представлялось для него объектно-пространственными условиями, приводящими субъекта к созерцанию? В.Кринский отмечал: «Пространственные впечатления непрерывны, и архитектура есть непрерывный ряд» [8, с. 122]. Проводя параллель формообразования с музыкой, можно отметить, что «каждая форма, каждый (элемент) имеют свое собственное звучание… Кроме “звука” и “интенсивности” необходимо иметь в виду “длительность” звучания… Сочетая формы, их значение можно усилить путем изменения продолжительности их присутствия в сознании» [1, с. 148]. Именно продолжительность присутствия в сознании — инструмент усиления пространственного впечатления, его трансформация в опыт созерцания. Если явление, объект или пространственная ситуация присутствует в сознании длительное время, то внутреннее время зрителя расширяется, он охватывает созерцаемое не только глазами: память подсказывает коннотации, опыт шепчет о связях с предыдущими культурными и эмоциональными переживаниями. И, наоборот, при быстрой смене визуальных впечатлений, столь характерных для современного клипового мышления, внутреннее время сублимируется, обгоняет реальное, за миг человек переживает то, что мог бы усваивать часами.

Пространственные впечатления, ощущения пространства, визуальный и духовный опыт проживания пространственной среды — основная область проектной деятельности мастерской «Рационализма»,

суть психоаналитического метода Н.Ладовского. Человеческая потребность в пространственной ориентации виделась им как базовая, организующая и направляющая профессиональную деятельность категория. Форма, композиция, ее выразительные качества, образная составляющая, способность захватывать внимание зрителя — все это представлялось лишь инструментами пространственной ориентации человека, освоения им пространственного опыта. Для этого в Психотехнической лаборатории, или «Черной комнате», которая была создана в феврале 1927 года в помещении ВХУТЕИНа, подробно исследовались закономерности психофизиологии восприятия, изобретались и конструировались специальные инструменты для проверки и развития глазомера и ощущений пространственной глубины: лиглазомер — прибор для проверки глазомера линейных величин, плоглазомер — для работы с плоскими фигурами, оглазомер — для исследования объема, углазомер — для тренировки восприятия углов, простометр — для изучения пространственных свойств формы [6, с. 333]. Постоянно развиваемое и обогащаемое пространственное мышление, понимание законов и механики зрительного восприятия виделись в данном контексте квинтэссенцией задач как для художника, архитектора, человека, занимающегося формотворческой деятельностью в широком смысле, так и для зрителя.

В эпоху столь популярного в художественных кругах инженерного мышления Н.Ладовский выступал с критикой инженерно-конструкторского подхода к проектированию формы: «Если инженер в своем творчестве идет от функции и конструкции к форме, то в творческом методе архитектора наряду с этим большую роль играет и обратный ход мысли — от формы к функции и конструкции» [8, с. 115]. И если суть проектирования формы в среде конструктивистов заключалась в «утрировании каркаса: структурной и несущей системы вещи; пространственном вычленении объемов, связанных с различными функциями; зрительном выделении всевозможных технических деталей — крепежа, рукояток, ручек и т.д.» [3, с. 138], то для рационалистов достижения авангардной мысли конструктивистов, обладавшей явным потенциалом создания Нового Стиля, не ставилась во главу угла. В своем творческом методе Н.Ладовский выделял три основных импульса: «1. осознанные законы и принципы искусства; 2. идеология; 3. все жизненные и материальные условия культуры (утилитаризм)» [8, с. 117]. Искусство и наука при этом представлялись как импульсы творческой инициативы, идео-

логия виделась как содержание и направление творческой реализации, а жизненные и материальные условия — как необходимые законы перевода отвлеченной умозрительной формы, ее идеального эквивалента в условия реальной среды. При этом, если отвлеченная форма терпит ущерб от практического применения, то это означает, что формальная задача не решена грамотно. Н.Ладовский вводил в обучающие задания проектирование форм с осложняющими факторами, такими как неудобный по размерам и конфигурации участок застройки. Это позволяло студентам воспринимать проектируемое пространство как комплексное понятие, а город — как растущий и развивающийся организм.

Тем не менее, принципы отвлеченной формы, которая не опирается ни на какую конкретную функцию, утилитарную задачу или финальный материал воплощения, являлись центральными и основополагающими в творческой мастерской «Рационализма». Отвлеченная форма, свободно выражающая дух и почерк эпохи, первый и самый верный импульс формотворчества, — пожалуй, одно из самых важных завоеваний пропедевтических дисциплин Н.Ладовского. Отвлеченная форма не только в значительной мере развивала пространственное мышление, но и позволяла выражать авторскую позицию через абстрактные категории, выявлять и формулировать пластический язык того времени. В своем докладе «Путь архитектуры» (1921 г.) В.Кринский отмечал: «Творчество в реальном пространстве невозможно без отвлеченного изучения формы, ибо форма — способ понимать пространство» [8, с.122]. Теория и практика отвлеченной формы — дисциплина, посвященная пространству, актуализирующему наши глубинные познания себя как составной части пространственной организации. «Что же решает отвлеченная форма? Несомненно, цель ее одна — проблема познания формы, сводящаяся в архитектуре, скульптуре и живописи к проблеме познания пространства. Цель отвлеченной формы — чисто теоретическая. Это есть теория формы вообще. Научная дисциплина мышления в пространстве. … Всякая решенная, отвлеченная форма есть наш формулированный пространственный опыт. И мы знаем, что одним голым стремлением к утилитарности ничего сделать нельзя. Если не знать как делать, то всегда будешь делать как другие. … Это знание — дисциплина отвлеченной формы» [8, с.125].

Эксперименты с отвлеченной формой позволяли найти действительный почерк эпохи, сопоставить личные объемно-пространственные представления художника с ощущениями, данными временем,

отраженными в пространственном опыте современников, проявленными в моторике освоения, прочтения пространства. Работа с отвлеченной формой активировала интеллектуальное, эмоциональное, визуальное, а, порой, и тактильное «схватывание» пространственной структуры и формы как принципа, это пространство структурирующего. Метод проектирования отвлеченной формы сегодня — это метод комплексного и многоаспектного исследования пространства, его исторической и социальной природы, его коммуникативной значимости, взаимосвязи с прочими формами, факторами и функциями в контексте их проектируемого совместного развития в пространстве и во времени. Для наших дней метод отвлеченной формы представляется ценным наследием, позволяющим выйти за рамки утилитарности и на языке Форм и Образов (формообразования) создавать актуальную структуру проектируемой среды.

Еще одним бесценным наследием архитектурно-художественной мастерской Н.Ладовского стал макетный метод. Пропедевтическая дисциплина «Пространство» в значительной мере трансформировала подход к проектированию формы как в архитектуре, так и в прочих формотворческих областях. Макетный метод оказал значительное влияние не только на проектируемые объекты, но на развитие культуры проектной мысли того времени, изменив порядок этапов проектирования, внедрив новые мыслительные процессы в проектное сознание. Художники и архитекторы начала XX века «привыкли мыслить чертежом, а макет рассматривали как перевод законченного в чертежах проекта в объем. Ладовского это не устраивало. Он считал, что будущий архитектор должен учиться мыслить объемно–пространственной композицией, эскизировать не на бумаге, а в объеме, и лишь затем переносить отработанную в объеме композицию на бумагу. Это казалось тогда многим … странным» [8, с. 146].

Поиски формы с помощью макетного метода в значительной степени раскрепощали художественное сознание, способствовали развитию моторики пространственных ощущений студентов. Выйдя за рамки графического эскиза, чертежа, рисунка, форма позволяла раскрыть действительный потенциал выразительности. Пространство, не только мыслимое на плоскости, но реальное пространство, освещаемое солнцем или искусственными источниками, пронизанное движением воздуха, имеющее свою плотность, способствовало выстраиванию особой связи с художественным сознанием. Реальное пространство, энер-

гетическим сосредоточением которого является форма, стало непременным условием экспериментов мастерской Н.Ладовского, а также его учеников и соратников.

В творческой мастерской «процесс работы (над отвлеченными заданиями в первую очередь) был такой: предварительные эскизы на бумаге, затем основная работа в глине (с использованием картона, бумаги и т.д.) и, наконец, окончательный вариант макета обмерялся и по нему выполнялись чертежи. Некоторые отвлеченные задания (например, на пространство) делались только в макете» [8, с. 146]. Для становления пространственного мышления творческой личности представляется важным навык грамотной оценки таких качеств среды, как расстояния, размеры предметов, глубины пространства. Наум Габо и Натан Певзнер в «Реалистическом манифесте» (1920 г.) писали: «Мы утверждаем ГЛУБИНУ как единственную избирательную форму пространства» [7, с. 91].

Навыки познания глубины пространства развиваются и приходят с опытом макетирования в самых разных материалах, с развитием тактильных ощущений и моторики пальцев, с чувственным проживанием формы и контрформы как пространственного диалога. Форма, проектируемая на плоскости, не способна в полной мере активировать проживание глубины пространства. «Представление о качествах пространства формируются при участии всех рецепторов человека. Значительную роль играют в восприятии пространства мышечные ощущения (И.Сеченов мышечное чувство называет даже органом восприятия пространственно-временных отношений). Человек привык измерять пространство, организовывать его на основе координат, развивающихся по трем взаимно перпендикулярным осям. Восприятие геометрических свойств пространства, охватывающего зрителя, более сложно, чем восприятие объема» [2, с. 19].

Макетный метод Н.Ладовского, определение им пространства как объекта формотворческой деятельности позволили последующим поколениям проектировщиков и архитекторов выйти на принципиально новый уровень профессиональной работы с глубиной и структурой пространства, создавать объем как следствие пространственной организации. Подход к созданию формы, ее объема стал проходить через выявление структуры пространства, его органики, естества, природы в самом широком смысле. Сегодня форма, мыслимая как инструмент организации среды обитания современного человека (среды историче-

ской, культурной, пластической, стилевой и пр.), отражает ожидания и мировоззренческие концепции, задает вектор пространственного развития, реализуемого во времени. Благодаря концептуальным установкам Н.Ладовского пространство, понимаемое максимально широко, — и есть смысл формотворческой деятельности.

Также бесценным наследием для развития проектной мысли и объемно-пространственного мышления представляется внедрение и развитие Н.Ладовским формотворческого метода от абстрактного к конкретному. Он считал, что в начале обучения не стоит утяжелять мышление проектировщика избыточной информацией, сведениями, фактами и архитектурными деталями, но стоит пробудить у студентов воображение, позволяя им овладевать образными и логическими моделями. Такой подход стимулировал творческое мышление учеников «Метод Ладовского вскрывал творческие резервы студента, давал ему метод творческого мышления, а не набор приемов» [8, с. 152]. Ориентация на образное мышление как основу формотворческой реализации очень созвучна со свойственными художественной эпохе тех лет стремлениями к отказу от украшательства и иллюстрирования. Естественное движение творческой мысли к художественному образу, а не пересказ пространственных отношений изобразительными категориями, представлялся истинным признаком зрелого профессионального мышления. Вопросы массы, движения, ритма, отношений и контрастов, пропорций, светотеней, цвета решались в мастерской Н.Ладовского посредством применения различных материалов, поверхностей и фактур, осуществлялся поиск композиционных закономерностей формы. Однако композиция представлялась не как самостоятельная, самодостаточная единица, но лишь как инструмент художественного образа. Н.Ладовский считал, что «композиционный прием должен “умирать” в художественном образе» [8, с. 197]. Для него главным было развитие у студентов объемно-пространственного мышления, которое подразумевало не только композиционные навыки, но и способности пространственной координации и ориентации, «пространственного воображения, пространственного комбинирования, пространственного систематизирования» [8, с. 367]. Художественный образ, являясь, по сути, методом выстраивания диалога со зрителем, ориентировал студентов на определенную культуру формообразования, служил построению критериев оценки формы. Это был действительно аналитический подход к пониманию глубинных ос-

нований пространства и формы, методов создания целостного образа объемно-пространственных отношений, проектирования психоэмоционального воздействия на зрителя.

Подкрепленный многочисленными авторскими методиками, влияющими на развитие художественного, объемно-пространственного, психоэмоционального, аналитического и прочих видов проектного мышления, «Рационализм» заложил методологические основы современного профессионального дизайнерского мышления. То, как мыслит современный художник форму через ее восприятие зрителем, насколько опирается на образ в контексте создания визуальных коммуникаций, чем оперирует при разработке абстрактной отвлеченной формы, обусловлено наследием «Рационализма». Макетный метод, метод от абстрактного к конкретному, направленные на развитие пространственного мышления посредством создания отвлеченной формы и прочие методы объемно-пространственной «грамматики» видятся основой современных пропедевтических и проектных дисциплин, а также фундаментом диалога проектировщика с пространством, которое посредством своей профессиональной деятельности он выстраивает для современников и будущих поколений.

Список литературы:

1. *Араухо И.* Архитектурная композиция. — Москва, 1982.

2. *Двирник А.С.* Учебное пространство в художественном проектировании / А.С.Двирник // Техническая эстетика. — ВНИИТЭ. — 1982. — № 10. — С. 19.

3. *Лаврентьев А.Н.* История дизайна: учебное пособие / А.Н.Лаврентьев. — Москва: Гардарики, 2007. — 303 с. : ил.

4. *Маяковский В.* Мы идем / В.Маяковский. — URL: https://slova.org.ru/mayakovskiy/myidem/ (дата обращения: 22.11.2020).

5. *Рунге В.Ф.* История дизайна, науки и техники // В.Ф.Рунге / Учебное пособие. Издание в двух книгах. Книга 1. — Москва: Архитектура-С, 2006. — 368 с.: ил.

6. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС. Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920–1930. Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль. Книга первая / С.О.Хан-Магомедов. — Москва: Ладья, 1995.

7. *Хан-Магомедов С.О.* Конструктивизм — концепция формообразования / С.О.Хан-Магомедов. — Москва: Стройиздат, 2003. — 576 с.: ил.

8. *Хан-Магомедов С.О.* Рационализм (рацио-архитектура) — «формализм» / С.О.Хан-Магомедов. — Москва: Стройиздат, 2007. — 496 с.: ил.

Ю.А. ВАСЕРЧУК

Канд. иск., доц., зав. кафедрой графического дизайна АНО ВО «Институт современного искусства», Москва
e-mail: vasse@yandex.ru

Y.A. VASERCHUK

PhD in Art Criticism, associate professor, head of the Department of Graphic Design at Institute of Modern Art, Moscow
e-mail: vasse@yandex.ru

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ МЫШЛЕНИЯ В СТРАТЕГИЧЕСКОМ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ ЭПОХИ ЦИФРОВОГО ПЕРЕХОДА

FUNCTIONAL THINKING MODELS IN STRATEGIC DESIGN ENGINEERING FOR THE DIGITAL TRANSITION

Статья посвящена исследованию значения стратегического дизайна в проектировании качественного перехода в эру цифровых технологий. Стратегический дизайн выявлен и проанализирован как междисциплинарная область, в которой создаются проектные методики при помощи инструментов бизнеса, технологий, медицины, дизайна. Особое внимание уделено командной работе, привлечению различных профессиональных компетенций и типов проектного дизайн-мышления, а также представителей поколения Миллениум к проектным процессам. Подробно рассматриваются стадии создания стратегии: План, Прием, Поведение, Позиция, Перспектива, а также когнитивные процессы, соответствующие каждой из этих пяти стадий. Анализ, проведенный в исследовании, показал, что командные звенья, объединяющие людей со схожими функциональными моделями мышления, эффективны благодаря совместной деятельности, базирующейся на глубинном взаимопонимании.

The article is about the study of the role of strategic design in conceptualizing of a qualitative transition in the digital age. Strategic design is identified and analyzed as an interdisciplinary field, in

which one creates design methods by means of implements of business, technology, medicine, and design. Special emphasis is placed on the teamwork, on involving different professional competencies and types of project design thinking, as well as people of the Millennium generation in project processes.
The stages of creation of strategy are dealt with in more detail: Plan, Ploy, Pattern, Position, Perspective, as well as the cognitive processes corresponding to each of these five stages. The analysis undertaken in the research demonstrated that team units that co-operate people with similar functional thinking patterns are effective because of joint activities based on deep mutual understanding.

Ключевые слова: цифровая трансформация, проектная культура дизайна, междисциплинарный подход, стратегия, командная работа, компетенции, типы проектного дизайн-мышления, функциональная модель мышления, креативное дизайн-мышление, художественное дизайн-мышление, проектное звено, стратегическая сессия, семинар.
Keywords: digital transformation, project culture of design, interdisciplinary approach, strategy, teamwork, competencies, types of project design-thinking, functional model of thinking, creative design-thinking, artistic design-thinking, project team unit, strategical session, workshop.

Введение

В начале своего становления цифровая трансформация была в значительной степени ориентирована на профессионалов в технических областях, большая часть ее аудитории состояла из IT-специалистов и консультантов [9]. Однако цифровизация изначально была направлена на человека, на исследование человеческих возможностей управлять изменениями, вызванными техническим прогрессом. По мере того как электронные системы захватывали все больше областей жизни, менялся и социальный статус людей, связанных с цифрой. Сегодня степень владения и управления электронными средствами становится маркером успешности и социальной состоятельности.

Возникает вопрос: кто управляет? Человек ли владеет и управляет технологиями и, соответственно, вызванной ими трансформацией в

социуме, политике, экономике и т.д.? Или электронные средства управляют нами, нашим социальным поведением? Является ли цифровая трансформация стихийным явлением, неподвластным человеку, или она есть средство управления технологическими и социальными преобразованиями? Захватывающая человечество цифровизация актуализирует наши опасения неконтролируемых, неуправляемых изменений, связанных с прогрессом. По мнению французского философа Ж.-Ф.Лиотара, «техническое развитие, по сути, никогда не определялось и не направлялось человеком. Напротив, именно человек должен был приспосабливаться к продуктам и результатам развития техники, изменяя способы познания, работы, жизни» [4, с. 44]. Роль человека-наблюдателя, пассивной жертвы цифровой трансформации — теневая сторона прогресса.

Самоизоляция, связанная с пандемией COVID-19, в значительной мере обнаружила весной 2020 года нашу готовность к миру онлайн-коммуникаций в самом широком смысле: от психологической готовности до трансформационной состоятельности и обучаемости цифровым форматам профессий. Самый крупный и всеобъемлющий интеграционный проект в мире, который когда-либо видело человечество, идет полным ходом.

Дизайн как одна из универсальных проектных методик современности имеет возможность корректировать и направлять преобразования, вызванные цифровой трансформацией. Стратегический дизайн — актуальный вектор развития для проектной культуры. Сам стратегический дизайн как область знаний также должен перестроиться: от решения проблем — к их постановке [7, с. 91]. Выявление проблемных областей интеграции цифры в современную среду обитания, социальные и визуальные коммуникации, в сферы идентификации персон (личностей и брендов) — тот неполный перечень задач, который стоит перед стратегическим дизайном в эру глобальной цифровизации. Перспективные исследования технологий и социальное проектирование, формирование картины будущего и места человека в нем позволят определить парадигму актуального дизайна, создать вектор его развития.

Стратегический дизайн, являясь междисциплинарной областью, проходит качественный скачок за счет интеграции спектра гуманитарных и технических дисциплин. Благодаря высокому креативному потенциалу и междисциплинарной открытости, дизайн уже стал драйвером успешных проектных решений в развитии бизнеса, брендов, отдельных

продуктов и услуг, а также в оптимизации и автоматизации различных коммуникационных процессов. Конкурентная борьба и достижение корпоративных целей — не единственно возможное поле реализации потенциала стратегического дизайна. Он способен через глобальное проектирование воздействовать на общество, экологию и прочие сферы жизни. Дизайн как стратегическая проектная методика способен выйти на глобальный проектный уровень и включиться в разработку качественных аспектов социальной, окружающей и бизнес-среды, стихийно возникающих в результате цифровой трансформации. «Культура стратегического проектирования привносит в компании саму методику постановки проблем, заставляет задуматься о видении мира, интерпретировать контексты и признавать чрезвычайные ситуации, вызывающие дисбаланс в обществе, культуре, экономике, политике. Исходя из этого, дизайн способен выявлять возможности для изменений различных систем» [7, с. 92].

Системные проекты, имеющие междисциплинарный контекст, сегодня востребованы и имеют серьезный трансформационный потенциал для профессии. В качестве примера можно привести проект АНО ВО «Институт современного искусства» — «Искусство для здоровья: Здоровье как искусство». В нем осуществляется интеграция дизайна и медицины для разработки и продвижения идеи здоровья человека в условиях цифровой трансформации через организацию здоровой среды обитания средствами дизайна, а также через раскрытие творческого потенциала при создании объектов дизайна, созвучных идеям здорового общества. Целью проекта Институт видит формирование политического, социально-экономического, научного, идеологического и кадрового ресурса, ориентированного на продвижение идей здоровья как нормы жизни в эпоху цифры.

Видение здорового общества будущего — место встречи для групп специалистов-проектировщиков из разных профессиональных сфер деятельности. В проектных сессиях, формирующих концептуальную и методическую платформы проекта, участвуют представители разных гуманитарных и технических областей, позволяющие заложить его философские, научно-практические, политические, технические, организационно-управленческие основы. Проект получил грант Президента РФ и уже несколько наград на международных конкурсах, занял призовые места во Всероссийском форуме молодых исследователей «Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры 21 века», проходившем 19–21 ноября 2019 года в РГУ им. А.Н.Косыгина (рисунки 1, 2).

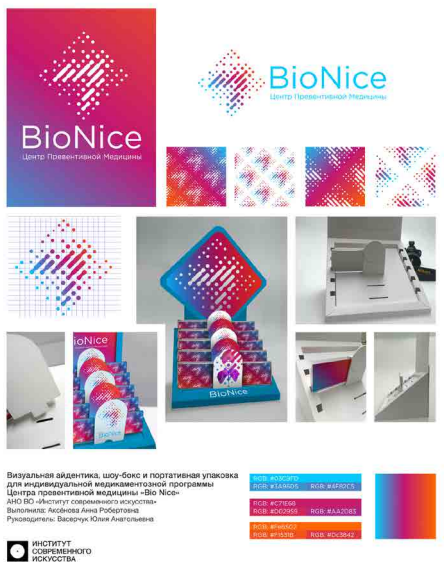




Рис. 1. Проект А.Р.Аксёновой (руководитель Ю.А.Васерчук): Визуальная айдентика, шоу-бокс и портативная упаковка для индивидуальной медикаментозной программы Центра превентивной медицины «Bio Nice» (Проект отмечен дипломом III степени на Всероссийском форуме молодых исследователей «Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры 21 века»)

Рис. 2. Проект Т.А.Серваткиной (руководитель В.Ж.Елизаров): Дизайн-концепция интерьера Центра превентивной медицины «FitoZen» (Проект отмечен дипломом III степени на Всероссийском форуме молодых исследователей «Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры 21 века»)

Современные проектные группы стратегического дизайна не только в России, но и за рубежом состоят, как правило, из ряда специалистов, обладающих разными компетенциями. «В профессиональной дизайнерской практике мы часто сталкиваемся с тем, что решение задач проектирования требует междисциплинарных групп с трансдисциплинарной направленностью. Пятьдесят лет тому назад практик с одним или парой помощников могли решить большинство задач дизайн-проектирования; сегодня нам нужны группы людей с компетенциями в нескольких дисциплинах и дополнительными навыками, которые позволяют профессионалам работать, слушать и учиться друг у друга при

совместном решении задач» [8, с. 11]. Навыки командной работы среди профессионалов разной направленности играют в наши дни определяющую роль для создания успешных стратегических проектов. При эффективной командной работе учитываются знания, навыки, способности и другие характеристики членов команды [6, с. 181]. Лишь при создании качественного проектного поля, при формировании единой интеллектуальной среды из разных компетенций и профессионального опыта, рождаются проекты и концепции, выходящие за рамки ординарных решений, стратегии, преодолевающие инерцию текущей действительности, а также качественное видение будущего как результата гуманистически ориентированной цифровой трансформации.

Работа по созданию комплексных проектных групп желательна при вовлечении молодежи, представителей поколения Миллениум. Это поколение выросло в эру цифры, для них виртуальное пространство представляется неотъемлемой частью реальности. Столь острого проживания неразрывных связей виртуального и реального нет у представителей других поколений. Цифровая реальность вплетена в культуру, мышление, мировосприятие миллениалов. Они составляют ядро процессов формирования новой культуры и нового дизайна, обусловленных экспрессивной цифровой средой. «Расширение областей…, формирующих виртуальные пространства, фактически создает поле для новой области дизайнерского проектирования — моделирования информационного пространства. Под информационным пространством мы можем представить себе совокупность информационных потоков культуры» [5, с. 14]. Под лавиной информационных потоков новой цифровой культуры современная молодежь осознает острую потребность самоидентификации и определения ценностей. Экспрессивная цифровая среда постепенно и целенаправленно отторгает материальные приоритеты в пользу нематериальных, интеллектуальных, информационных. Таким образом, стратегический дизайн можно понимать как процесс социального обучения через коллективное исследование, способное стимулировать изменения в цифровой культуре и организации общества будущего.

Подготовка специалистов, способных к эффективному взаимодействию в междисциплинарных проектных группах, — специальная задача, решаемая современным дизайн-образованием. В качестве примера можно привести опыт европейского образовательного центра — Института дизайна Хассо Платтнера (Hasso Plattner Institute of Design),

в котором практики управления и бизнеса, традиционное инженерное образование объединены с проектными дизайнерскими методиками [10]. Этот институт является ориентиром для создания методологий развития комплексного стратегического дизайн-мышления. АНО ВО «Институт современного искусства» также формирует мощный междисциплинарный контекст дизайн-образования, приглашая к преподаванию проектных дисциплин специалистов из областей поведенческой психологии, менеджмента и маркетинга, режиссуры и шоу-индустрии.

Методы и материалы исследования

Командные проектные сессии и семинары, нацеленные на разработку стратегий преобразования различных областей современности в эпоху цифровизации, позволяют развивать своим участникам комплексное проектное дизайн-мышление. «Семинар есть действие ради попытки начать создавать другие мысли, а вернее мыследеятельности. То есть это попытка организовать некие совместные усилия, чтобы случились новые мысли» [1]. Интенсивная когнитивная деятельность в группе не только позволяет обмениваться идеями и опытом, создавать новые мысли и проектные решения, но и выявить доступные способы мышления, идентифицировать свои особенности при формировании мыслительных процессов, учиться методам мышления у других участников.

Для дизайна, в том числе стратегического, можно выделить целый ряд типов проектного дизайн-мышления — функциональные модели мышления. К ним относятся, например, креативное (от эвристического — до комбинаторного), техническое (от конструкторского — до инженерного), организационное (от коммуникативно-информационного — до управленческого), образное (от метафорического — до коннотационного), творческое или художественное (от цвето-графического — до объемно-пространственного), футуристическое (от тактического — до стратегического), ресурсное (от пространственного — до контентного), организационное (от структурного — до управленческого) и т.д. «Дизайн мышление — это последовательность когнитивных и других операций, которая считается универсальным способом решать задачу» [3, с. 249]. Формирование проектных групп исходя из компетенций без учета функциональных моделей мышления и когнитивных проектных процессов значительно снижает творческий потенциал коллективной проектной деятельности. Интеграция достижений нейро-дисциплин и поведенче-

ской психологии в командные методики является условием успешности и эффективности коллективной проектной деятельности. Интеллект, мышление, специфические подходы, способы нахождения идей, зависящие от индивидуальной манеры мыслить, при грамотной фокусировке специалистов на соответствующей им проектной деятельности определяют успех творческих проектных процессов. «Проект — это место встречи и интеграции многочисленного опыта коллективного разума» [7, с. 92].

Рассматривая стратегию как объект интеллектуальной деятельности, представляется интересным выявить функциональные модели мышления, участвующих в создании стратегии. При этом ключевым фактором является сама методика конструирования стратегии. Теоретик стратегического маркетинга Генри Минцберг определяет разработку Стратегии через комбинацию пяти П: «1. План, 2. Прием или уловка, 3. Поведение или паттерн действий, 4. Положение или позиция, и, наконец, 5. Перспектива (Проекция в будущее)» [2]. При этом каждое из пяти П является условием комплексной, состоятельной стратегии. Ниже предлагается ранжирование типов дизайн-мышления в соответствии с проектной методикой пяти П Генри Минцберга.

Результат теоретического исследования методики «Пяти П» и содержание ее аспектов

Создание стратегии начинается с Плана как ее аспекта, который является сознательно намеченным курсом действий, указывающим, что делать и как. План или дорожная карта представляется траекторией последовательной смены действий. «Стратегия — это сценарии действий, которые могут обновляться в соответствии с информацией, полученной в ходе событий» [7, с. 92]. Стратегическое планирование предполагает активацию организационно-управленческих типов дизайн-мышления. Левополушарная логическая последовательность и линейные схемы мышления, столь подходящие для планирования, трудно активировать одновременно с правополушарными интеллектуальными системами в одном человеке. В формате командной работы дизайнеры способны распределить зоны ответственности. По принципу преобладающего у личности когнитивного типа происходит сегментация игроков команды. Люди, отвечающие за организацию, управление и время, создают внешнюю оболочку, форму проектной сессии, обеспечивая проектное ядро необходимой поддержкой и условиями.

Следующим разрабатываемым аспектом стратегии является Прием. Прием или уловка — это некий особенный элемент или способ, который на стратегическом уровне формирует уникальность. Уловка занимает центральное место для креативного вклада в стратегию, поскольку она стремится получить преимущество с помощью изобретений, инноваций и творческих идей. Эвристическое или креативное дизайн-мышление способно фокусируясь на решаемой задаче увидеть оригинальный подход к ее решению. Также важным представляется облечь пришедшую мысль, спонтанную идею в форму и представить ее команде доступными средствами выразительности. Креативное, эвристическое дизайн-мышления может быть присущим не только дизайнерам, но и людям, не причисляющих себя к творческим профессиям. Однако специалистам, обладающим творческими навыками, проще выразить идею, используя арсенал профессиональных выразительных средств.

Третьим аспектом стратегии является Поведение: паттерны процессов или методов, шаблоны, используемые в стратегии, которые выражаются через стиль. Являясь формальным выражением, стиль определяет категорию того, как происходят процессы и как они выражаются. Виды художественного дизайн-мышления способствуют формированию стилевой парадигмы и привнесению ее в разрабатываемую стратегию. Художественное мышление имеет не так много общего с креативным, как это может показаться на первый взгляд. Художник в меньшей степени озабочен вопросом что именно создавать. Он сфокусирован на разработке и интерпретации того как то или иное нечто может обрести материализацию, художественную форму, воплощение. То есть акцент смещен от того «что» в область того «как». Однако категория стиля не является только художественной. Стиль выступает как присущая объекту манера проявлять себя во внешней среде. При таком подходе областью проектной деятельности становится стиль в самом широком смысле, вплоть до разработки поведенческих паттернов и коммуникативных стандартов.

Позиция (четвертый аспект) в эру маркетинговых коммуникаций обрела устойчивые коннотации с областью, отвечающей за позиционирование товаров и услуг, за их потребительское восприятие. При широком взгляде, позиция — это положение или высказывание, которое имеет координаты в пространстве и времени, на которое влияют внутренние и внешние факторы среды, системы. Типы презентационного,

коммуникативного, процессуально-пространственного дизайн-мышления способствуют обрамлению и самоопределению стратегии, а также всех присущих ей установок.

Перспектива (пятый аспект) связана с мировоззрением, с целью существования стратегии, со взглядом в будущее. Основная цель или миссия стратегии является ключевой основой для перспективного видения. В данном случае возникает вопрос о том, чему, собственно, служит стратегическое проектирование в каждом конкретном случае и стратегический дизайн как проектная область в целом. Служит ли стратегический дизайн человеческому выживанию в джунглях цифровой среды или формированию новых качественных взаимосвязей между людьми, освободившихся в эру цифры от рутинных занятий и посвятивших себя реализации, творчеству и любви. «Что такое проектирование и сможет ли "человек проектирующий" (выделено Ю.В.) защитить специфически человеческие ценности, которые техника, не будучи в состоянии интегрировать, стремится уничтожить» [4, с. 43].

Анализ разработки стратегий по методологии «Пять П»

Проектирование стратегий по методологии Пять П при соответствующем каждому П подборе команд (проектных звеньев), создает условие качественной последовательной проработки проектных этапов. Командные звенья, объединяющие людей со схожими типами мышления, позволяют им комплексно понимать свои возможности, свое предназначение и роль в общем деле, а также осваивать материал и решать проблему соответственно природным когнитивным талантам. Состоящее из участников с близкими моделями мышления проектное звено становится уникальной единицей цепочки большой проектной сессии. Люди, принадлежащие к одной функциональной модели мышления, похожие по поведенческим паттернам, по принципам построения рабочих процессов, создают максимально эффективный результат благодаря опыту совместной деятельности, базирующемуся на глубинном взаимопонимании.

Обсуждение и выводы

В эпоху цифровой трансформации перед стратегически ориентированным дизайном стоят задачи, связанные с развитием проектной культуры, типов стратегического дизайн-мышления, навыков командной работы, междисциплинарных компетенций и т.п. При этом одной

из важных задач является удержание специфических человеческих ценностей от размытия и нивелирования в эру глобальной цифровизации. В связи с этим хочется особо подчеркнуть для дизайнеров-стратегов роль высокого уровня профессиональной ответственности за проектируемый мир будущего в интересах тех, кому предстоит жить в формируемой сегодня цифровой действительности.

Список литературы:

1. *Глазычев В.Л.* Методология проведения проектных семинаров / В.Л. Глазычев. — URL: http://www.glazychev.ru/projects/seminars/seminar_metodology.htm (дата обращения: 20.11.2020).

2. *Минцберг Г.* Стратегическое сафари: Экскурсия по дебрям стратегического менеджмента / Генри Минцберг, Брюс Альстранд, Жозеф Лампель; перевод с английского. — Москва: Альпина Паблишер, 2013. — 367 с.

3. *Ро О., Фотьянова Е.* Успевает ли эволюция высшей школы за революцией возможностей? // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС» / под редакцией А.Н.Лаврентьева. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016. — С. 243–256.

4. *Сидоренко В.Ф.* Идея проектной культуры // Проблемы дизайна-6: сборник статей / В.Р.Аронов, М.Т.Майстровская. — Москва: Артпроект, 2011. — С. 41–55.

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

6. Bell S.T. Selecting and Composing Cohesive Teams/ Suzanne T.Bell, Brown G.Shanique // Research on Managing Groups and Teams. — 2015. — Volume 17. Team Cohesion: Advances in Psychological Theory, Methods and Practice. — P. 181–209.

7. *Freire K.* From strategic planning to the designing of strategies: A change in favor of strategic design // Strategic Design Research Journal, 10 (2) São Leopoldo, RS, Brasil: Publicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos — Unisinos, 2017. — P. 91–96.

8. *Redström J.* Making design theory / Johan Redström. Cambridge, MA: The Massachusetts Institute of Technoligy Press, 2017. — 170 p.

9. *Solis B.* X: The Experience When Business Meets Design / Brian Solis. New Jersey: Wiley (publisher), 2015. — 256 p.

10. Was ist Design Thinking. — URL: https://hpi.de/school-of-design-thinking/design-thinking/was-ist-design-thinking.html (дата обращения: 20.11.2020).

А.В. ВАСИЛЬЕВ
Преподаватель кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: uchiharus@gmail.com

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: MG-1968@yandex.ru

A.V. VASILYEV
Teacher of department of Academic Drawing of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: uchiharus@gmail.com

M.V. GORELOV
Ph.D. in History of Arts Professor of department of Academic Drawing of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: MG-1968@yandex.ru

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ТЕНДЕНЦИИ ФОРМИРОВАНИЯ ЦИФРОВОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В XXI ВЕКЕ

HISTORICAL BACKGROUND AND TRENDS IN THE FORMATION OF DIGITAL ART IN THE XXI CENTURY

В статье рассматриваются социокультурный и исторический контексты формирования нового цифрового направления в искусстве. Проводится систематизация и анализ цифрового изобразительного искусства как части современного художественно-проектного дизайн-процесса, являющегося частью проектирования книг, компьютерных игр, фильмов, комиксов, сериалов, мультипликационных фильмов. Поднимается вопрос воспитания и обучения молодых специалистов для данной отрасли изобразительного искусства и дизайна.

In this article examines the socio-cultural and historical formation context of a new digital direction in art. The systematization and analysis of digital art is carried out as part of the modern art-project design process, which is part of books, computer games, films, comics, serials, cartoons. There is an issue of education young specialists for this new fine arts and design sphere.

Ключевые слова: изобразительное искусство, CG графика, дизайн, цифровое искусство, digital art, CG artist.
Keywords: fine art, CG graphics, design, digital art, CG artist.

За последние несколько десятилетий в рамках современного изобразительного искусства начало формироваться новое неоклассическое направление, затрагивающее уже все существующие формы изобразительного искусства, рождая новые синтетические поджанры.

Истоки данной реформации в изобразительном искусстве, на первый взгляд, лежат в 70–80-х годах XX столетия и носят повсеместный характер цифровизации современного общества, что относит нас к постинформационному строю. Истоки же нового неоклассического течения XXI века начинают формироваться немногим ранее, в первой половине XX в. Безусловно, имеется в виду индустриальная революция и разделение изобразительного искусства не просто на современную моду и салонно-академическую школу, но на формирование нового художественного течения, где художник, сохраняя свою индивидуальность, становится орудием массового производства, а зачастую и пропаганды. Прародителями можно назвать объединение «Мир искусства» во главе с Александром Бенуа и постимпрессиониста Тулуз-Лотрека с его сериями афиш для театров и представлений (рис. 1, 2). В целом весь стиль модерн, а после него и арт-деко переняли тенденцию к вовлечению художника в процесс производства с сохранением «авторского» стиля и попыткой при сохранении самобытности и узнаваемости совместить фантазию с функцией.

В реалиях бурной индустриализации XX века данным тенденциям не суждено было просуществовать долго, они забылись под давлением нового мирового явления — дизайна. Идеи интернационального стиля Ле Корбюзье и Мис Ван Дер Роэ, конструктивизм Вальтера Гропиуса, школы БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС, природный стиль Райта и Аалто



Рис. 1. А.Бенуа. «Медный всадник»



Рис. 2. Тулуз-Лотрек. «Амбассадор»

затмили попытки привнести в промышленное производство элемент художественно чистого и легко считываемого литературного образа. Повествовательная составляющая на долгое время стала атрибутом книжной, журнальной, газетной или плакатной иллюстрации. Нельзя не отметить, что само по себе искусство иллюстрации развивалось в контексте времени. Не стоит забывать школу Фаворского или Малютина, в Европе блистал Муха, а Соединенные Штаты открыли всему миру гений Лейендекера и Роквелла (рис. 3, 4).

Характерным Рубиконом для нового витка развития классической школы изобразительного искусства стало изобретение и, что самое главное, повсеместное использование стационарных компьютеров, цветных мониторов и, конечно, создание всемирной информационной сети Интернет.

В рамках современной формации изобразительное искусство переживает очень непростой период. Технологический прогресс и беспрецедентно быстрые этапы развития общества за последние десятилетия XX и начала XXI века привели к тому, что давно устоявшаяся

система классического изобразительного искусства видоизменяется и адаптируется невероятными темпами. С появлением новых технологий запечатления окружающей реальности (фотоаппараты и кинематограф) и обмена информацией (World Wide Web) исчезла надобность в художнике как в работнике, а сфера классического изобразительного искусства стала восприниматься как нечто из мира необязательной роскоши.

Среди авторов, исследовавших данную проблему, можно выделить Е.А.Никулина, В.Е.Васильеву, Л.Н.Турлюна, М.О.Гельмана, О.В.Перову, А.А.Деникина, А.Кана, M.Lovejoy, L.Manovich, B.Joline, S.Gollifer и др.

Анализ работ, в которых изучается подобная проблематика, выявил, что профессия как станкового, так монументального и декоративно-прикладного художника требует переосмысления и активного видоизменения, в соответствии с тенденциями развития современного мира изобразительного искусства и дизайна. Искусство теперь является частью информационного общества, в рамках которого и происходит формирование современных требований к любой интеллектуальной

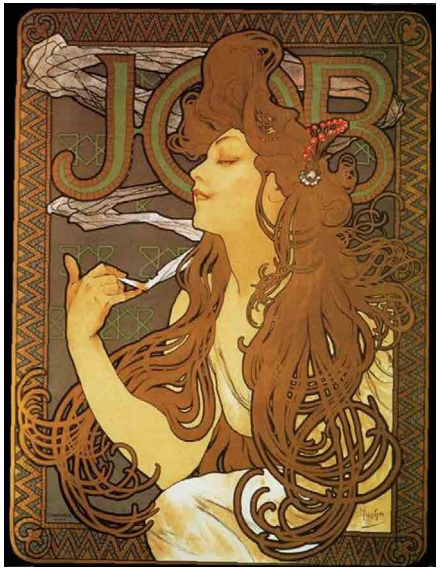


Рис. 3. Альфонс Муха. «Рекламный плакат сигаретной бумаги Иов». 1896

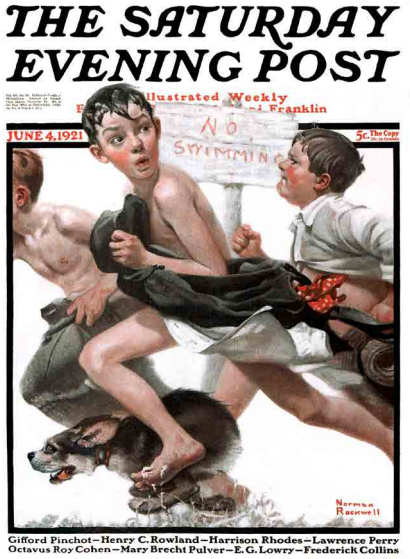


Рис. 4. Норман Роквелл. «Купаться запрещено». Обложка журнала The Saturday Evening Post. 1921

деятельности, а дизайн теперь — повсеместный и неотъемлемый атрибут, без которого уже сложно представить функционирование общественных институтов.



Рис. 5. CG-художник за рабочим местом

В современном мире упор делается на развитии и информатизации, поэтому возникает потребность в высококвалифицированных специалистах, обладающих не только классическим набором знаний и профессиональных умений, но также владеющих инструментами для эффективной и качественной реализации заказов на конкурентном уровне. Одним из факторов изменения современных тенденций в профессии стали технические инструменты для выполнения работы художника, архитектора, дизайнера. Так появилось понятие CG искусства.

Сам термин расшифровывается достаточно просто и лаконично. CG — computer graphic, то есть в переводе с английского — компьютерная графика, что обозначает главную и краеугольную особенность, отличающую CG художника от мастера, владеющего классическими техниками, а именно полную интеграцию в информационное и технологическое поле. Это, с одной стороны, позволяет использовать почти безграничные информационные ресурсы, а с другой — все время поддерживает художника на высоком профессиональном уровне по причине постоянного совершенствования технологий в рамках художественной апроприации, получившей развитие особенно в последние десятилетия. Цифровая индустрия включает в себя массу специалистов, так или иначе причастных к изобразительному искусству и проектированию: это и аниматоры, и motion-дизайнеры, и 2D/3D художники, и концепт-дизайнеры, и архитекторы, и другие профессионалы более узкого профиля. Всех их объединяют инструмент работы и среда, в которой существуют их проекты — компьютер и цифровое пространство (рис. 5).

При огромном темпе развития и экспоненциально нарастающей сфере влияния само направление цифрового изобразительного искусства находится в определенном смысле в стагнации. А именно — при неоспоримом росте сообщества цифровых художников и специалистов (так как

термин «художник» также утратил привычные для понимания рамки) на протяжении последних тридцати лет современное цифровое изобразительное искусство выступает в большинстве своем как инструмент, являющийся в самом себе лишь этапом производственного процесса.

Причиной этому можно назвать саму среду существования цифрового искусства сегодня. Прежде всего, стоит остановиться и пристальнее рассмотреть фундамент, на котором базируется вся индустрия цифрового искусства, а именно — способ создания, воспроизведения и распространения произведений CG искусства. Изобразительное искусство обычно приравнивается к пространственному искусству по ряду признаков: существует в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, предметный характер, выполнение путем обработки вещественного материала, воспринимается зрителем непосредственно и визуально. CG искусство формируется посредством компьютера, хотя, строго говоря, данное утверждение на сегодняшний день устарело, так как по своей классификации устройства, задействованные в создании, использовании и демонстрации цифрового контента имеют лишь общие схожие черты, как, например, наличие «экрана» для вывода визуальной информации. Фактор привязки CG произведений к цифровому носителю (PC, VR, AR, Xbox, PS и др.) перечеркивает все вышеперечисленные признаки пространственного искусства, за исключением непосредственного восприятия зрителем, что переводит CG искусство в пространственно-временную категорию. Так, на сегодняшний день практически любое выполненное на заказ цифровое произведение (картина, скульптура, графика, элемент архитектуры или дизайна) задействуется либо как стадия выполнения большого проекта (концепт дизайн, раскадровки и т.д.), либо как элемент анимированного или интерактивного продукта (уровень компьютерной игры, сцена из фильма, оформление цифрового информационного ресурса: сайт, лаунчер, меню и т.д.). Безусловно, часть созданных в цифровом формате работ выполняется для последующего тиражирования в качестве элементов предметного дизайна: коллекционные карточные игры (Magic the Gathering) (рис. 6), иллюстрации для книг и комиксов (Marvel, DC, Dark Horse), плакаты и элементы маркетинговых кампаний различных рекламных мероприятий (крупные выставки: E3, ComicCon), коллекционные фигурки, статуэтки и макеты (популяризация технологии 3D печати). В условиях постоянного развития и роста сферы использования и применения, а также невероятно

быстрого расширения инструментария и среды создания проводить классификацию по техническим и технологическим особенностям не является оптимальным вариантом. В первую очередь, при рассмотрении инструментария и среды создания цифрового изобразительного искусства важно описать и проанализировать методы и инструменты работы в CG, но при этом не опускать важную деталь: как и в традиционных техниках изобразительного искусства, инструмент исполнения здесь выступает лишь инструментом для реализации поставленных задач — современные образцы ИЗО отвечают актуальным тенденциям своего времени.

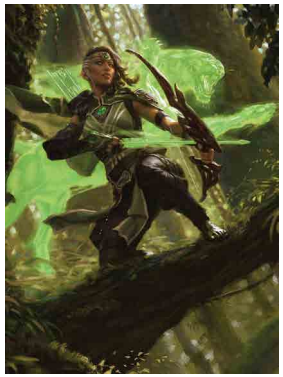


Рис. 6. MTG / Vivien. Arkbow Ranger by Yongjae Choi

Проблема современной индустрии цифрового изобразительного искусства заключается в том , что, с одной стороны, CG художник является частью систематизированного дизайн-проектирования, направленного на создание комплексных тиражируемых продуктов, рассчитанных на массовое потребление, а с другой — современные CG художники уже не просто мастеровые и программисты, выполняющие строго отведенную им роль в проекте, сейчас, благодаря развитию технологического прогресса и доступности компьютера как инструмента, роль цифрового художника неизмеримо возросла.

Безусловно, в современной рабочей среде все подчинено общему видению дизайн-проекта. Алгоритмы общей работы всей команды, в которую, в частности, и входит CG художник, строго регламентированы. При этом зачастую именно творческое видение художников задает тон и стилистику всему проекту и является одной из важных составляющих успеха у потребителя. Стоит отметить, что, несмотря на утилитарно-прикладную функцию в целом в современной цифровой индустрии, существует уже сформировавшееся art-сообщество со своими мастерами, которые заслужили мировое признание при жизни не только как исполнители, но и как творцы, создающие поистине новые образы, благодаря цифровому пространству.

Существует и другое цифровое искусство, призванное перечеркнуть современные коммерческие тенденции, но оно больше относится к пониманию чистого искусства и продолжает идеи авангарда, футуризма, кубизма, экспрессионизма и постмодернизма. В нем достаточно просто проследить историю становления и развития. В нашей научной среде можно ознакомиться с большим количеством работ, посвященных именно концептуальному цифровому изобразительному искусству. Такое цифровое искусство развивалось достаточно закономерно, не изменив идеям об индивидуальности творческого произведения, но столкнувшись с невозможностью сохранения оного в цифровой среде.

Многие искусствоведы, занимающиеся вопросом классификации цифрового искусства, замечают, что практически невозможно на данный момент вводить какую бы ни было систему классификации, так как цифровое искусство развивается слишком стремительно и хаотично. Но если применить к нему систему, уже используемую в рамках программ обучения академии имени С.Г.Строганова и рассматривать CG сферу не с точки зрения способа проектирования единицы объекта изобразительного искусства, то сразу можно провести первичное разделение отрасли цифрового искусства на станковое и прикладное. Термин «монументальное» в данном случае становится второстепенным, так как цифровая среда не зависит напрямую от реального пространства.

При уже сложившейся индустрии цифрового искусства, с вполне определенными сферами применения и своей внутренней организацией, остается открытым вопрос формирования и обучения молодых специалистов в данной отрасли. Поскольку на данный момент нет единого мнения по поводу цифрового изобразительного искусства и, тем более, устоявшихся практик по обучению и формированию CG художников в России, то зачастую люди занимаются самообучением, прохождением различных курсов, не имеющих в подавляющем большинстве в своей основе систематизированной и единой программы всестороннего художественно-проектного образования. Это является следствием того, что в России данная отрасль развивается с определенным отставанием от мировых практик. Ориентировочно около 10 лет разделяет наше CG искусство и западное. Выражается это, в первую очередь, в отсутствии централизованной системы художественного образования, заточенной под специалистов CG искусства. Например, В США уже более 20 лет функционирует академия Gnomon, основанная в 1997 году и специализирующаяся на цифровом искусстве и смежных областях индустрии. В академии утверждены и сертифицированы программы по различным направлениям, а также проводятся сотни специализированных



Рис. 7. Курсы «CG рисунка»

курсов. Студенты академии получают в равной степени современное цифровое и классическое художественное образование для воспитания высококвалифицированных специалистов мирового уровня. Во время Всероссийской конференции по академическому рисунку, проведенной в стенах академии имени С.Г.Строганова в 2019 году, были выявлены проблемы во взаимопонимании и обмене профессиональным опытом между отраслями цифрового и традиционного искусства. С одной стороны, в академической парадигме преподавания рисунка нет места новым технологическим инструментам и, как следствие, выхода на реальную производственную практику для студентов, интересующихся работой в CG сфере. С другой стороны, современные программы обучения цифровой графике (2D/3D графика, скульптура, живопись, проектирование, анимация и т.д.), где в основе должны лежать классические законы изобразительного искусства, сформулированные еще в эпоху Возрождения, не имеют под собой академической опоры и зачастую представляют компиляцию эмпирического опыта профессиональных цифровых художников. Это порождает подмену понятий и терминологии, ошибочный опыт по изучению основ рисунка, живописи, анатомии и несистематизированные знания в истории искусств. Такие курсы и программы обучения предоставляют прекрасные знания по владению инструментарием художника, нужным в работе с заказчиком, но не воспитывают художественного вкуса, что является стержнем любого высококлассного художника/дизайнера (рис. 7).

К станковому искусству относятся все цифровые направления, где, как ни парадоксально, не инструмент и техника, но замысел и концепция являются образующими величинами — то, что можно классифицировать как программируемое искусство, где художник влияет не напрямую, но посредством языка программирования или же программ

для рендера. Так в эпоху культурной апроприации и обилия цифрового инструментария умение (techne) теряет свою первозданную роль для станкового цифрового искусства. Диаметрально противоположная ситуация наблюдается в прикладном цифровом искусстве. В силу отсутствия самостоятельной художественной ценности и коммерческой структуры рынка изобразительного искусства на сегодняшний день цифровое неоклассическое искусство является частью художественно-проектной деятельности. Учитывая поставленные задачи, оно базируется на основах классической академической школы, что затрагивает проблему подготовки молодых художников и дизайнеров в России.

В рамках современного общества трактовка прикладного искусства стала приближена к дизайн-проектированию. Но, несмотря на суровые реалии рынка потребления, в классическом понимании декоративно-прикладное искусство всегда оставалось уникальным в условиях создания одним автором своего авторского видения изделия, произведенного при его полном участии, если не как исполнителя, то как руководителя процессом производства. Безусловно, с современными потребностями массового потребления меняется и профессиональные задачи. Стекло, керамика, дерево, металл — это материалы для изготовления индивидуальных вещей и их тиражирования. Но вот возможность этого тиражирования не бесконечна, автор не может собственноручно изготовить тысячи и тысячи копий, и тогда мы опять возвращаемся к дизайну с его проектно-техническим подходом, зачастую (безусловно, не всегда) лишающим изделие авторского художественного почерка.

В настоящее время CG сфера является огромным социальным институтом, со своим рынком, языком, обществом, идеологией и потребностями. Рассматривая художников в разрезе историко-культурного, художественного и эстетического контекста, их можно отнести к современному направлению декоративно-прикладного искусства.

На примере творчества Альфонса Мухи с его многочисленными литографиями, оттиски с которых можно увидеть в музеях по всему миру: с одной стороны, перед вами художественное произведение, обладающее художественной выразительностью и неповторимым авторским стилем, с другой — точно такой же оттиск вы можете увидеть за несколько тысяч миль во многих музеях.

При сохранении авторского почерка в работах художников проекты, где эти произведения задействуются, зачастую не допуска-

ют выхождения за границы выбранной стилистики, что в итоге накладывает свои ограничения на творческий почерк авторов. Правда, если имя приглашенного художника имеет определенный вес в индустрии, то, следуя правилам рынка, сложившимся еще с эпохи Возрождения, заказчик может уступить и пойти на компромиссы в угоду творческому видению исполнителя. Такие случаи не редкость. Но происходят они, в основном, если ведущий художник проекта по совместительству является и креативным директором, что не редкость при разработке игр, анимационных роликов и прочих продуктов медиа индустрии. Как и любая работа по найму, авторские проекты тоже подпадают в наш постинформационный век под юридическую ответственность, что в большинстве случаев делает произведение CG искусства интеллектуальной собственностью компании-заказчика (рис. 8). Да, именно интеллектуальной, так как для CG не применимы правила пространственного произведения искусства, поэтому в большинстве своем профессиональные художники имеют два вида портфолио: творческое и рабочее, где демонстрируют качество выполненной работы для заказчика. Правда, к такой работе уже спорно применимо понятие «оригинального произведения». В цифровом пространстве как таковом нет понятия оригинала, так как не существует физического объекта, лишь его реплики в материале или цифровые клоны-копии. Остается лишь право интеллектуальной собственности, и вот уже беря во внимание это, можно говорить хоть о какой-то подлинности, выставляемой художником работы. Сегодня любой легко может скопировать чужую работу, выдав ее за свою, но не стоит забывать, что в последние годы все медиа ресурсы по законодательству многих стран были причислены официально к СМИ, а значит — незаконное размещение чужой интеллектуальной собственности на общественном портале может повлечь за собой административную ответственность.



Рис. 8. Ghost of Tsushima John Powell property of Sony Interactive Entertainment LLC

Помимо сугубо утилитарной функции, CG art с каждым годом все активнее развивается как самостоятельная изобразительная художественная среда. Внутри сообщества формируются различные объединения, направления, проводятся конкурсы и фестивали, цифровые и традиционные выставки. А самые крупные порталы совмещают в себе выставочное пространство и биржу труда. CG искусство сегодня интернационально, во многом пока еще бессистемно и наивно. Но уже намечаются тенденции к развитию совершенного нового поколения художников, которых невозможно классифицировать, опираясь на уже существующие теории, а их произведения причислить к какому-либо уже устоявшемуся направлению в искусстве.

Современных цифровых художников, работающих в рамках классического нарративного подхода, нельзя приравнять ни к мастеровым, коими они являлись на заре появления цифрового искусства, ни к продолжателям изобразительного искусства XX века. При этом надобность художника в толковании классицистического образования хоть и не исчезает, но уже не настолько востребована современным обществом для дальнейшего самостоятельного развития.

Суммируя все выше сказанное, можно прийти к заключению, что художник сегодня, благодаря техническому прогрессу, поднимается на качественно другой уровень, и роль цифрового художника подчас сопоставима в историческом контексте с мастерами Ренессанса.

В тоже время современное прикладное цифровое изобразительное искусство не систематизировано и опосредованно. При этом в нем соединились как признаки множества стилей и эпох в искусстве, так и современный проектный подход к выполнению работы.

Формируется направление совершенно новое не в разрезе подхода к объекту или субъекту искусства, но к качественно новой методологии воспроизведения и самоценности произведения изобразительного искусства.

В цифровом искусстве размываются границы стран и континентов, культуры разных народов перемешиваются, а исторические эпохи видоизменяются под рукой CG художника. Единственной неизменной константой остается заказчик, он и формирует внешнюю среду для существования цифрового искусства.

Список литературы:

1. *Васильева В.Е., Семенов Д.М.* Компьютерная графика: учебно-методический комплекс. — Санкт-Петербург: СЗТУ, 2010.

2. *Васильева В.Е., Морозов А.В.* Компьютерная графика: Учебное пособие. — Санкт-Петербург: СЗТУ, 2005.

3. *Гельман М.* О цифровом искусстве // Дневник М. Гельмана. 18.12. 2003. Материалы по теме: выставка «Новые технологии: время Sony в искусстве». [Электронный ресурс]. — URL: http://old.guelman.ru/artists/mg/original/ (дата обращения 03.09.2020).

4. *Никулин Е.А.* Компьютерная геометрия и алгоритмы компьютерной графики. — Санкт-Петербург: БХВ-Петербург, 2003.

5. *Перова О.В.* Доступное самообразование: изучение цифрового рисунка и живописи в эпоху информационных технологий // Проблемы и перспективы развития образования: IX Международная научная конференция, 2018. [Электронный ресурс]. — URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/306/14430/ (дата обращения 07.09.2020).

6. *Турлюн Л.Н.* Место компьютерной графики в виртуальном искусстве // Молодой ученый. — 2011. — № 1.

7. *Турлюн Л.Н.* Компьютерное искусство в мировой художественной культуре // Alma mater (Вестник высшей школы). — 2011. — № 11 (декабрь).

8. *Турлюн Л.Н.* Имитация традиционной живописи и графики средствами компьютерной графики // В мире научных открытий. — 2012. — № 3.

9. *Турлюн Л.Н.* Цифровая живопись как вид компьютерного искусства // Молодой ученый. — 2016. — № 4.

10. *Lovejoy M.* Digital Currents: Art in the Electronic Age. — N.Y., 2004.

11. *Manovich L.* The Language of New Media. — The MIT Press, 2001.

12. *Деникин А.А.* Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям / А.А. Деникин // Художественная культура: электр. рец. науч. журнал. 2013. № 6. — URL: http://sias.ru/magazine/ (дата обращения: 11.09.2020).

13. *Кан А.* Цифровое искусство. — URL: http://www.bbc.com/russian/radio/radio_5etazh/2009/12/091213_5floor_digital_art.s (дата обращения: 18.08.2020).

Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА

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

E.A. LAVRENTIEVA

Candidate of Art history, assistant professor of the department of Communication Design of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strogdesign@gmail.com

ТЕХНОЛОГИИ КОММУНИКАЦИИ В ИСКУССТВЕ И ВЫСТАВОЧНОЙ ПРАКТИКЕ

COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN ART AND EXHIBITION PRACTICE

Статья посвящена средствам визуальной коммуникации в музейно-выставочном пространстве. Рассматриваются как классические средства создания диалога со зрителем (каталог, афиша, фирменный стиль музея), так и современные технологии, позволяющие включать дополнительные информационные слои (видео и фото записи, QR-коды). Прослеживается стратегия создания диалога со зрителем в рамках экспозиции, исследуются его возможные формы — интерактивная среда, театрализация пространства, методы концептуального искусства (перформанс, инсталляция). Современное музейно-выставочное пространство становится самостоятельным произведением искусства, следствием коллективных усилий людей различных творческих профессий — художника, куратора, архитектора, дизайнера.

This article is devoted to the means of visual communication in the museum and exhibition space. Both the classical means of creating a dialogue with the viewer (catalog, poster, corporate identity of the museum) and modern technologies that allow including additional information layers (video and photo records, QR codes) are considered. The strategy of creating a dialogue with the viewer within the framework of the exposition is traced, its possible forms are explored

— an interactive environment, theatricalization of space, methods of conceptual art (performance, installation). The modern museum and exhibition space is becoming an independent work of art, the result of the collective efforts of people of various creative professions — artist, curator, architect, designer.

Ключевые слова: музейно-выставочное пространство, гипертекст, куратор, театрализация, инсталляция, интерактивная среда.
Keywords: museum and exhibition space, hypertext, curator, theatricalization, installation, interactive environment.

В наш век перенасыщения «среды обитания» различного рода информацией остро встает проблема ее структурирования, подбора адекватных форм диалога с читателем (зрителем) с опорой на специфику пространства, его задачи и предназначение.

В кураторской практике эта проблема оказывается по-своему актуальной, поскольку речь идет, используя терминологию Жака Дерриды, о «текстах текстов» (1). «Текст» художника (экспонаты выставки, авторское кредо, идея) пересказывается, визуализируется через «текст» куратора (автора экспозиции). Брайан о'Догерти, автор знаменитого эссе «Внутри белого куба», говорит о «выставке выставки произведений искусства» (2).

Для нынешнего времени оказывается характерна многослойная «упаковка» идеи, пришедшая в искусство и культуру — творчества и восприятия — из постмодернизма, с его цитатностью, вариативностью восприятия. Модернизм учит отсекать лишнее, активно настаивает на чистоте информации. Постмодернизм, наоборот, добавляет «оболочки», усиливает структуру объекта. Этот момент хорошо прослеживается на примере «слома» в графическом дизайне 1970-х, когда Вольфганг Вейнгарт становится преподавателем в Базельской школе и меняет лицо швейцарской типографики. «Что толку быть читаемым, если ничто не заставляет тебя прочитать это» (3) — эти простые слова Вейнгарта легко и точно описывают ситуацию — многослойность образа призвана была привлекать внимание, давать отсылки к косвенным и иногда далеким темам. Но, вместе с тем, речь идет и о фотонаборе — о смене технологии печати изображений, о «сэндвиче», нескольких листах пленки с отдельными фрагментами изображения, которые действительно наслаиваются, накладываются друг поверх друга. Изображение, блоки текста, акциденция, фрагменты растровых заливок, перекрывающие друг друга, просвечивающие друг через друга, — прежняя технология такие вещи не смогла бы воспроизвести. Компьютерные программы, которые «взорвут» графическую среду в 1990-е, окончательно утвердят идею послойного создания изображений.

Фактически, речь идет о смене мышления, восприятия темы, обработки ее автором, которое приводит как к определенным формам творчества, так и формам предъявления его публике.

Куратор формирует отношение к экспозиции посредством «линии повествования», акцентируя внимание на определенных моментах (технологии исполнения, масштабе личности художника, столкновении в одном пространстве эпох, стилей и жанров). Выстраивая систему показа объектов искусства, он вводит дополнительный «текст», создает структуру, близкую понятию гипертекста, — множества «ссылок» — как косвенных, посредством экспонатов, находящихся рядом, таблиц и расширенных этикеток, так и настоящих — с помощью цифровых экранов и QR-кодов, позволяющих использовать планшет или смартфон как дополнительный источник информации, предмет, включенный в коммуникативное пространство выставки.

«Выставки производят временные формы порядка» (4) — эти слова Пола О'Нила как нельзя точно отражают идею собирательства, один из актуальных принципов работы с архивами музеев и частных коллекций, метод создания коллективных выставок. Предметы подбирают, опираясь на идею выставки, они становятся средством ее визуализации. В 2014-м в Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum в Нью-Йорке открылась выставка «Мои любимые вещи» из коллекции музея, собранная и срежессированная художником-иллюстратором Мейрой Кальман. Вещи, которые оказались в соседстве на выставке, предельно различны по эпохам и жанрам, но объединены через взгляд художника, выстроившей из них повествование о любви, смерти, воспоминаниях. Другой человек отобрал бы иные экспонаты, опираясь на свой опыт или увидел бы в тех же вещах другие смыслы. Например, стул Ритвельда — четыре плоскости, образующие в нижней части зигзаг, — стал метафорой самой жизни: «Жизнь — это не прямая линия, жизнь — это зигзаг», — гласит подпись Мейры Кальман. Было выпущено два каталога выставки — для взрослых и для детей. Детский вариант собран в виде азбуки (Z — это стул Ритвельда), взрослый — своего рода книга воспоминаний, где ка-

ждому экспонату дается подробная расшифровка. Фотографий в каталогах нет, все изображения тактично, с легкой долей иронии, перерисованы с натуры, переведены в жанр «книжной иллюстрации». Этот проект хотя и прост по своей идее и характеру привлеченных информационных средств (там нет медиа контента), тем не менее, в простой и ясной форме демонстрирует роль куратора в современной музейно-выставочной практике, объясняет принцип «коллекционирования», отражения сценария (текста) посредством вещей.

Если первоначально выставка начиналась с афиши и обложки каталога, то сегодня набор предметов и технологий, ответственных за информационную сторону музейно-выставочного пространства, существенно расширился. Уиллем Зандберг, сформировавший фирменный стиль музея Штеделик в послевоенное время, использовал афишу и обложку каталога, которые стремился выпустить за несколько недель до открытия выставки как рекламу мероприятия. Впоследствии эту функцию афиши и каталога заменило телевидение, затем — Интернет. Здесь необходимо понимать, что существуют несколько типов информации — навигация музея или площадки, архитектура и графическое оформление выставки, сценарий и идея, предложенная куратором, и сам «текст» художника. И, фактически, именно куратор оказывается ответственным за сосуществование этих сфер информации, потому что он встраивает идею художника (группы художников) в свой контекст, помещает «продукт» внутрь музейно-выставочного пространства, опираясь на архитектуру самой выставки и архитектуру здания. Современные технологии также обогащают информационную среду: интерактивные панели, дополненная реальность, аудио и видеозаписи, проекции — их присутствие зачастую сближает музейно-выставочное пространство с театром (или перформансом). Но это, безусловно, театр второй половины XX в., «театр Бертольда Брехта», где происходит разрушение четвертой стены, и зритель оказывается вовлеченным в происходящее. Именно в театре на Таганке, при участии режиссера Юрия Любимова, «гения коллективного труда» и художника Давида Боровского сложилось в 1960-х новое сценическое игровое пространство, в котором вещи становились актерами и меняли свое амплуа, а зритель не мог оставаться безучастным, потому что вынужден был изображать понятых, проходя мимо места преступления в «Преступлении и наказании» или обнаруживал себя в кабине самолета в пьесе «Пристегните ремни».

Театрализация музейно-выставочного пространства в отечественной практике берет начало от Сенежской студии (дата основания — 1964 г.), ее руководителей и организаторов Евгения Розенблюма и Карла Кантора. Основной формой общения и проектной работы в студии были семинары, на которые приглашали в качестве консультантов и лекторов практиков и теоретиков архитектуры и дизайна, культурологии, истории, экологии и художественной критики: Владимира Аронова, Андрея Бокова, Вячеслава Глазычева, Олега Генисаретского, Ларису Жадову, Марка Коника, Эльну Орлову и других. В студии появлялись иностранные консультанты: поляки Шимон Бойко, Юзеф Мрощак, Богдан Урбанович. Семинарская форма общения — встреча в одном поле людей различных специальностей — стала катализатором развития отечественной проектной практики в рамках работы с пространством — города, общественного интерьера, музейной и выставочной экспозиции. «Каждый семинар был для нас не только постановкой и решением конкретных задач, но и заполнением собственных пустот. ... Постепенно семинар превратился в своего рода театр проектного творчества, где мы сами писали пьесу (в нашем случае сценарий проекта), сами ее играли (то есть проектировали) и сами были ее первыми зрителями. ... Экспозиционность как таковая, своеобразный проектный нарциссизм стали единственным бытием наших работ: выставка, конкурс, дискуссия, публикация были главными и единственными формами этого бытия, но кто сказал, что эти формы не самодостаточны? Для дизайнерской, архитектурной практики, итог которой — реализация, конечно нет, но для воспроизведения профессии, а шире — культуры, ее норм, для самого существования проектного сознания, проектных навыков и их уровня, даже в таком свернутом виде, — безусловно да!» (5), — вспоминает Марк Коник, руководитель мастерской средового дизайна в Сенежской студии.

Известным примером здесь может служить экспозиция музея Маяковского в Москве, открытая в 1989 г. Ее авторами стали сценарист музейных экспозиций, автор экспериментального «образно-сюжетного» (художественно-мифологического) метода проектирования музейно-выставочного пространства Тарас Поляков, архитектор Андрей Боков и художник Евгений Амаспюр. Фактически, зритель попадал в объемный коллаж по мотивам произведений Маяковского, оказывался внутри огромной инсталляции. Большинство экспонатов были копиями, искусно вмонтированными в щиты, плоскости, детали мебели и ме-

ханизмов. Музей как хранилище древностей и безусловных ценностей уступал место пространству как носителю поэтического мифа.

Некоторое сходство здесь прослеживается с идеями театрального и кино искусства начала XX века, когда Малевич в опере «Победа над Солнцем» призвал заменить декорации «ожившей живописью», — цветные плоскости не только стали формировать пространство сцены, но и превратились в элементы костюма действующих лиц. В 1917 г. Дягилев ставит балет «Парад» и приглашает Пабло Пикассо в качестве художника. Два костюма — французского и американского менеджеров — можно назвать одними из наиболее экстравагантных примеров использования приемов кубизма в дизайне сценического костюма. В 1920-м на экраны выходит фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Каллигари», где группа художников, принадлежавших к известному объединению «Der Sturm», посредством изломанного пространства (полностью соответствовавшего живописной пластике немецких экспрессионистов) демонстрировала восприятие действительности глазами психически нездорового человека.

Для второй половины XX века примечательно то, что не просто смешиваются жанры, создаются «мультимедийные» объекты, но происходит обмен творческим опытом, методы и технологии, приемы, «вырванные» из привычной среды, становятся идейно-образным двигателем, тем, что заставляет иначе смотреть на проектную и художественную задачу. По сути, это время сравнений и метафор — музей как театр, театрально-сценическое пространство как инсталляция, объект творчества художника.

Сегодня музей или выставка (внутри музейного пространства, на самостоятельной площадке) становятся таким же произведением искусства, как и экспонаты, — возможно, здесь свою роль сыграла эстетика и законы концептуального искусства, развивавшего в 1950–70-е идеи сценария, «текста» как первоосновы любого объекта, создаваемого художником. Как пишет Екатерина Бобринская, «в концептуальном искусстве объединяются

процесс творчества и процесс его исследования» (6), искусствоведческого и теоретического осмысления. Зрителю предлагается не только экспонат, но и некий ключ к его восприятию, своего рода инструкция. Пол О'Нил, рассуждая о культуре кураторства подчеркивает, что предметы создавались специально для выставки, «кураторская практика была многократно вовлечена в эволюцию художественных языков» (7) (здесь

необходимо сделать замечание о сложной форме этих работ, часть из которых имела прямое отношение к акционизму). Куратор (менеджер) и художник работали в паре, часто создавая объект для конкретного специфического пространства (галереи, выставочного зала биеннале).

В 1969 г. художник Роберт Барри заявил о том, что искусство — все меньше существительное и больше глагол. «Понимание искусства не ограничивается материальным воплощением в виде произведения, напротив оно может включать в себя производство идей об искусстве, которые могут являться искусством сами по себе» (8). Этот момент слияния теории и практики, инструкции к осмыслению, восприятию и самого объекта, произведенного художником, очень важен для понимания того, как формировались идеи кураторства в XX в. В самом объекте заранее оказывается «зашита» идея его экспонирования и представления публике, его внутренний сценарий («текст») стремится стать видимым через пространство, через диалог с ним, сопротивление или противопоставление ему. Майкл Раш справедливо отмечает, что подобный перелом был сделан еще Марселем Дюшаном: «Он перенес акценты с внешнего вида произведения на заложенную в нем концепцию. … Тип мышления, к которому он побуждал, естественным образом влек за собой открытия в различных медиа и формах творчества» (9). И, подводя итог истории кураторства, Пол О'Нил точно и образно отмечает главное: «Куратор конца 1960-х начал примерять на себя мантию художника — таким образом традиционные роли художника, куратора и критика разрушались, а потом намеренно объединялись в результате совместной работы художников и кураторов» (10).

В конце девяностых — начале двухтысячных экспозицией «Золотой пчелы» занималась искусствовед Наталья Тамручи. Ее любимым материалом была строительная сетка разного калибра, из нее делались ширмы и поверхности, на которые крепились плакаты. Иногда она лежала скомканная на полу, а поверх нее — мятый плакат, как это случилось с композицией Владимира Чайки «LIFE» (плакат-память в годовщину 11 сентября 2001 г.). Сейчас эти экспозиционные трюки выглядят как инсталляции, объекты концептуального искусства, попытки вывести печатную форму в трехмерное пространство, продолжить плакат за пределами печатного поля. Воспринимаются как некое промежуточное звено — переход к нынешнему освоению непечатного пространства за счет современных технологий, проекций, моушн-графики.

Художник-концептуалист Андрей Монастырский, перефразируя слова философа Мартина Хайдеггера о том, что человек есть то, чем он может стать, точно подметил, что произведение искусства в этой новой «текстовой» традиции есть то, чем оно может стать (11). Восприятие, ощущение, действие зрителя, его присутствие тоже становятся частью объекта искусства. Сложная многокомпонентная структура объектов концептуального искусства, активно внедряющихся в пространство, в котором они находятся, включение этого пространства в свое поле, игра со зрителем, мифологизация сюжета, изменение назначения и характера пространства, в котором выставляется работа, — эти моменты идентичны и современной актуальной политике кураторской деятельности.

В качестве примера можно привести инсталляцию Барбары Крюгер — шрифтовые панно (социально ориентированные тексты), исполненные гротеском и заполняющие пространство Штеделик музея. Визуальные коммуникации для музея сделали Арманд Мевис и Линда ван Дюрсен, максимально тактично поддержав экспозицию (искусство 20–21 вв.). Система визуальных коммуникаций построена на основе типографики — характерный тип шрифта, шрифтовых блоков и линия — вот ядро фирменного стиля музея. Инсталляция Барбары Крюгер размещена в одном из холлов и фактически воспринимается как часть информационной системы музея. Здесь мы можем говорить о симбиозе профессий художника и дизайнера-графика, о сосуществовании в схожем графическом ключе и едином поле различных типов творческой активности.

Пола Шер, дизайнер-график и художник из Нью-Йорка, пользуется типографикой как средством для создания «визуального голоса места». В ее арсенале — приемы, идентичные тем, что использует в инсталляциях Барбара Крюгер, плотный гротеск, работающий как своеобразная «проекция» на сложную, рельефную поверхность наружной или внутренней стены здания. Различие — в характере и предназначении текстов, Пола Шер пишет, например, названия факультетов, направления деятельности колледжа, а Барбара Крюгер использует стены выставочного зала как поле для агитации, для демонстрации социально значимой информации. Швейцарец Руди Баур, основавший дизайн-бюро «Интеграль», работая над системой навигации в Новой школе (Университетский центр Нью-Йорка), добавляет к названиям отделений школы напутствия — рассуждения о социуме, творчестве, использует цитаты

философов, художников. Обращение к подобным примерам в графическом дизайне необходимо для того, чтобы ощутить новое качество музейно-выставочного пространства, его восприятие людьми, которые создают эту целостность, — кураторами, архитекторами, дизайнерами. Идея типографики как средства создания «лица» пространства связана не только с графическим дизайном — собственно, в эту область она перешла именно из концептуального искусства, из инсталляций, экспериментировавших с выразительными и идейно-образными свойствами текста (например, Роберт Индиана работал в близком жанре и называл свои работы «скульптурные стихи»). Важно понимать, что информационная среда музейно-выставочного пространства — это целостный продукт, который сегодня строится в соавторстве с художником, куратором, дизайнером. Это единый «текст», где иногда нельзя сразу определить его качество, принадлежность жанру, и данный момент очень тонко себя проявляет в уже упоминавшемся проекте Барбары Крюгер для музея Штеделик, перекликающегося с актуальными тенденциями в системах навигации в общественных пространствах.

Посетитель музея и выставки сегодня является частью этого пространства, он, как главное действующее лицо, формирует контент, является носителем в конечном итоге собранной информации — «сконструированного» посредством осмысления увиденного и услышанного некоего объекта. У этого объекта несколько авторов — автор-художник, автор-куратор, автор-зритель. К этому списку мы можем добавить и автора-архитектора — человека, придумавшего пространство, которое тоже становится знаковым (Фрэнк Ллойд Райт в музее Гуггенхайма; Ренцо Пиано и Ричард Роджерс в центре Помпиду, Филипп Старк и Алессандро Мендини в Гронингенском музее).

Пол О'Нил приводит понятие Gesamtkunstwerk, «тотальное произведение искусства» (12). По его мнению, именно через фантазию куратора (как дирижера или режиссера) «выставка стремится к полному синтезу искусств» (13). Можно говорить о коллективе авторов, но можно и видеть «выставочный продукт» сквозь идеологию человека, ответственного за целостность и ясность образа. В истории искусства такими близкими формами художественной деятельности являются кино и театр, создаваемые коллективом «авторов», но, тем не менее, угол зрения на проблему настраивает именно режиссер, единственный представляя будущее целое.

Возможно, в который раз мы наблюдаем поиски некоей синтетической формы творчества, «мистерии» (14) или «Литургии красоты» (15), как ее называли в начале XX в. Скрябин и Бальмонт. Тогда казалось, что «музыка красок» способна воплотить эту мечту в жизнь, поэзия, сделав акцент на звучании слов, может создать то, что будет и музыкой, и образом единовременно. Потом — театр и блистательные опыты Дягилевских сезонов, где удавалось соединить пластику танцора, музыку и эксперименты художников — Леона Бакста, Наума Габо и Натана Певзнера, Пабло Пикассо. Но следует вспомнить, что объединение художников «Голубая роза», с которым был связан круг символистов (поэтов и художников), объявило о себе именно посредством выставки 18 марта 1907 г. в доме номер восемь на Мясницкой улице (в ней участвовали все шестнадцать членов объединения). Однако сегодня, в контексте развития практики современного кураторства, наибольший интерес представляет ее оформление. Стены были затянуты серо-голубой тканью, в залах благоухали цветы и ароматы, звучала музыка Скрябина, а поэты-символисты Валерий Брюсов и Константин Бальмонт читали свои стихи. Меценат Рябушинский, спонсировавший объединение и журнал «Золотое Руно», в первом номере поместил манифест символистского искусства, который начинался со слов «искусство едино» (16). Именно это и стремились продемонстрировать публике участники выставки на Мясницкой, собрав в одном пространстве поэзию, музыку, живопись и скульптуру. Но в контексте их поисков этот опыт сегодня ощущается как одна из форм синтеза искусств, которая тогда не стала столь востребованной, — ее заменил театр. Рубеж XX–XXI вв. вновь вернулся к этой форме синтеза искусств, сделав музейно-выставочное пространство актуальной площадкой для создания мистерии.

Примечания:

1. *Гурко Е.* Деконструкция: тексты и интерпретация. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскриптум), Как избежать разговора: денегации. — Минск: Экономпресс, 2001. С. 251.

2. *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. С. 95.

3. Видеоинтервью с Вольфгангом Вейнгартом. https://www.youtube.com/watch?v=Wg-bGZ5-vG0

4. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. С. 67.

5. *Коник М.* Сенежские опыты. Архив одной мастерской. — М.: Индекс-дизайн, 2003. — С. 15–17.

6. *Бобринская Е.* Концептуализм. М., Галарт, 1994. С.20

7. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 31.

8. Там же. — С. 33.

9. *Раш М.* Новые медиа в искусстве. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — С. 23.

10. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 34.

11. *Бобринская Е.* Концептуализм. — М., Галарт, 1994. С.19

12. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. С.48

13. Там же, с. 48.

14. *Рапацкая Л.А.* Искусство «Серебряного века», — М., «Просвещение»; «Владос», 1996. С. 54–56.

Название «мистерия» композитор Скрябин ввел для обозначения жанра своего последнего, так и не завершенного произведения для оркестра, света и хора в 7000 голосов.

15. *Бальмонт К.* Литургия красоты. Стихийные гимны. — М., Гриф, 1905. Название сборника стихов К.Бальмонта.

16. Золотое руно, журнал, № 1, 1906. С. 3.

Список литературы

1. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

2. *Раш М.* Новые медиа в искусстве. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

3. *Арнольд Д.* Говорит и показывает искусство. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018.

А.В. САЗИКОВ

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

A.V. SAZIKOV

Candidate of art history, head. scientific and methodical department of the Stroganov Academy (MGHPA), leading researcher at the research Institute of RAH
e-mail: a_sazikov@mail.ru

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР. 1976–1991 ГОДЫ

EXHIBITION ACTIVITIES OF THE USSR ACADEMY OF ARTS. 1976–1991

Статья посвящена выставочной деятельности Академии художеств СССР в период 1976–91 гг. Рассмотрены вопросы организации выставок, принципы экспонирования, типы и характер академических выставок.

The article for the first time considers the exhibition activity of the Academy of arts of the USSR in the period 1976–91. The issues of organization of exhibitions, principles of exposure, types and nature of academic exhibitions are considered.

Ключевые слова: Академия художеств СССР, выставочная деятельность, экспозиционный дизайн, социалистический реализм.
Keywords: Academy of arts of the USSR, exhibition activity, exposition design, socialist realism.

В 1970-е годы АХ СССР усиливает пропагандистскую работу, за период, прошедший между XXIV и XXV съездами коммунистической партии; Академия, используя такие формы пропаганды, как радио, телевидение и прессу, с утроенным энтузиазмом освещает сессии АХ СССР

и крупные научные заседания, конференции, выставки, открываемые в ее залах, организует телепередачи из мастерских художников, передачи, посвященные юбилейным датам. Так, в 1974 г. Академия и ЦТ приступили к работе по созданию цикла телевизионных фильмов «Рассказы о художниках». К концу 70-х гг. было создано уже более 30 фильмов о творчестве членов Академии и о молодых художниках.

Большое значение Академия уделяла личным встречам художников со зрителями в выставочных залах, в мастерских, с коллективами заводов, с военными и молодежью. Отделом пропаганды было сформировано 24 групповых и персональных выставки художников — членов АХ СССР. Тогда их посетило около 2 млн. человек.

Выставки организовывались по совместному плану с Минкультом СССР. Были проведены следующие выставки:

— выставка произведений В.А.Ветрогонского, Б.А.Пленкина, П.Г.Фомина, эти выставки экспонировались в 9 городах Советского Союза (Киров, Горький, Кемерово, Алма-Ата, Фрунзе, Новокузнецк и др.);

— выставка произведений латышских художников — членов АХ СССР: А.Я.Бриедис, Л.В.Буковского, И.А.Зариня, Э.К.Илтнера, Э.Ф.Калныня, А.Я.Лапиня (экспонировалась в 5 городах);

— выставка Б.С.Угарова (автор выезжал на встречу со зрителями в г. Харьков и Минск);

— выставка факсимильных фоторепродукций «Русский реалистический рисунок 19–20 вв.» (Псков, Смоленск, Калуга).

В 1978 г. работало девять передвижных академических выставок: произведений Ф.П.Решетникова, Д.А.Налбандяна, А.П и С.П.Ткачевых, В.М.Орешникова, В.Ф.Стожарова, Ф.Д.Константинова, Ю.М.Непринцева, Е.А.Кибрика. Эти выставки побывали в 42 городах страны.

Цель показа такого рода академических выставок АХ СССР — ознакомление зрителей с творчеством ведущих советских художников. Успехам выставок, их популярности, несомненно, способствовали выезды художников-авторов экспонировавшихся произведений. На открытие выставок, для встреч со зрителями, выступления по радио и телевидению выезжали: Ф.П.Решетников, Д.А.Налбандян, П.Т.Фомин, В.А.Ветрогонский, Б.А.Пленкин. Все эти мероприятия, по замыслу их организаторов, были призваны способствовать расширению и укреплению связей Академии художеств с Союзами художников республик, с союзами художников крупнейших городов России.

По совместному плану работы с Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского флота было организовано шесть передвижных художественных выставок. Выставка произведений Ю.М.Непринцева была направлена в Закавказский военный округ и накануне 61 годовщины октября 4 ноября открылась в г. Тбилиси. Выставка произведений Д.А.Налбандяна работала в Центральной группе войск (Чехословакия) и Прибалтийском военном округе (г. Калининград). Была организована встреча Д.А.Налбандяна со зрителями.

По совместному плану работы с Союзом Советских обществ дружбы с зарубежными странами с мая по июль 1978 г. работали две академические выставки: в Домах Советской науки и культуры в г. Будапеште и Софии экспонировались выставки произведений С.А.Кибрика. В конце 1978 г. в Югославии начала свою работу выставка произведений Ф.П.Решетникова. Выставка И.Ибокшая была открыта в Венгрии, выставка произведений Л.И.Бродской — в доме австро-советской дружбы (г. Вена) и др.

Всего за период с 1978 по апрель 1983 г. Академией было проведено 40 передвижных выставок, которые экспонировались в 205 пунктах Советского Союза и 31 пункте за рубежом. Их посетило 2 млн. человек в ГДР, Венгрии, Болгарии, Югославии, Австрии, Финляндии, Чехословакии, Польше, Индии, Дании [1].

В феврале 1978 г. в журнале «Новый мир» была впервые опубликована книга воспоминаний Л.И.Брежнева «Малая земля». АХ СССР, разумеется, не могла пройти мимо такого события, и тут же организует выставку «Художники на Малой Земле». Это была выставка фронтовых рисунков художников-участников Великой Отечественной войны (В.Цигаль, Л.Сойфертис, Б.Пророков). Выставка экспонировалась в Будапеште, Праге, в городах Польской республики.

***

Важным событием 1978 года стало проведение научного семинара «Проблемы комплектования и экспонирования произведений Советского изобразительного искусства в художественных музеях», организаторами которого выступили Министерство культуры СССР, АХ СССР и СХ СССР. Этот семинар можно считать новой вехой в традиции проведения научных форумов, посвященных проблемам музейной экспозиции.

Первый такой семинар состоялся за 10 лет до этого события в декабре 1968 г. — «Всесоюзный семинар по вопросам экспозиции и анализа произведений декоративно-прикладного искусства в художественных музеях» (участие в котором принимал знаменитый мастер музейной экспозиции Е.А.Розенблюм [2]), выработал список рекомендаций, обращенных к Министерству культуры, Союзу художников и художественным музеям. Среди рекомендаций семинара можно выделить обращенную к Минкульту СССР и СХ СССР просьбу разработать и выпускать типовое оборудование для экспонирования в музеях и на временных выставках произведений декоративно-прикладного искусства. Но главным решением семинара следует считать постановку задачи по созданию Всесоюзного музея декоративных искусств. К сожалению, лишь к 1981 г. удалось эту рекомендацию реализовать [3].

Что же касается семинара 1978 года, то наиболее точно его содержание характеризует название вступительного слова президента АХ СССР академика Н.В.Томского «О задачах научно-творческой деятельности художественных музеев изучении, собирании и показе произведений советского изобразительного искусства» и следующий за ним доклад В.В.Ванслова «Советское изобразительное искусство 1960–1970 гг. и новый этап его развития, ознаменованный XXV съездом КПСС».

Вместе с тем на семинаре прозвучал ряд докладов, знаменующих собой поворот в подходе к проектированию музейной экспозиции, от чисто технологической развески экспонатов — к художественному эксперименту, основанному на творческой интуиции художника. Так, академик АХ СССР К.И.Рождественский, вступая в заочную дискуссию с директором Британского музея, считавшим, что «художнику нет места в музеях», утверждает: «Современная практика музейной работы опровергает такую точку зрения. Наоборот, мы наблюдаем необычно широкий экспериментальный взлет в решении музейной экспозиции, будь то литературный, этнографический, исторический или художественный музей. Идут интенсивные поиски новых экспозиционных методов для более глубокого раскрытия многогранной сущности произведения искусства, и эстетической, и исторической, и социальной» [4].

Рождественский выделил три необходимых условия для создания современной музейной экспозиции.

Первое — создание ясного зрительного восприятия всей экспозиции в целом и каждого отдельного экспоната. Это как бы компози¬ционная сторона экспозиции.

Второе — выявление художественно-эстетической ценности каждого произведения, что решает цвет фона, освещение, интервал между картинами, соседство, расстояние, с которого воспринимается и картина, и другие компоненты экспозиции.

И третье, возможно, самое главное, — создание эмоционального образа, эмоциональной атмосферы, на что значительное влияние оказывает архитектура интерьеров, ее строй, ритм, масштабы зал, высоты, планировка, материал стен, пола и т.д. И звук, который в то время совершенно не использовался в композиции [5].

***

В 1983 году АХ СССР отмечала сразу два своих юбилея: 25-летие преобразования Российской Академии художеств в АХ СССР и 225-летие АХ СССР.

Выставка произведений членов АХ СССР к 25-летию ее преобразования экспонировалась в Центральном выставочном зале и в залах АХ СССР. Всего на этой выставке участвовало 188 членов Академии, представивших 2060 своих работ: В Центральном выставочном зале демонстрировались произведения 142 авторов, в залах Академии — 52 авторов. На выставке, в соответствии с уже устоявшимися традициями, регулярно проводились тематические вечера и встречи с художниками, на которых побывали рабочие крупнейших заводов столицы, труженики сельского хозяйства Подмосковья, представители интеллигенции, студенты, учащиеся, многочисленные зарубежные делегации. За время работы выставки состоялось более 200 встреч, всего в них приняли участие 67 художников-участников выставки.

Президент АХ СССР Н.В.Томский сказал: «Эта выставка является первым в истории советского искусства единым широким показом его лучших образцов и может составить прочную основу создания специального музея многонациональной социалистической художественной культуры» [6].

Ретроспективная выставка «225 лет Академии художеств СССР» также проходила в залах АХ СССР, где работал раздел графики и скульптуры малых форм, но основная часть экспозиции экспонировалась в Центральном выставочном зале и Государственной Третьяковской галерее. С апреля 1983 г. по середину 1984 г. выставку посетило более 1,8 млн. зрителей.

Журнал «Художник» назвал это событие, в организации которого принимали участие Министерство культуры СССР, Союз художников СССР и Академия художеств СССР, парадом уникальных ретроспективных выставок, отчетом лучших отечественных мастеров разных поколений за два с четвертью века [7].

Документы, связанные с разными эпохами становления Академии художеств как учреждения, были показаны в начале экспозиции Центрального выставочного зала. Главнейшими же экспонатами Манежа являлись программы на малые и большие золотые медали, пенсионерские работы и дипломы. Академическую педагогическую систему представляла экспозиция учебного рисунка XVIII–XIX веков. Всего было представлено более 600 произведений разных видов и жанров 342 авторов с середины XVIII века до 80-х годов XX столетия.

Там же, в Центральном выставочном зале, вклад Академии художеств в отечественное градостроительство, в разработку проблем монументального искусства и синтеза архитектуры и скульптуры отражала экспозиция архитектурных макетов, проектов, выполненных на протяжении всей истории Академии, и фотовыставка лучших образцов строительного искусства от Растрелли до мастеров советской архитектуры. Здесь же были показаны примеры сценического, декоративного искусства и искусства реставрации мастеров Академии.

Завершал экспозицию Центрального выставочного зала раздел, посвященный зарождению и развитию отечественного искусствознания. Среди книг — трактаты зарубежных деятелей искусства, по которым первые ученики Академии приобщались к мировому искусству, первые учебные и методические материалы, разработанные отечественными художниками; труды советских академиков и искусствоведов — своеобразный отчет научно-исследовательских учреждений, объединенных под эгидой Академии.

Следующим звеном юбилейной ретроспекции стал показ образцов академической живописи и скульптуры в Третьяковской галерее. Здесь как бы сконцентрировались лучшие образцы «петербургской» и «московской» школ; полотна и скульптура русского классицизма, психологические портреты эпохи романтизма, картины художников-передвижников — всех тех, кто учился в стенах Академии. Обширна и разнообразна была экспозиция советской живописи и скульптуры, отражавшая этапы развития послереволюционного искусства.

Выставка графики и скульптуры, развернутая в залах Академии, показала не только творчество отдельных художников, но и вклад академической школы в целом в русское дореволюционное, советское и мировое искусство. Книжная и станковая графика, карикатуры и плакаты периода от начала XVIII в. и заканчивая современным этапом — все разновидности графической техники и жанровых решений были показаны на выставке.

На Торжественном заседании в Большом театре 19 апреля 1983 г. министр культуры СССР П.Н.Демичев заявил: «Сейчас, когда противоборство двух идеологий — социалистической и буржуазной — стало ареной битвы за будущее человечества, Академия художеств призвана развивать лучшие традиции боевого агитационного искусства, активно содействовать утверждению в сознании масс передовых марксистско-ленинских идеалов, принципов коммунистической морали» [8].

20 и 21 апреля завершила юбилейные торжества проходившая в залах АХ СССР научно-теоретическая конференция, подготовленная НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии.

***

В соответствии с Постановлением ЦК КПСС и Совета министров СССР от 21 августа 1986 г. № 1014 «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышении его роли в коммунистическом воспитании трудящихся», была значительно расширена деятельность АХ СССР в области изобразительного искусства, архитектуры, подготовки кадров художников, архитекторов и искусствоведов.

На основании последующего распоряжения Совета Министров СССР № 1016 от 21 августа 1986 г. и приказа АХ СССР от 16 января 1987 г. была частично изменена структура АХ СССР и подразделений президиума. Были созданы: отделение искусствоведения и художественной критики; Сибирско-Дальневосточное отделение АХ СССР в г. Красноярске с творческими мастерскими; советы: межведомственный по вопросам взаимодействия искусства и архитектуры, по координации научных исследований; отдел художественного образования был реорганизован в научно-методический отдел по вопросам художественного образования и эстетического воспитания; отдел пропаганды выставок преобразован в отдел выставок и отдел пропаганды; создан отдел материально-технического снабжения [9].

Что касается регламентирующих деятельности Академии документов, то с 1947 до конца 1980-х гг. в АХ СССР действовал один и тот же устав, рожденный в 1947 г. Этот устав точно определил основные направления деятельности Академии практически на 70 лет. Между тем структура Академии за этот период неоднократно менялась, и точно определить ее за период с 1947 по 1988 г. достаточно сложно.

17 марта 1988 г. общим собранием АХ СССР был утвержден новый устав, по которому АХ СССР являлась высшим государственным научно-творческим учреждением, объединяющим деятелей советского изобразительного искусства, архитектуры и искусствознания.

АХ СССР состояла при Министерстве культуры СССР и подчинялась непосредственно министру культуры. В соответствии с уставом, Академия художеств проводила сессии общего собрания, конференции, совещания, семинары, определяла направление деятельности подчиненных ей научно-исследовательских учреждений, художественных вузов и школ.

По уставу 1988 г. высшим органом Академии художеств по-прежнему оставалось общее собрание действительных членов и членов-корреспондентов, проходившее в порядке сессий, на которых избирался президиум [10].

При президиуме АХ СССР были созданы советы: научно-методический по художественному образованию по координации научных исследований в области актуальных проблем теории и практики советского многофункционального искусства и синтеза его с архитектурой; редакционно-издательский; межведомственный по вопросам взаимодействия изобразительного искусства и архитектуры; научно-методический по истории искусства и эстетике; по эстетическому воспитанию и художественному образованию школьников; по художественным музеям; по декоративно-прикладному искусству и художественной промышленности; по театральному и кинодекорационному искусству; по пропаганде изобразительного искусства; специализированный по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора искусствоведения; комиссии: по искусствоведению и художественной критике, по работе с молодыми художниками;

В составе Академии художеств были отделения живописи, скульптуры, графики, архитектуры, декоративных искусств, искусствознания и художественной критики, Сибирско-Дальневосточное отделе-

ние. Каждое отделение имело положение о нем, утвержденное АХ СССР, по которому руководящим органом каждого отделения являлось общее собрание его членов.

В системе АХ СССР имелись следующие учреждения: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства (Москва); Научная библиотека (Ленинград) с филиалом в Москве; творческие мастерские (в различных городах страны); Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина (Ленинград); Ленинградская средняя художественная школа им. Б.В.Иогансона; Московский Государственный художественный институт им. В.И.Сурикова; Московская средняя художественная школа им. Н.В.Томского, Лаборатория по технологии художественных материалов (Ленинград); Хозяйственное управление (Ленинград); Управление мастерских и лабораторий (Ленинград).

Кроме того, в системе АХ СССР работали издательства «Изобразительное искусство», «Архитектура», журналы «Искусство» и «Юный художник» [11].

В 1989 г. в Москве и Ленинграде при участии АХ СССР прошла выставка работ американских дизайнеров Массимо и Леллы Виньелли «Дизайн Виньелли». Эта выставка гастролировала по Европе с 1989 по 1993 г. По ее итогам была выпущена одноименная книга «Design: Vignelli», в которой сформулированы основные принципы эстетики Виньелли. Массимо озвучивает свое кредо как «Design is One» («Дизайн един»), это значит, что, если вы можете спроектировать одну вещь, вы можете спроектировать все. Методология одинакова, независимо от содержания. Здесь Виньелли следовал изречению Адольфа Лооса о том, что архитектор должен уметь проектировать все, «от ложки до города». Сам Виньелли занимался дизайном мебели, придумывал оформление выставок и сценических постановок, работал со стеклом, металлом, пластиком и глиной. «Дизайн един — не существует множества видов дизайна. Дизайн-принципы можно применять к различным проектам, независимо от стиля. Дизайн стоит выше любого стиля», — говорил Виньелли [12].

Следуя собственным постулатам, «Ассоциация Виньелли» выполнила для выставки в Москве и Лениграде все печатные издания: афиши, билеты, каталоги и т.д. В свою очередь Академия художеств изготовила выставочное оборудование: витрины, подставки и стенды. Это оборудование, имевшее целевое назначение, не смогло в дальнейшем найти применения в выставочной работе Академии и было безвозвратно вывезено вместе с экспонатами выставки Виньелли из Ленинграда в Финляндию 19–20 октября 1989 г. [13].

В декабре 1991 года Указом Президента РСФСР Бориса Ельцина «в целях обеспечения эффективной защиты культурного наследия народов РСФСР и признавая фундаментальную роль культуры в развитии общества» [14] Академия художеств СССР была включена в список особо ценных объектов национального наследия России.

В 1992 году АХ СССР прекратила свое существование — Указом Президента РФ № 522 от 25 мая 1992 г. Академия была преобразована в Российскую Академию художеств, которая в наше время является правопреемником АХ СССР.

Примечания:

1. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 4. Д. 1048. Л. 1.

2. *Розенблюм Е.А.* Работа художника над проектированием оборудования музея // Стенограмм Всесоюзного семинара по вопросам экспозиции и анализа произведений декоративно-прикладного искусства в художественных музеях. 9–16 декабря 1968 г. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 1. Д. 1115. Л. 163 об. — 171 об. С. 86–102.

3. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 1. Д. 1115. Л. 282–283.

4. Стенограмма Научного семинара на тему «Проблемы комплектования и экспонирования произведений Советского изобразительного искусства в художественных музеях». 12 апреля 1978 г. К.А.Рождественский. Принципы пространственно-эстетического решения экспозиции произведений советского искусства». — М., 1978. — С. 2.

5. Там же. — С. 17.

6. РГАЛИ. Ф. 3355. — Оп. 4. Д. 1049. Л. 5.

7. Юбилей Академии художеств // Художник. — 1983. — № 8. — С. 31.

8. Там же.

9. Российская Академия художеств. Историческая справка. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 1.

10. Там же.

11. Там же.

12. Массимо Виньелли: икона дизайна. URL: http://mediamedia.me/news/2014/05/27/11914/ (дата обращения: 12.11.2020).

13. РГАЛИ. Ф. 3355. Оп. 4. Д. 1093. Л. 3.

14. Указ Президента РСФСР № 294 от 18 декабря 1991 г. «Об особо ценных объектах национального наследия России».

И.И. ШАКИРОВА
Ассистент кафедры «Дизайн» КГАСУ
e-mail: Ilgina@list.ru

I.I. SHAKIROVA
Assistant of the Department of Design KSUAE
e-mail: Ilgina@list.ru

ИЕРАРХИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ТЕОРИИ ДИЗАЙНА

HIERARCHICAL STRUCTURE OF DESIGN THEORY

В данной статье рассматривается теория дизайна как единая целостная система. Свойством, играющим роль системообразующего признака, считается иерархическая структура, для изучения иерархии теории дизайна более четко используется метод декомпозиции. Все составляющие выстраиваются в порядке иерархии. Таким образом выстраивается четырехступенчатая иерархическая структура. Для каждой составляющей приводится определение и краткие аспекты ее характеристики, на основе примеров дизайн-теорий.

In this article examines design theory as a single holistic system. A property playing the role of a system-forming feature is considered a hierarchical structure; the decomposition method is more clearly used to study the hierarchy of design theory. All components are arranged in a hierarchical order. Thus, a four-level hierarchical structure is built. For each component, a definition and brief aspects of its characteristics are given, based on examples of design theories.

Ключевые слова: дизайн, теория дизайна, иерархическая структура.
Keywords: design, design theory, hierarchical structure.

Как известно, многие фундаментальные идеи вызрели в первой половине XX столетия внутри школ и направлений, разделявших идеалы научно-технического прогресса. Прежний «багаж знаний» определяет

образ действия в любой области. Чтобы произошли качественные изменения в мышлении, в подходе к решению дизайнерских проблем нужен толчок, который не всегда дается только практикой. Здесь важную роль играет теория. Выработать цельное восприятие невозможно без постановки общих научных теоретических проблем: эта проблема касается изучения теории дизайна. Без научного представления о дизайне как о некоем целом невозможна правильная организация изучения теории дизайна и перспектив его развития. Как бы далек не казался данный аспект для проектировочной деятельности дизайнера, теоретические составляющие необходимы каждому дизайнеру, желающему действовать с точки зрения практичности, а также осознавать смысл и ценностное значение данной деятельности. Теория — это основополагающий элемент дизайнерского самосознания и дизайнерской идеологии [5, с. 14].

Разработка теорий дизайна требует выяснения ряда аспектов, связанных со спецификой данного направления. Исследование не может обойтись без рассмотрения модификаций и представления их в виде единой системы. Для того чтобы представить множество аспектов как единую систему, недостаточно установить отношение между этими аспектами — необходимо определить свойство, которое будет играть роль системообразующего признака.

Теория дизайна, как и любая комплексная наука, включает в себя множество составляющих элементов, имеет свою иерархическую структуру, которая обязательно должна учитываться при любых исследованиях в области теории дизайна. Иерархическая структура представляет собой структуру сложной системы, в которой существует подразделение множества составляющих ее элементов на разные уровни, которые обладают свойством целостности как исходная система.

Что такое иерархия? Слово пришло к нам из греческого языка с фактическим значением «правление». В более широком понимании оно означает порядок подчиненности низших звеньев к высшим, организацию всех составляющих в единую целостную структуру. Для представления более четкой иерархической структуры задействуют метод декомпозиции, который представляет собой деление целого на части. Декомпозиция позволяет исследовать любую единую целостную систему как более сложный механизм, заведомо расчленяя ее на составляющие. Рассматривая теорию дизайна как единую целостную систему, свойством играющего роль системообразующего признака можно счи-

тать иерархическую структуру, при этом используя метод декомпозиции, для изучения иерархии теории дизайна более четко, выделить следующие составляющие:

— манифесты;
— тезисы;
— теории;
— учения.

Манифесты в дизайне

Манифест — изложение каких-либо положений программного характера. Еще одним из определений понятия манифеста можно считать письменное изложение какого-либо художественного направления или творческой группы. Как правило, такой документ может быть скорее отражением компромиссов, чем согласованной программой. Он может приниматься согласно какому-либо важному событию. Это некая декларация, содержащая программу и принципы деятельности.

Также существует понятие Дизайн-манифеста (англ. design-manifest) — предварительное описание характеристик проекта, архитектуры и базового набора шаблонов проектирования, без привязки к конкретным технологиям и платформам.

Рассматривая понятие манифеста непосредственно с точки зрения теории дизайна, можно представить его как предварительное письменное описание художественного направления или какой-либо творческой группы, в которой излагаются основные принципы деятельности.

Призыв к какому-то действию, призыв единоразовый и одномоментный. Манифестация в искусстве и дизайне проводилась известными дизайнерами: Вальтером Гроппиусом, Захой Хадид, Патриком Шумахером, Казимиром Малевичем и многими другими.

Например, манифест Баухауза, где Вальтер Гроппиус сформировал особый вид преподавания в первой школе дизайна, призывая к объединению всех видов преподавания. Другой пример — это манифест супрематистов, согласно которому искусство всегда разделялось на две категории — ремесло и стремление к творчеству. То есть, по мнению супрематистов, искусство это есть не что иное, как смешение ремесла и творчества. Также можно отметить манифест параметризма, который можно раскрыть как большое направление, претендующее на передовые позиции в интерьере и направлении градостроительства [1, с. 59].

Тезисные теоретические изложения в дизайне

Если обратиться к определению понятия, то мы увидим, что тезис (др.-греч. Θέσις — «расстановка; установление, положение, утверждение») — кратко сформулированные основные мысли в одном предложении. Тезисы — обычно приведенные в аннотации кратко сформулированные основные положения, главные мысли научного труда, статьи, доклада. В теории дизайна тезисы можно рассматривать, как какую-то главную мысль одного из мастеров дизайна, которая послужила отправной точкой для появления манифестов или же найти свое отражение в более крупных теориях или же даже в учениях [3, с. 56].

Один из примеров тезисов — это тезис формообразования Алоиза Ригля. В этом тезисе Ригль рассматривает значение и взаимосвязь форм, окружающих человека, влияние на проявление его культурных и жизненных ценностей, а также отражение этих ценностей на единстве окружающей среды. В другом тезисе о предметных формах Германа Мутезиуса упоминаются зачатки машинного производства, а также формы, отвечающие условиям машинного производства. А в тезисе процесса творчества Адольфа фон Гильдебранда в отвлеченных понятиях формируется представление о процессе творчества и передаче его другим людям. [4, с. 26]

Крупные теории дизайна

Тео́рия (греч. Θεωρία — «рассмотрение, исследование») — учение, система идей или принципов. Является совокупностью обобщенных положений, образующих науку или ее раздел. Теория выступает как информационная модель синтетического знания, в границах которой отдельные понятия, гипотезы и законы теряют прежнюю автономность и становятся элементами целостной системы. В теории одни суждения выводятся из других суждений на основе практических подтверждений и/или правил логического вывода. Теории формулируются, разрабатываются и проверяются в соответствии с научным методом. Теории предшествует гипотеза, получившая воспроизводимое подтверждение. Теория или теории, сочетающиеся между собой, становятся учением. Способность прогнозировать — важное следствие теоретического построения.

Самой первой из появившихся дизайн-теорий можно выделить теорию практической эстетики Готфрида Земпера. Земпер высту-

пает как теоретик материальной культуры, ставя, в частности, вопрос о принципиальном единстве взаимосвязи архитектуры и прикладных искусств. Его взгляды привели к новой постановке вопроса о соотношении между техническим прогрессом и развитием предметного художественного творчества. В другой теории, которая носит название «Эстетическая теория» и автором которой является Джон Рескин и идеи которого в дальнейшем поддержал английский художник и основоположник движения «Искусства и ремесла» Уильям Моррис, четко выражается ремесленно-трудовой принцип объяснения природы искусств [1, с. 78].

Теоретические учения в дизайне

Необходимость в специалистах в области дизайна обусловила открытие в последнем десятилетии XIX века и первом десятилетии XX века множества организаций и учебных заведений, готовящих таких специалистов. В числе первых объединений, призванных повысить качество массовой продукции за счет, в том числе, обучения мастеров нового типа, следует считать ВЕРКБУНДТ — художественно-промышленный союз Германии, объединивший художников, архитекторов, ремесленников, предпринимателей и торговцев. Основан он был в 1907 году с целью поддержки и развития прикладного и нового «промышленного» искусства [5, с. 32].

Новый союз возглавил Х.Мутезиус, немецкий архитектор и теоретик архитектуры рационалистического течения. В 1896–1903 гг. Мутезиус работал в Англии, изучал архитектуру традиционного английского дома. Под влиянием нового английского искусства школы Глазго и возникли идеи создания нового союза [6, с. 52].

В 1919 году в небольшом германском городке Веймаре был создан Баухауз (буквально — строительный дом), первое учебное заведение, призванное готовить художников для работы в промышленности. Школа, по мнению ее организаторов, должна была выпускать всесторонне развитых людей, которые сочетали бы в себе художественные, духовные и творческие возможности [2, с. 87].

Учение — совокупность теоретических положений о какой-либо области явлений действительности. Также понятие учения можно рассматривать как передачу знаний и умений, а также совокупность теоретических положений какой-либо области знаний, системы взглядов какого-либо ученного или мыслителя. У истоков любого учения лежит

либо тезис, либо манифест или же уже крупные теории дизайна, которые формируются и активно распространяются в этих же школах, впоследствии вокруг которых формируются целые учения и развиваются во времени, получая многократное развитие и перерождение, подкрепление не только в теории, но и на практике. Они не сгорают, как манифест, продолжают свое существование [7, с. 45].

Под учением нами подразумевается совокупность теоретических положений, а также передача знаний и умений в области дизайна. Наиболее явным примером в истории и теории дизайна выступает учение модернизма, которое начиналось все со школы Баухауз, где считалось, что одного только освоения мастерства недостаточно для того, чтобы привлечь пластические искусства на службу промышленности, поэтому, кроме обычных натурных зарисовок, технического рисования на всех курсах шло бесконечное экспериментирование, в результате которого студенты изучали закономерности ритма, гармонии, пропорций. Студенты овладевали всеми тонкостями восприятия, формообразования и цветоведения. Баухауз стал подлинной лабораторией архитектуры и проектирования промышленных изделий. Главным устремлением Баухауза были развитие творческого осмысления новых материалов и конструкций, явлений и образов, обучение осознанию эстетических достоинств конструктивно и функционально обусловленных форм. Активно пропагандируясь в Баухаузе, учение модернизма позже переродилось в интернациональный стиль, развивалось и подхватывалось разными деятелями дизайна, и до сих эта модернистическая школа, школа модернизма, поддерживается многими вузами. А сегодня даже переработалась и перешла в идею минимализма. Конечно, нельзя сказать, что минимализм — это явное продолжение учения модернизма, но, тем не менее, существует определенная связь на основе функционального дизайна или использования простоты форм, которые так активно поддерживались в Баухаузе.

Список литературы:

1. *Михайлов С.М.* История дизайна, учебник для вузов. — Москва: Союз Дизайнеров, 2004. Том 1.

2. *Михайлов С.М.* История дизайна, учебник для вузов. — Москва: Союз Дизайнеров, 2004. Том 2.

3. *Михайлов С.М., Кулеева Л.М.* Основы дизайна. — Казань: Новое Знание, 1999.

4. *Ковешникова Н.А.* Дизайн: история и теория: учебное пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / Н.А.Ковешникова. — 5-е изд., стер. — Москва: Омега-Л, 2009.

5. *Аронов В.Р.* Теоретические концепции зарубежного дизайна / В.Р.Аронов. Учебное пособие. Издание в двух книгах. Книга 1. — Москва: ВНИИТЭ, 1992.

6. *Лаврентьев А.Н.* История дизайна [Текст]: Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие / А.Н.Лаврентьев. — Москва: Гардарики, 2007.

7. *Розенсон И.А.* Основы теории дизайна / И.А.Розенсон. Учебник для вузов. — Санкт-Петербург: Питер, 2006.

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

ДИЗАЙН В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

DESIGN IN THE CONTEXT OF CULTURE

Рассмотрение дизайна в контексте культуры необходимо для осмысления его роли как культурного ориентира в современном обществе и как причины трансформации культурных ценностей, значений и смыслов. Дизайн рассматривается как область деятельности, где создаются универсальные эталоны культуры, которые зарождаются как образцы элитарной культуры, но получают признание в культуре массовой, оказывая непосредственное влияние на формирование духовных качеств общества и моделируя его социокультурные характеристики.

Consideration of design in the context of culture is necessary to understand its role as a cultural landmark in modern society and as a reason for the transformation of cultural values and meanings. Design is considered as an area of activity where universal cultural standards are created, which arise as samples of an elite culture, but gain recognition in mass culture, exerting a direct influence on the formation of the spiritual qualities of society and modeling its sociocultural characteristics.

Ключевые слова: дизайн, культура, массовая культура, восприятие, интерпретация, культурная идентификация.
Keywords: culture, mass culture, design, perception, interpretation, cultural identification.

В современных гуманитарных исследованиях одним из самых популярных критериев анализа культуры является концепция культурной глобализации, которая, как известно, подразумевает широкий спектр общемировых тенденций и процессов, таких как стремление к установлению общемировой идеологии и мирового порядка, ограничение самостоятельности национальных государств, создание мощных сетей массовой информации, обеспечивающих распространение культурных представлений и образцов экономически развитых стран по всем уголкам мира, стимулирование миграционных процессов и как результат — образование мультикультурных сообществ.

Понятие «глобализация» как обозначение глобальной экономической, политической, социальной и культурной интеграции получило идейное осмысление в последней четверти прошлого века и сегодня рассматривается как господствующая концепция мирового развития. Рожденная благодаря расширению глобальных торгово-экономических и финансовых взаимопроникающих связей и обозначающая эти связи, глобализация стала инструментом обслуживания всевозможных политических интересов и своего рода оправданием внедрения соответствующих этим интересам политических и культурных идеологий. Внедрение (иногда насильственное) политических идеологий и экономических принципов под лозунгами всеобщего равенства, толерантности и религиозной терпимости к меньшинствам сопровождается усиливающейся культурной экспансией экономически развитых стран, приводящей к культурной глобализации и, в конечном счете, к мультикультурному обществу, к искусственному размыванию культурных границ и всеобщей культурной нивелировке. Культурная глобализация предполагает, во-первых, тотальное внедрение проникающих во все области деятельности человека культурных образцов, лишенных какие-либо этнических корней, но воспринимаемых как знак лучшей жизни и, следовательно, как цель, к которой следует стремиться; во-вторых, признание нового героя — героя виртуального, оснащенного фантастическими техническими средствами и потому непобедимого, но не имеющего отношения ни к конкретному этносу, ни к какому-либо знаковому событию, героя, легко воспринимаемого и необсуждаемого; в-третьих, культурно-идеологическое давление и манипулирование ценностными ориентациями.

В современных гуманитарных исследованиях дизайн как область деятельности человека, направленную на организацию окружающей предметной среды, нередко считают самым действенным инструментом, а иногда и основной причиной культурной глобализации. Считается, что именно современный дизайн создает предметное окружение, не имеющее отношения к каким-либо этнокультурным ситуациям, но выступающее как образец лучшей жизни и стимулирующее образование несвойственных тому или иному народу ценностных ориентаций.

Известно, что если архитектура определяет границы пространства, обозначает его и присваивает ему свойство мерности, то дизайн организовывает это пространство, обеспечивает беспрепятственное прохождение жизнеобеспечивающих процессов в пространстве и при этом присваивает и пространству, и происходящим процессам определенные эстетические качества. Организовывая пространство и жизнеобеспечивающие процессы, дизайн предлагает новые поведенческие модели, ориентируя человека на новые культурные ценности и предпочтения. Именно поэтому дизайн считается одним из мощнейших инструментов всеобщей культурной глобализации, приводящей к обезличенному культурному однообразию жизни и подразумевающей всеобщее культурное уравнивание как этносов, так и отдельно взятых индивидов, к нивелировке их потребительских предпочтений и культурных ориентаций, поэтому рассмотрение дизайна в контексте культуры необходимо для осмысления его востребованности как культурного ориентира в современном обществе и как причины трансформации культурных ценностей, значений и смыслов.

Культурная обусловленность предметной среды не вызывает сомнений в дизайнерском профессиональном сообществе. Общая профессиональная убежденность в взаимообусловливающей связи предметной действительности и культуры привела к тому, что культурная мотивация признается сегодня одним из критериев определения особенностей предметной среды и идентификации ее культурных характеристик как объекта дизайнерского проектирования. Очевидно, что в основе этой позиции лежит понятие «культура», рассмотрение которого является одним из основных задач в дизайнерских теоретических исследованиях.

Понятие «культура» является ключевым во многих гуманитарных исследованиях, в которых дается соответствующее изучаемой проблеме объяснение этого термина, описание его признаков и мето-

дов постижения его смысла с узкопрофессиональных позиций. Все известные определения понятия «культура» с некоторой долей условности можно разделить на две группы — определения, которые выражают материальный аспект культуры, и определения, ориентированные на духовную составляющую культуры. Условность такого разделения заключается в том, что в реальности эти два аспекта переплетены и взаимообусловлены. Родоначальником первого аспекта считается известный культурантрополог М.Херсковиц (M.Herskovits, 1895–1963). С его точки зрения, культура — это весь предметный мир как материальное воплощение возникших в сознании человека невероятных и невообразимых идей. Противопоставляя культуру природе, М.Херсковиц выдвигает тезис о том, что культурой является все, к чему прикоснулась рука человека. На основе взглядов М.Херсковица, можно сделать вывод, что в культуру превращается все то, что воспринимается, интерпретируется, идентифицируется и воспроизводится человеком. Согласно второму аспекту, составляющими элементами культуры являются всевозможные передаваемые из поколения в поколение традиции, регулирующие, организующие и направляющие общественные процессы посредством воспроизведения опыта жизнеобеспечивающей деятельности человека и формирования его духовных качеств. Культура понимается как интегральное явление, как совокупность «апривичных» форм поведения, отделенных от повседневной жизни человека.

В дизайне как области жизнеобеспечивающей деятельности человека эти аспекты переплетаются и выступают как основополагающее условие определения его роли в социально-культурных процессах. Дизайн невозможен вне культуры, поскольку он внедрен во все области общественной практики, где, как известно, культура является важнейшим фактором, регулирующим всевозможные социальные процессы. Один из известнейших теоретиков отечественного дизайна Н.Воронов считал, что дизайн не ограничивается рамками предметного творчества и не является изолированной сферой жизнедеятельности человека. Он утверждал, что «дизайн возможен в любой области. Если говорить о дизайне в целом — это особый способ, это своеобразная комбинаторная направленность мышления, а не область деятельности» [2, с. 31].

Учитывая специфику дизайна и многообразие в определениях самого термина «культура», для дальнейших рассуждений можно выделить определение культуры, сформулированное В.А.Масловой:

«Культура — это совокупность всех форм деятельности субъекта в мире, основанная на системе установок и предписаний, ценностей и норм, образцов и идеалов, это наследственная память коллектива, которая “живет” лишь в диалоге с другими культурами» [3, с. 17].

Это определение, с точки зрения дизайна, кажется наиболее точным и полным. В нем проявляются предмет и объект дизайна, ценностная ориентированность, значение прототипов в дизайнерском творчестве и роль дизайна в формировании или трансформации традиций в жизни человека. Это определение культуры представляет собой совокупность категорий, которые дают возможность классифицировать и систематизировать окружающую предметную действительность в качестве объекта дизайнерского проектирования.

Понимание и определение взаимообусловливающей связи дизайна и культуры основаны на онтологическом, гносеологическом, аксиологическом и антропологическом принципах. С позиции онтологического принципа дизайн в контексте культуры представляется как некая универсальная категория, характеризующая и отражающая все социокультурные особенности общества. С позиции гносеологического принципа дизайн — это средство познания культурной значимости предметного окружения как источника трансляции унифицированной культурно ориентированной информации. Согласно аксиологическому принципу, дизайн в контексте культуры демонстрирует ценностно значимые представления разных групп общества. По антропологическому принципу дизайн в контексте культуры выступает как субъективный фактор, раскрывающий сугубо индивидуальные культурные предпочтения человека. Исходя из этого, можно полагать, что дизайн относится к области массовой культуры как вида культуры, существующего в ряду других культур, например, элитарной или народной. Если обратиться к известным характеристикам массовой культуры, то нетрудно будет заметить, что дизайн как вид деятельности во многих случаях легко вписывается в эти характеристики. Например, тиражируемость образцов массовой культуры и культурная универсальность (согласно онтологическому принципу) и тиражируемость как обязательная черта объектов дизайна. Массовая культура манипулирует потребностями человека, формирует и в дальнейшем трансформирует его потребительские предпочтения при помощи объектов дизайна. Массовая культура ориентирована, прежде всего, на форму, на максимально удобные широким мас-

сам людей способы передачи информации, доступной и приемлемой одновременно для разных социокультурных групп и слоев (гносеологический принцип). Массовая культура не привязана, как уже отмечалось, к какому-либо этносу, но подпитывается разными этнокультурами, т.е. объекты дизайна сами по себе лишены национальной ориентированности, но образцы различных национальных культур всегда являются источником вдохновения в творчестве дизайнера.

Известно, что появление дизайна как вида деятельности было связано с резким развитием массового машинного производства во второй половине XIX века. Появилась необходимость в профессии, которая могла бы обеспечить одновременно и стандартизацию, и технологичность производства, и эстетичность производимого продукта. Считается, что формирование массовой культуры связано с развитием массового производства, где дизайн обеспечивает не только формальные, конструктивные, эстетические качества продукта производства, но и формирует всевозможные паттерны, ментальные образы, гендерные модели, эстетические ориентиры, психологию потребления, стиль жизни и т.п.

Осознание дизайна как культурообразующего фактора произошло благодаря формированию массовой культуры. Однако дизайн как область художественного творчества тяготеет к элитарному виду деятельности, и дизайнер в творческом процессе всегда ориентирован в сторону элитарной культуры, подобно художнику, скульптору или композитору. С другой стороны, продукт дизайнерского творчества всегда предназначен для массового потребления, и тиражируемость является основной его чертой. Если, например, художник в своем произведении выражает субъективное восприятие и интерпретацию действительности, ориентируясь не на какие-либо социальные группы и слои, а на свои личные творческие переживания и изредка на мнение критиков и искусствоведов, при этом не заботясь о коммерческом успехе, то дизайнер, начиная примерно так же, как художник, ориентируясь на собственные эстетические переживания, на личное культурное, художественное и ценностное восприятие действительности, создает предмет пусть даже с самыми высокими художественными качествами, но успех его зависит от массового спроса на этот предмет, от коммерческой целесообразности и т.п. Из этого следует, что дизайн задает универсальные эталоны культуры, которые зарождаются как образцы элитарной культуры, но

получают признание в культуре массовой, оказывая непосредственное влияние на формирование духовных качеств общества и моделируя его социокультурные характеристики.

Роль дизайна как инструмента социального и культурного моделирования основана на свойстве интерактивности его объектов. Интерактивность в дизайне — это метод проектной организации предметной среды, при котором культурно-ценностные характеристики каждого предмета и среды в целом передаются благодаря информационному взаимодействию между человеком и предметным окружением. В предметной среде как в рукотворной реальности проявляются все культурные, духовные и материальные достижения общества. Эти проявления и определяют предметную среду как носитель информации, превращают ее в информационную систему, где действуют и проявляются информационные взаимодействия. В процессе информационных взаимодействий формируется содержание предметной среды, основанное на существующих в обществе культурных ориентирах и отражающее их. Содержание среды условно можно разделить на пространственное и смысловое. Пространственное содержание проявляется в предметном наполнении среды. Это форма, конструктивная структура, цвет всех предметных составляющих среды, т.е. все пространственные параметры материальных носителей первичной информации — проектной идеи дизайнера. В процессе восприятия, смысловой интерпретации и культурной идентификации человеком предметного окружения в сознании человека формируется смысловое содержание предметной среды. При этом «восприятия субъективны, поскольку зависят от личностных, духовных, эмоциональных и чувственных характеристик человека, и одновременно объективны, поскольку детерминированы объектами реальной действительности» [4, с. 38], а интерпретация предполагает поиск глубинных, неявных, но эмоционально усваиваемых смыслов предметной среды. Она всегда ориентирована на скрытые, незримые смыслы, сконцентрированные в предметном окружении, и зависит от субъективных установок и предпочтений человека. В процессе интерпретации предметов в среде, их содержательных связей в сознании человека устанавливается определенный образ, соответствующий его социальным и культурным принципам и мировоззрению. В этом образе обновляются общепринятые культурные ценности и нормы, сконцентрированные в предметной среде и имеющие выраженный метафизи-

ческий характер, выражающие диалектику социального и личностного, объективного и субъективного [6, с. 32]. «Необходимость в интерпретации возникает всегда там, где имеет место многосложный смысл, где за очевидным смыслом скрывается другой, более глубокий, непосредственно не данный» [1, с. 48]. Восприятие и интерпретация — предварительные и обязательные этапы процесса культурной идентификации каждого предмета и предметной среды в целом как результатов дизайнерской деятельности. Именно на этих этапах продукт дизайнерского творчества как эталон элитарной культуры получает признание в массовой культуре, оказывая непосредственное влияние на формирование социокультурных характеристик каждого человека и общества в целом. Благодаря этому, происходит культурная идентификация предмета, в процессе которой его эстетические качества отождествляются (или входят в противоречие) с этнокультурными представлениями и социокультурными убеждениями человека. Культурная идентификация реализуется в процессе идентифицирующего поведения человека посредством эмоционально окрашенного переживания своей тождественности с диктуемыми предметной средой культурными, эстетическими ценностями и поведенческими потребительскими требованиями. [5, с. 124].

Дизайнер в процессе творчества всегда ориентируется на актуальные на данный момент культурные особенности общества. Его проектная идея до становления достоянием общества в форме материального объекта идентифицируется в воображении дизайнера в соответствии с культурной ситуацией, корректируется культурная ценность этой идеи и предугадывается поведение человека относительно будущего предмета. Но культурная идентификация не ограничивается предположениями о поведенческих особенностях отдельно взятого человека, а формируется под влиянием более широкой социальной структуры и на основе индивидуальных личностных особенностей самого дизайнера. Культурная идентификация в дизайнерском творчестве — «во-первых, процесс и средство, в которых выработано и закодировано содержание проектной идеи; во-вторых — способ апробации на проектном уровне культурной ценности проектной идеи; в-третьих — содержательная информация, обеспечивающая коммуникативную связь с существующим предметным окружением и потребителем» [5, с. 127]. В итоге культурная идентификация установлена, если потребитель локализует предмет как функционально целесообразный и содержательно оправданный элемент предметной среды посредством присвоения ему тех же признаков идентичности, которые вложены в предмет в качестве культурного значения и которые он признает для себя или объявляет сам [5, с. 125]. Культурно-ориентированная проектная идея зарождается как результат элитарного сознания дизайнера, предназначенного для массового потребления, и оказывает непосредственное влияние на общественные культурные нормы.

В течение всей истории человечества функцию трансляции ценностей элитарной культуры выполняли известные виды искусства — живопись, архитектура и др. Дизайн в этот процесс включился с конца XIX века, в связи с появлением массовой культуры. В середине XX века дизайн был признан связывающим элитарную и массовую культуру феноменом, «рупором» массовой культуры. Изучение потребительских предпочтений с целью подчинить эти предпочтения и, следовательно, воздействовать на спрос, стремление проникнуть в психику человека для определения неосознанных желаний разных потребительских групп и использовать это для всевозможных коммерческих проектов стали основной задачей дизайнерской деятельности, поэтому поиск эстетически выразительной, конструктивно обоснованной и функционально целесообразной формы стали приоритетными направлениями дизайнерского проектирования, и всяческие попытки вписать продукт дизайнерского художественного творчества в ряд образцов традиционной культуры и тем более определить культурную ценность этого продукта критериями традиционной культуры не увенчались успехом. Дело в том, что традиционная культура всегда ориентировалась на неоднократно, из поколения в поколение, апробированные ценности, на их репродукцию, на алгоритмы воплощения их в жизнь. Образцы традиционной культуры не попадают в поле критического рассмотрения, они воспринимаются как непререкаемая данность, как вечные культурные ценности, управляющие человеческим сознанием и требующие поклонения. Может ли продукт дизайна приобретать такое культурное значение? Парадоксальность дизайна заключается как раз в том, что его продукт на уровне художественно-проектной идеи дизайнера, имея все признаки элитарной культуры, после первого же тиража реализации переходит в плоскость массовой культуры, превращаясь в обиходный предмет, удовлетворяющий каждодневные потребности человека и несущий в массы соответствующие культурные критерии. Именно поэтому выдающийся

американский дизайнер Джордж Нельсон (George Nelson) (1908–1986) с определенной долей иронии рекомендовал тем, кто хочет видеть самые выдающиеся произведения дизайна, отправиться не в музеи, а на ближайшую мусорную помойку.

Дизайн задает эталонные образцы культуры, ориентированные на массового потребителя и предопределяющие ценности массовой культуры. Следовательно, дизайн выступает в роли посредника между культурой в целом и человеком — потенциальным носителем этой культуры. Дизайн служит своего рода стимулом, который дает возможность человеку идентифицировать дизайнерские образцы элитарной культуры в процессе жизнедеятельности, основываясь на определенном наборе культурных критериев, необходимых для выявления особенностей проектной идеи, вложенной в предмет. Бурное развитие технологий и современные социальные проблемы привели к переосмыслению роли, места и значения дизайна в современной культуре. Изменилось также отношение общества к дизайну как к сфере, предназначенной для оптимизации жизнедеятельности человека. В широких массах потребителей значимость продукта дизайна определяется уже не только его утилитарной целесообразностью, но и социальной востребованностью и, что самое главное, культурной идентификацией. В связи с этим, сегодня перед дизайном стоит задача осмысления своей роли в современной культуре. Интенсивные межкультурные коммуникации и культурная интеграция способствуют расширению диапазона средств и принципов дизайна для создания общекультурных ценностей. Новые материалы и технологии позволяют реализовывать самые немыслимые дизайнерские идеи, нацеленные на формирование новой культурной картины мира, основанной на синергетической связи разных национальных культур.

Список литературы:

1. *Агапов О.Д.* Интерпретация как модус бытия культуры и личности // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства (научный журнал). — 2007. — № 1. — С. 48–54.

2. *Воронов Н.В.* Дизайн: русская версия // НИИ Рос. акад. художеств, МГХПА им. С.Г.Строганова. — Тюмень: Ин-т дизайна, 2005. — 222 с.

3. *Маслова В.А.* Лингвокультурология: учебное пособие: для студентов высших учебных заведений. — Москва: Издательский центр «Академия», 2010. — 202 с.

4. *Мкртчян С.В.* Ассоциативно-образное восприятие предметов в контекстах среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 2. — Т. 2. — С. 37–47.

5. *Мкртчян С.В.* Познавательно-преобразующее значение ассоциативной идентификации проектной идеи в дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2017. — № 4. — Т. 2. — С. 121–131.

6. *Мкртчян С.В.* Ассоциативная интерпретация в контекстах архитектурно-дизайнерской среды // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2015. — № 4. — С. 28–40.

М.А. ЧЕРВОННАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mariyachervonnaya@yandex.ru

M.A. CHERVONNAYA
Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Industrial design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mariyachervonnaya@yandex.ru

ГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ В ТРЕХМЕРНОМ ИСПОЛНЕНИИ. ОПЫТ ТРАНСФОРМАЦИИ ЗАМКНУТОЙ ЛИНИИ

GRAPHIC COMPOSITION IN 3D. EXPERIENCE THE TRANSFORMATION OF A CLOSED CURVED LINE

В статье анализируется учебный опыт формообразования, дается методическое обоснование практике трансформации графической линейной композиции в трехмерный дизайн-объект.

The article analyzes the educational experience in project work with the form, provides a methodological justification for the practice of transforming a graphic linear composition into a 3D design object.

Ключевые слова: линейно-замкнутая графическая композиция, трансформация формы, абстрактно-ассоциативная пластика, художественно-образное моделирование.

Keywords: line transformation, linear-closed graphic composition, abstract plastic, three-dimensional modeling.

Особое направление в экспериментальном формотворчестве связано с разрешением в пространстве графических композиций, в частности, изображений, основанных на замкнутой линии.

Изображения такого рода широко распространены в изобразительном искусстве и встречаются в различных национальных культурах в виде орнаментов и знаков (кельтский орнамент, узел бесконечности и т.д.).

Практически все подобные линейно-замкнутые композиции двухмерны и симметричны. В архитектуре и декоративно-прикладном творчестве чаще всего существуют в виде рельефов, контррельефов.

В эпоху авангарда сформировалось отношение к линии как «ясному и простому случаю выражения формы», требующему «закономерного применения» [2, с. 181].



Рис. 1. Набиль Хелоу. Общественная скамья «INFINITY». 2016 г.

Идею линейной замкнутости, непрерывности как математические построения развивал в своих работах швейцарский скульптор, художник, архитектор и дизайнер, ректор Ульмской школы М.Билл (M.Bill). Он создал ряд скульптурных композиций в форме извивающихся лент, меняющихся в зависимости от ракурса восприятия. («Узел без конца», «Непрерывность» 1947 г.). Поисками адекватной трехмерной модели для линейно-ленточных (лента Мебиуса) и парадоксальных «невозможных» графических конструкций (треугольник Пенроуза) занимался В.Колейчук («Невозможный Мебиус», бронза, 1977 г.).

Ярким примером актуального дизайнерского моделирования, основанного на поиске абстрактного линейно-замкнутого объемно-пространственного решения, служат работы современного ливанского скульптора и дизайнера Набиля Хелоу (Nabil Helou). Проект общественных скамеек «Public art benches» 2015 г. включает настольные скульптуры из белого и серого итальянского мрамора. Похожие пластические решения воплощены автором в серии скамеек «INFINITY» 2015–2018 г. Полномасштабные объекты высотой более двух метров выполнены из стеклопластика с каменной отделкой и украшают парк Баламандского университета Ливанской Академии Изящных Искусств (рис. 1).

В современной учебной практике работа с линией получила развитие и методическое обоснование в изобразительно-графической системе упражнений «Виртографика», разработанной доцентом кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г.Строганова А.В.Скворцовым и расширенной до ее предметно-пластического исполнения доцентом кафедры промышленного дизайна МГХПА им. С.Г.Строганова

Н.В.Ждановым. Экспериментальное задание прошло апробацию в программе магистратуры 54.04.01. 1 курса кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова в 2016–2017 учебном году.

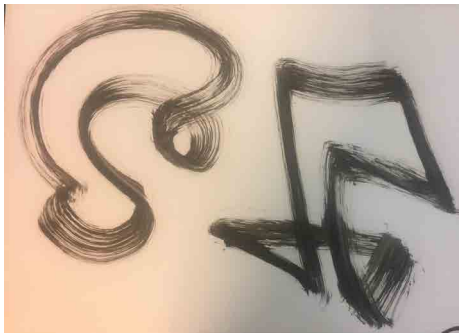


Рис. 2. Линейно-замкнутые графические композиции (Виртографы)

Цель задания — на основе рукотворной абстрактной графической композиции, состоящей только из замкнутой кривой линии, поэтапно разработать трехмерный дизайн-объект.

На первом этапе от магистрантов требовалось сделать множество вариантов гармоничных линейных композиций разными материалами (карандаш, кисть, пастель, маркер и др.). Основная задача — действовать интуитивно, без цели изобразить что-то конкретное, на подсознательном уровне. Главная роль при выполнении задания отводилась линии как «форме бесконечной возможности движения» [2, с. 181], характеру ее изгиба (прямолинейно-угловатому, криволинейно-изогнутому или смешанному), постоянной или изменяющейся ширине. Затем следовал отбор лучших пластических вариантов. При всей рукотворности и изобразительности получившихся знаковых изображений («виртографов»), они рассматривались как потенциально глубинные изображения, «пространственные узлы» (рис. 2).

На следующем этапе магистранты обратились к пластическому моделированию. Рисунок выступал как одна из ортогональных проекций будущей абстрактной проволочной скульптуры. Основной задачей при работе с проволокой был поиск объемно-пластического решения, наиболее выгодного и выразительного ракурса. Через выход в объем отсеивались слишком сложные и замысловатые композиции, которые оказались невариативны или давали ненужные ассоциации. Альтернативой проволочной скульптуре стал графический редактор 3D max. Перевод рисунка в 3D был аналогичен поиску с проволокой, но открывал новые возможности. Линейная композиция как ортогональная проекция помещалась в куб в определенном масштабе. На ней произвольно отмечались контрольные точки, из которых проводились направляющие.

Передвижение точек по направляющим моментально изменяло конфигурацию линии. Лучшие варианты фиксировались. Увеличению количества деформаций способствовала и игра с сечениями: использование разных видов сечений (круглого или квадратного), комбинирование толщины линии в одной конструкции, плавные и эффектные переходы.



Рис. 3. Сергей Чирков. 3D-модель линейно-замкнутой композиции на основе виртографа

Получившиеся трехмерные формы анализировались с точки зрения функции. Не являясь готовыми решениями, асимметричные абстрактные композиции вызывали ассоциации с мебелью, техникой, архитектурой и т.д. Ассоциативным методом подбиралось функциональное значение каждого объекта. При помощи компьютерного моделирования он масштабировался от настольного предмета до архитектурного сооружения (рис. 3).

На завершающем этапе осуществлялся подбор цвето-фактурного решения объекта, задавалась светотеневая моделировка, накладывался антураж и схематические изображения человека (эргономы). В итоге абстрактные пространственные формы были функционально решены и представлены как предмет мебели (кресло), техническое устройство (наушники), малая архитектурная конструкция (арт-объект), ювелирное изделие.

Таким образом, при помощи системы «Виртографика» студентам удалось трансформировать простой линейный рисунок в пространственную форму и объект, существующий в различных материалах. Полученные результаты позволяют дать следующее методическое обоснование работы с линией.

Упражнения по трансформации линии обеспечивают отход от натурного восприятия и способствуют развитию у студентов абстрактно-знакового мышления. Опираясь на художественно-образное моделирование, эта практика концентрирует внимание на таких понятиях как образ, форма, структура, пластика, глубина. Построенная на творческом импульсе, с упором на физическую интуицию и ассоциативный

метод, работа с линией стимулирует у студентов развитие воображения, способности к интуитивному поиску и отбору. В ходе разработки графической композиции перед студентами возникают новые пластические визуальные задачи, которые требуют решения средствами объемно-пространственного моделирования.

В процессе разрешения линии в пространстве компьютерное моделирование выступает основным инструментом. Оно позволяет успешно решить задачи по пластике и деформации формы, искать выразительные ракурсы, комбинировать толщины, пробовать разнообразные материалы и текстуры, играть с освещением, подбирать масштаб. В получении многообразия трехмерных объектов путем работы с одним беспредметным элементом — линией — складывается новое восприятие пластики и пространства. В способности линии к трансформации реализуется принцип единства законов формообразования архитектуры, машиностроения и других пространственных объектов. Это открывает новые возможности не только в практике обучения формообразованию, но и способствует расширению языковых возможностей дизайна.

Список литературы:

1. *Жданов Н.В., Павлюк В.В., Скворцов А.В.* Промышленный дизайн: бионика: учебное пособие для вузов. — 2-е изд., исп. и доп. — Москва: Юрайт, 2019. — 121 с.

2. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / перевод с немецкого Е.Козиной. — Москва: АСТ, 2018. — 352 с.

3. *Колейчук В.Ф.* Азбука Колейчука. Научно-методическое издание из серии «Творческая лаборатория». МГХПУ им. С.Г.Строганова. — Москва, 2012. — 87 с.

4. *Скворцов А.В.* Виртографика — новый тип графических изображений // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — № 4. — Часть 2. — С. 150–160.

Л.Н. СОКОЛОВА

Аспирант 3 года обучения Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
e-mail: dysyanikolaevna@mail.ru

L.N. SOKOLOVA

Postgraduate-student of the Russian academy of painting, sculpture and architecture by Ilya Glazunov
e-mail: dysyanikolaevna@mail.ru

СЦЕНОГРАФИЯ С.Ю. СУДЕЙКИНА К СПЕКТАКЛЮ «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА»: ПРОВАЛ ИЛИ УДАЧНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

WAS THE SCENOGRAPHY OF S.Y. SUDEIKIN FOR THE PERFORMANCE «CAESAR AND CLEOPATRA» A FAILURE OR A SUCCESSFUL INTERPRETATION

В данной статье речь идет о полемике по поводу сценографии Сергея Судейкина к спектаклю «Цезарь и Клеопатра» по пьесе Б.Шоу на сцене Нового драматического театра в постановке Ф.Ф.Комиссаржевского. Исследователь Д.З.Коган оценивает сценографическое решение художника критически, а Ю.М.Гоголицын видит в эскизах С.Ю.Судейкина черты иронического символизма. В статье делается попытка разобраться в вопросе понимания произведений художника для постановки спектакля «Цезарь и Клеопатра». Подробный анализ эскизов позволяет утверждать, что Сергей Юрьевич Судейкин проявил себя как комический стилизатор античности.

This article is devoted to the controversy apropos of the scenography of the performance «Caesar and Cleopatra» by Sergey Yurievich Sudeikin. There was that performance at the New Dramatic Theatre in 1909. The play was written by B.Show and it was staged by F.Komissarzhevsky. Art researcher D.Z.Kogan had criticized the stage design of that performance. Art critic Y.M.Gogolitsin had seen traits of ironical symbolism in the sketches of Sudeikin for that per-

formance. There is the analysis of works of theatrical decorative art of Sergey Yurievich Sudeikin for the performance «Caesar and Cleopatra» in this article. There is the investigation of the understanding of works by the scene-painter for that performance in this article. After the detailed analysis the scenography of Sudeikin for the performance «Caesar and Cleopatra» the new assertion appears. This assertion that S.Y.Sudeikin was comic stylist of antiquity.

Ключевые слова: С.Судейкин, Д.З. Коган, Ю.М.Гоголицын, «Цезарь и Клеопатра», сценография, ирония, гротеск.
Keywords: S.Sudeikin, D.Kogan, Y.Gogolitsin, «Caesar and Cleopatra», scenography, irony, grotesque.

В 1909 году Сергей Судейкин совместно с Николаем Сапуновым и Алексеем Араповым работал над оформлением спектакля «Цезарь и Клеопатра» по пьесе Бернарда Шоу в постановке Федора Комиссаржевского [1, с. 40]. В процессе работы над этим спектаклем перед художником встала непростая задача погрузить зрителя во времена античности таким образом, чтобы античная эпоха стала актуальным пространством, а не архивной застывшей копией. С.Судейкин создал декорации к трем актам (в том числе «Сфинкс», «У входа в храм», «Набережная») и костюмы героев [1, с. 42].

Зрители приняли спектакль неоднозначно. Режиссер Всеволод Мейерхольд разразился бурной критикой в адрес спектакля «Цезарь и Клеопатра» в журнале «Аполлон». Режиссер признавал, что спектакль декорирован подлинными художниками (Сапуновым, Судейкиным и Араповым) [4, с. 79]. Однако постановщика пьесы Федора Комиссаржевского он характеризовал как режиссера-компилятора, копирующего приемы других мастеров: «Мейнингенские крики толпы и за кулисами и на сцене (Станиславский), просцениум стиснут “условными” строенными порталами, не убирающимися в течение всего спектакля (Фукс), барельефный метод расположения фигур в первой картине (Мейерхольд), голые рабыни в туфельках на венских каблуках и арфа из “Саломеи” (Евреинов). Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера — режиссера-компилятора» [4, с. 79]. Всеволод Эмильевич считал, что глубоко иронический тон пьесы Б.Шоу был принят режиссером за пародию на исторических лиц, по этой причине произведение было трактовано в тонах фарса [4, с. 79]. Вс.Мейерхольд критиковал также костюмы главных

героев спектакля, утверждая, что Клеопатра «будто сбежала с малявинского холста», а персонаж Цезаря «напоминал купца, выряженного для клубных маскарадов» [4, с. 79]. По мнению Мейерхольда, костюмы римлян и египтян были выполнены неудачно с точки зрения колористических различий: «Характеры костюмов двух встретившихся народностей так не отличаются по колориту, что в глазах рябит от пестроты» [4, с. 79]. Танцы актрис в спектакле вызвали у Мейерхольда возмущение, так как он увидел в них пародию на Айседору Дункан и назвал «безвкусицей» [4, с. 79–80]. В заключение своей критической статьи Всеволод Эмильевич обвинил Ф.Комиссаржевского в полном незнании техники сцены [4, с. 80]. Полагаю, критику спектакля «Цезарь и Клеопатра» Вс.Мейерхольдом вряд ли можно назвать объективной. Указанная выше статья опубликована после конфликта Всеволода Эмильевича Мейерхольда с Верой Федоровной Комиссаржевской, в результате которого Мейерхольд прекратил работу над спектаклем «Бесовское действо над неким мужем или Прение Живота со Смертью» в Новом драматическом театре В.Комиссаржевской и навсегда покинул этот театр. Работу над постановкой «Прения Живота со Смертью» продолжил Ф.Ф.Комиссаржевский, который и выпустил этот спектакль (ставший его режиссерским дебютом). Перечисленные обстоятельства, вероятнее всего, повлияли на необъективное отношение Вс.Мейерхольда к режиссуре Ф.Комиссаржевского.

Поэт и композитор Михаил Кузмин в статье о спектакле «Цезарь и Клеопатра» критически отзывался не о режиссуре и сценографии, а о пьесе Б.Шоу. Он заявлял, что драматург «сидит на двух креслах, впадая то в фарс, то в мещанскую драму» [3, с. 78]. Такая двойственность пьесы, по мнению поэта, негативно повлияла на актеров, «позволяя им, то впадать в невозможно бытовой тон, то возвышенно декламировать [3, с. 78]. Исполнители главных ролей понравились М.Кузмину намного меньше, чем исполнители второстепенных ролей [3, с. 78]. Поэт утверждал, что спектакль «Цезарь и Клеопатра» был выполнен в тоне варварской экзотики [3, с. 78]. Тем не менее, Кузмин дал положительную оценку этому спектаклю: впечатление от постановки «местами достигало значительной остроты и силы, и в данном отношении очевидный замысел Ф.Комиссаржевского и художника был достаточно осуществлен» [3, с. 79].

Через три года после премьеры «Цезаря и Клеопатры» режиссер Федор Комиссаржевский опубликовал в журнале «Маски» статью «Декорация в современном театре», в которой он словно теоретически

обосновывал скульптурное декорационное оформление спектакля по пьесе Б.Шоу. Федор Федорович считал, что «плоские декорации превращают человека на сцене в условного театрального персонажа» [2, с. 3]. Скульптурные декорации, по мнению Ф.Комиссаржевского, сочетаются с пьесами, подчеркивающими подлинность человека [2, с. 3]. В инсценировке трагедии, как считает режиссер, декорации должны быть обобщенно скульптурными, в которых исключено все подчеркнуто временное и есть черты вечного [2, с. 3]. Из этих рассуждений Федор Федорович делает вывод о том, что вечность, лежащая в основе замысла, всегда требует монументальности декорации [2, с. 4].

Некоторые исследователи второй половины XX века не обошли вниманием сценографию С.Судейкина к «Цезарю и Клеопатре». Например, исследователь Дора Зиновьевна Коган в книге, посвященной творчеству С.Судейкина, подробно анализировала спектакль «Цезарь и Клеопатра» и заострила особое внимание на интерпретации художником основного посыла пьесы Б.Шоу. Д.Коган считала, что пьеса известного британского драматурга представляет собой современный памфлет в облачении истории и одновременно историческую драму, увиденную сквозь призму политики в скептически-ироническом аспекте [1, с. 40]. По мнению Доры Зиновьевны, в декорациях С.Судейкина присутствовали застылость и скучная скованность [1, с. 40]. Исследователь увидела в сценографии к спектаклю «Цезарь и Клеопатра» эклектику и приближающуюся к натурализму стилизацию [1, с. 42–43]. Она отмечала стремление художника к «активному перетолкованию египетского стиля» [1, с. 43] и ошибочный (с точки зрения исследователя) подход Судейкина к созданию эскизов костюмов персонажей пьесы, так как «художник пытался выхватить героев из гущи жизни и лишить их театральности» [1, с. 43]. Также Д.Коган отмечает статичность форм, присущую эскизам костюмов, например, костюм Фтататиты искусствовед называет откровенно стилизованным под восточного идола и не имеющим возможности ожить [1, с. 43]. В целом искусствовед трактует сценографию С.Судейкина для спектакля «Цезарь и Клеопатра» как неудачный театральный опыт, хотя признает элементы юмора и пародии в «муляжности» декорационной архитектуры и карикатурности костюмов [1, с. 44]. Дора Коган полагает, что в воплощении на сцене эпохи Древнего Рима и Древнего Востока художнику не удалось добиться двусмысленности и иронии по причине творческой скованности [1, с. 43–44]. Причины творческой неудачи художника в оформлении

спектакля «Цезарь и Клеопатра» исследователь видит в том, что драматургия Бернарда Шоу была не по плечу С.Судейкину, так как глубокий и острый исторический памфлет не был стихией этого художника [1, с. 44].

Искусствовед Юрий Модестович Гоголицын, в отличие от Доры Зиновьевны Коган, не был столь строг к оформлению спектакля «Цезарь и Клеопатра» и считал, что в художественном исполнении С.Судейкина пьеса Б.Шоу приобрела черты иронического символизма [5, с. 6].

В дневнике Веры Судейкиной (Стравинской) опубликован черновик автобиографии Сергея Юрьевича Судейкина (написанной художником в 1916–1917 гг.), в которой он перечислял свои театральные работы, в частности, оформление спектакля «Цезарь и Клеопатра» [6, с. 401–403]. Возможно, это недостаточно весомый аргумент, но все же художник не стал бы упоминать в автобиографии о данной постановке, если бы считал свою работу провальной.

Так ли неудачны были эскизы С Судейкина к постановке «Цезарь и Клеопатра», как писала об этом Д.З.Коган, или же их можно охарактеризовать как «иронический символизм», согласно мнению Ю.М.Гоголицына? Чтобы разобраться в данном вопросе, попробуем проанализировать сохранившиеся произведения художника.

Эскизы костюмов к изучаемой постановке хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Эскизы декораций, к сожалению, не сохранились.

Фтататита (няня царицы Клеопатры) изображена одетой в малиновое платье — калазирис, с белым (возможно, веревочным) поясом. Поза Фтататиты архаически статична, руки ее перекрещены на животе. Поза и костюм Фтататиты вызывают ассоциацию с древним египетским искусством. Головной убор героини напоминает часто встречающийся в египетском искусстве цветок папируса. Преклонный возраст няни показан с помощью достаточно темного цвета кожи и глубоких морщин, покрывающих лицо, шею и руки женщины. Помимо этого, в эскизе костюма Фтататиты к искусству древнего Египта непременно отсылает «профильное» изображение стоп и головы героини, при том, что тело показано анфас. Фигура Фтататиты тяжеловесна. Эскиз костюма, созданный С.Судейкиным, полностью соответствует ремарке Бернарда Шоу в отношении внешнего вида героини: «На пороге появляется рослая мрачная женщина. Лицо её покрыто сетью тонких морщин, большие, старые, умные глаза. Она мускулистая, высокая, очень сильная: у неё рот ищейки и челюсти

бульдога; одета как важная особа при дворе, говорит со стражей высокомерно» [6, с. 95]. Сергей Судейкин, действительно, изобразил Фтататиту мощной женщиной преклонного возраста, с гротескно развитой мускулатурой. Скрещенные на груди руки грозной няни на эскизе С.Судейкина словно символизируют ее трагическую гибель.

Римского офицера художник изобразил в традиционном костюме легионеров Римской империи: на нем белая туника, латы, шлем и сандалии с защитой голеней. Принадлежность воина к Римской империи художник подчеркивает не только с помощью исторически достоверного костюма, но и с помощью позы героя: римский офицер стоит, словно античная статуя, воплощающая собой культ силы, присущий римской культуре. С.Судейкин утрированно подчеркивает воинственность персонажа, гротескно преувеличивая развитую мускулатуру героя, которая хорошо «читается» даже под доспехами.

Эскиз костюма трубача выполнен художником с большой долей юмора. Музыкант и его инструмент представляют собой практически единое целое, так как показаны в одной цветовой гамме, сочетающей оттенки серого цвета и охры. Музыкант показан в момент игры на трубе, поэтому щеки его преувеличенно раздуты. Однако возникает ощущение, что для извлечения громкого звука трубач надул не только щеки, но и раздулся сам. Такой эффект создается за счет шарообразного силуэта трубача. Гротескность образа музыканта дополняет забавная деталь: раструб трубы изображен С.Судейкиным в виде морды неведомого существа, отдаленно напоминающего кошку. Существо это разинуло пасть, что есть силы, будто дополняя звук трубы. Возможно, таким образом, художник хотел охарактеризовать производимый музыкантом звук, подобный воплям кота.

Следует отметить мастерский, глубинный подход С.Ю.Судейкина к созданию костюмов: художник не ставил перед собой задачу исторически точного воспроизведения античной одежды, доспехов, напротив, в эскизах костюмов С.Ю.Судейкин трактовал не столько внешний облик персонажа, сколько его характер и психологический портрет.

Образы героев, созданные С.Судейкиным, при их внимательном анализе предстают перед нами как глубоко ироничные высказывания художника. Мастер не лишает персонажей театральности, а, наоборот, создает исключительно условные гротескные образы. С.Судейкин намеренно пользуется приемом стилизации как средством театрального языка для наиболее точной характеристики персонажей. Карикатурность, о которой упоминала Д.Коган, скорее можно характеризовать как гротеск, а случае с римским офицером — иронию. Внимательный анализ эскизов позволяет предположить, что сценограф был свободен в выражении ироничного восприятия персонажей пьесы «Цезарь и Клеопатра». Судейкин не прямо и нарочито указывает на комические особенности персонажей, а завуалированно и искусно иронизирует над эстетикой римского героизма и египетской статикой, над громогласным трубачом. Такую трактовку можно сравнить с английским юмором, в котором нет прямых шуток и насмешек, но всегда есть скрытый смысл и глубоко ироничный подтекст. Мастеру удалось художественными средствами выразить почти все оттенки комического, в том числе иронию, юмор и гротеск. В связи с этим хотелось бы полемизировать с Дорой Зиновьевной Коган, считавшей этот опыт С.Судейкина неудачным. Сценография Судейкина не была скованной и лишенной театральности, наоборот, мастер нашел свой неповторимый стиль — комизм, проникающий в суть характера персонажа и сочетающийся с внешним историзмом костюмов. Почему же Сергей Юрьевич Судейкин решил прибегнуть к средствам комического в сценографии к «Цезарю и Клеопатре»? Потому что художник необыкновенно точно уловил ироничную тональность исторической драмы, которую заложил в свою пьесу Б.Шоу.

Список литературы:

1. *Коган Д.З.* Сергей Юрьевич Судейкин, 1884–1946 / Д.З.Коган. — Москва: Искусство, 1974. — 215 с.

2. *Комиссаржевский Ф.* Декорация в современном театре / Ф.Комиссаржевский // Маски. — 1913–1914. — № 6. — С. 1–16.

3. *Кузмин М.* Цезарь и Клеопатра / М. Кузмин // Аполлон. — 1910. — № 4. — С. 78–79.

4. *Мейерхольд В.Э.* Цезарь и Клеопатра / В.Э.Мейерхольд // Аполлон. — № 4. — С. 79–80.

5. Сергей Юрьевич Судейкин, 1882–1946: живопись, графика, книжная графика, современники о Судейкине / альбом / авторы статей Ю.М.Гоголицын, Т.А.Галеева, Д.Я.Северюхин; составители К.В.Березовская, И.С.Цой, И.А.Коган]. — Санкт-Петербург, KGallery, 2015. — 169 с.

6. *Стравинская В.А.* Дневник: Петроград — Крым — Тифлис, 1917–1919 / В.А.Стравинская. — Москва: Русский путь: Книжница, 2006. — 669 с.

7. *Шоу Б.* Пьесы. — Москва: Правда, 1981. — 352 с.

ЧАН СЯОГЭН

Преподаватель Пекинского института нефтехимических технологий

e-mail: changxiaogeng@bipt.edu.cn

CHANG XIAOGENG

Teacher. Beijing Institute of Petrochemical Technology (BIPT)

e-mail: changxiaogeng@bipt.edu.cn

ПРОГНОЗИРОВАНИЕ РАЗВИТИЯ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА НА ОСНОВЕ СТАТИСТИЧЕСКОГО И КОНТЕНТ-АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСОВ РОССИИ И КИТАЯ

PROSPECTS OF DEVELOPMENT OF ENVIRONMENTAL DESIGN: FORECASTING BASED ON STATISTICAL AND CONTENT ANALYSIS OF RUSSIAN AND CHINESE SCIENTIFIC E-RESOURCES

Данная статья посвящена исследованию основных тенденций развития средового дизайна в России и Китае. В ходе работы с электронными базами данных автор систематизирует и классифицирует современную российскую и китайскую научную литературу, имеющую отношение к средовому дизайну. На основании результатов сравнительного анализа автор делает выводы о тенденциях средового дизайна, сходствах и различиях в его изучении в России и Китае, подчеркивает важность двустороннего сотрудничества для решения актуальных проблем.

This article is devoted to the study of the main prospects of development of environmental design in Russia and China. Using the means of electronic databases, the author compiles and classifies modern Russian and Chinese scientific literature related to environmental design. Based on the results of the comparative analysis, the author draws the conclusion about tendencies of environmental design, similarities and differences in the study of environmental design in Russia and China, emphasizes the importance of bilateral cooperation for resolving current issues.

Ключевые слова: средовой дизайн, искусство, образование, статистический анализ, контент-анализ.

Keywords: environmental design, art, education, statistical analysis, content analysis.

Средовой дизайн как направление подготовки и дисциплина с точки зрения классификации в системе образования и методологии тесно связан с изобразительным искусством. Как можно увидеть из схемы (рис. 1), направление подготовки «Средовой дизайн» в России и Китае относится к области образования в сфере искусства и культуры [1; 2]. Программа направления подготовки «Средовой дизайн» ориентирована на формирование «образности» мышления и «художественного» эстетического взгляда у студентов. В отношении методологии: содержание средового дизайна состоит в исследовании «образа»; целью изобразительного искусства и средового дизайна является координация отношений; дизайнер среды, как и художник, уделяет большое внимание процессу творчества, что указывает на «процессуальность» целей координации отношений между средой и человеком [3].

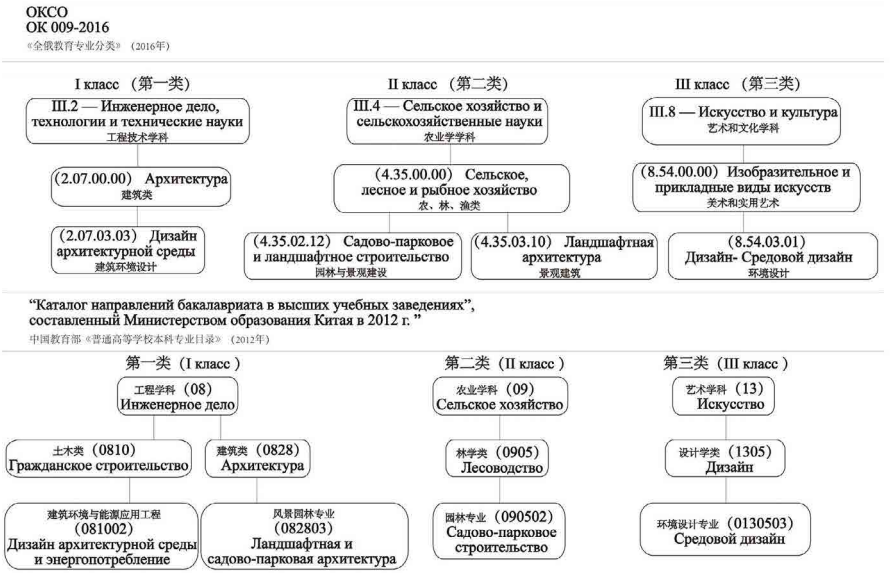


Рис. 1. Классификация направления подготовки «Средовой дизайн» в России и Китае



Рис. 2. Выбор критерия классификации источников в информационной базе «Китайской национальной инфраструктуры знаний (CNKI)»

Чтобы получить более четкое представление о тенденциях научных исследований по средовому дизайну как направлению подготовки и дисциплины «художественной» направленности в России и Китае, автор провел поиск соответствующих публикаций на платформах российской научной электронной библиотеки «eLIBRARY.RU» и «Китайской национальной инфраструктуры знаний (China National Knowledge Infrastructure, CNKI)» и проанализировал полученную информацию.

Анализ китайской научной литературы

Автор исключил из результатов поиска в базе CNKI статьи по следующим направлениям подготовки: «Дизайн архитектурной среды и энергопотребление (081002)» и «Ландшафтная и садово-парковая архитектура (082803)» (класс отраслей знания «Инженерное дело (08)»), а также «Садово-парковое строительство (090502)» («Сельское хозяйство (09)»). Также были исключены направление подготовки «Архитектура» из класса «Инженерные науки II» и группа отраслей знания «Сельскохозяйственная инженерия» из класса «Сельскохозяйственные науки». Вме-

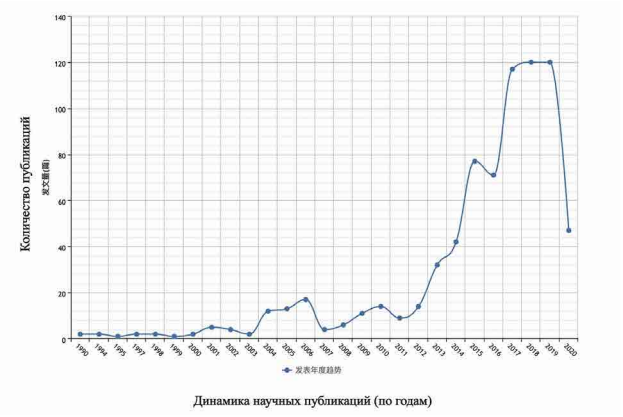


Рис. 3. Динамика научных публикаций по теме «средовой дизайн» (по годам, по количеству публикаций) в Китае

сто этого было выбрано направление «Прикладные искусства», которое входит в группу «Изобразительное искусство, каллиграфия, скульптура и фотосъёмка», класс «Философия и гуманитарные науки», так как оно ближе всего «Средовому дизайну (013503)», относящемуся к классу отраслей знания «Искусство (13)». Поиск был осуществлен по ключевому слову «средовой дизайн»; выбор критериев поиска продемонстрирован на схеме (рис. 2).

По состоянию на 16.07.2020 по указанным критериям в общей совокупности было найдено 250 научных статей, связанных со средовым дизайном и опубликованных в период с 1986 по 2019 г., на материале которых и был проведён контент-анализ.

Из схемы «Динамика научных публикаций (по годам, по количеству публикаций) в Китае» (рис. 3), которая автоматически генерируется платформой CNKI, можно увидеть, что первый пик роста числа научных публикаций приходится на 2006 г.; за период с 1986 по 2006 г. была опубликована 51 научная статья. Второй пик относится к 2015 г.: за девятилетний период (с 2007 по 2015 г.) число публикаций достигло 119. Третий пик роста числа научных публикаций отмечен в 2019 г., за три года (с 2016 по 2019 г.) было выпущено 80 статей.

В соответствии с указанными периодами, весь объем статей был разделен на три группы; в каждой временной группе были выделены публикации практического, теоретического характера и работы, касающиеся сферы преподавания. Новозеландский философ Стивен Дэвис в книге «Определения искусства» сформулировал сущность искусства

после второй половины XX в. в трех понятиях: «функциональность», «историчность», «процессуальность» [4]. Поскольку в определении понятия «искусство» основным фактором выступает анализ эстетики, все статьи были также проанализированы с точки зрения трех руководящих аспектов: «историчности» (генезис дисциплины), «функциональности» (область исследования дисциплины) и «процессуальности» (принцип дисциплины) [5]. Назовем некоторые важные особенности, характерные для каждого из этапов, и выделим наиболее значимые работы.

В отношении первого этапа (с 1986 по 2006 г.) в первую очередь следует отметить, что ранние практические работы по средовому дизайну, в основном, представляют собой цветные иллюстрации в формате «Изображение (эскиз) + название проекта». При этом отсутствует описание проекта, анализ его контекста и культурного содержания. Большинство этих работ представляют собой «компьютерные эскизы», которые получили широкое распространение в сфере средового дизайна в конце XX – начала XXI в. Популярность такого формата исследований в определенной степени способствовала ускоренному развитию специальности (направления подготовки) «Средовой дизайн» и разработке необходимого программного обеспечения.

Представление об идеях, которые в самом начале легли в основу средового дизайна как дисциплины, позволяет составить статья сотрудника Пекинского института архитектурного дизайна Ма Госиня «Разговоры о среде» (1986), опубликованная за два года до учреждения специальности «Средовой дизайн» в Китае [6]. В своей работе автор поднимает множество тем, связанных с происхождением и ключевыми вопросами средового дизайна, как, например, удовлетворение биологических и психологических потребностей, синтез пространства и времени, взаимовлияние функций и формы и т.д.

Второй из рассматриваемых нами этапов (с 2007 по 2015 г.) ознаменовался ростом научного интереса к средовому дизайну: среднее количество ежегодно выпускаемых статей, по сравнению с первым периодом, увеличилось приблизительно в пять раз, причем число теоретических публикаций почти в два раза превысило число практических работ. Возрастание числа научных работ в сферах преподавания и теории средового дизайна связано с несколькими факторами. Во-первых, во второй из рассматриваемых нами периодов многие авторы стремились переработать практические результаты в смысловые концепции и

проанализировать их с точки зрения теории. Во-вторых, в 2012 г. Министерство образования КНР опубликовало новую редакцию «Каталога направлений бакалавриата в высших учебных заведениях». В новой версии «Дизайн» был выделен из области «Изобразительное искусство» и преобразован в предметную область равного порядка; кроме того, наименование специальности (направления) «Средовой арт-дизайн» («Средовое искусство»), которая относилась (и относится сейчас) к группе «Дизайн», изменили на просто «Средовой дизайн» (см. примечание 1). Часть исследователей понимала, что, поскольку «Дизайн» теперь считается самостоятельной отраслью науки, требуется в кратчайшие сроки представить идейно-теоретическое обоснование практического содержания в рамках направления «Средовой дизайн».

В период с 2007 по 2015 г. многие специалисты переосмысляют и критически оценивают функциональную составляющую средового дизайна, предлагая свои идеи относительно его будущего развития. Так, к примеру, в статье «Актуальные проблемы современного средового арт-дизайна в Китае и пути их решения» Лю Шуфан приводит тенденции развития средового арт-дизайна в Китае: экологичность, гуманитарно-художественная направленность, развитие науки/техники/смарт-технологий, экономичность и безопасность для окружающей среды [7]. Часть работ, исследующих «функциональность» средового дизайна, также идейно отражает глобальные тенденции в сфере дизайна того времени, такие как устойчивый дизайн, экологический дизайн. Другие публикации посвящены исследованию традиционной китайской культуры и ремесел в контексте «функциональности» средового дизайна — эта тема остается привлекательной для ученых и по сей день.

Следует также отметить, что на втором этапе среди практических статей по архитектурному дизайну постепенно начали появляться работы, показывающие практические результаты не в виде компьютерного эскиза (формат «Изображение (эскиз) + название проекта»), а в виде фотографий, сделанных по завершении проекта (формат «Изображение (реальная фотография) + название проекта»). Исследователи начали уделять внимание не только внешнему виду готовой работы, но и анализу внутренней, содержательной стороны проекта.

Третий этап (с 2016 по 2019 г.) отмечен увеличением доли статей педагогической направленности, ориентированных на синтез теории и практики в процессе обучения. Помимо того, что в рамках направления

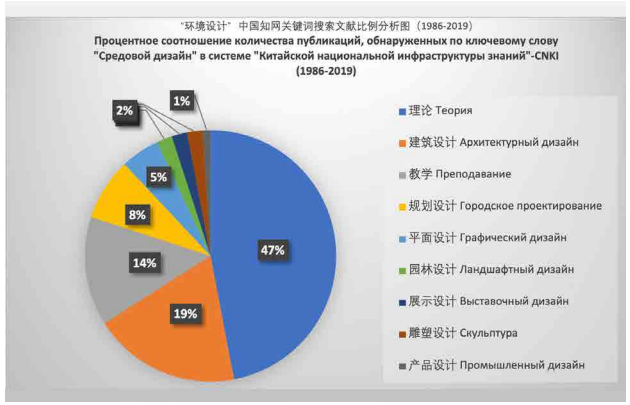


Рис. 4. Процентное соотношение количества публикаций, обнаруженных по ключевому слову «Средовой дизайн» в системе «Китайской национальной инфраструктуры знаний (CNKI)» (1986-2019)

подготовки «Средовой дизайн» практическому аспекту в целом уделяется большое внимание, данное явление также может быть связано с острой потребностью современного китайского общества в дизайнерах, умеющих мыслить творчески и использовать знания на практике [8].

Среди практических работ по средовому дизайну за период с 2016 по 2019 г. не было обнаружено публикаций, посвященных ландшафтному дизайну; также наблюдается четкая тенденция постепенного снижения количества статей по архитектурному дизайну. С одной стороны, третий период, по сравнению с первыми двумя, можно назвать достаточно коротким, и, вероятно, времени для проведения исследований просто не хватило. С другой стороны, строительство садово-парковых и архитектурных объектов испытало на себе влияние тенденций социально-экономического развития Китая, а также изменений структуры спроса, и в некоторых регионах оказалось в состоянии застоя. Наконец, появилось множество специалистов в сферах «Эстетики» и «Арт-дизайна» в рамках ландшафтного и архитектурного видов дизайна как направлений подготовки, относящихся к классу отраслей знания «Инженерное дело». Молодые кадры создают конкуренцию для специалистов по средовому дизайну, изначально относящемуся к области изобразительных искусств, и постепенно «захватывают» ту нишу на рынке труда, в которой ранее дизайнеры среды были наиболее востребованы.

Подводя промежуточные итоги, обратимся к схеме, показывающей процентное соотношение публикаций, найденных в системе CNKI по ключевому слову «средовой дизайн» за все три рассмотренные нами периода (рис. 4). Как можно увидеть, доля теоретических статей по средовому дизайну составляет 47 %: на всех трех этапах этот показатель демонстрировал достаточно стабильную тенденцию к увеличению. Среди практических работ наибольшее количество статей было обнаружено в сфере архитектурного дизайна — 19 % от общего числа публикаций. Число статей, посвященных преподаванию средового дизайна, а также практическим кейсам в областях городского проектирования и графического дизайна в целом, стабильно увеличивалось на протяжении всех трех этапов. Количество практических работ по выставочному дизайну сравнительно невелико, однако на протяжении всех трех рассмотренных этапов в этой сфере появлялись новые исследования. Область промышленного дизайна не вошла в структурную схему за первый период, однако на втором и третьем этапах в данной сфере обнаруживались новые работы, пусть и немногочисленные. Результаты статистического анализа также показали, что количество ежегодно выпускаемых работ по ландшафтному дизайну резко упало между вторым и третьим этапами. Однако в конечном итоге среднегодовой показатель числа статей по ландшафтному дизайну сравнялся с аналогичным показателем по выставочному дизайну.

На основании всего вышесказанного можно сделать следующие выводы, касающиеся траектории развития средового дизайна в Китае. Прежде всего, назовем основные практические направления средового дизайна: архитектурный дизайн, городское проектирование, графический дизайн, ландшафтный дизайн, выставочный дизайн, дизайн скульптуры и промышленный дизайн. Среди названных направлений практически все области, за исключением ландшафтного дизайна, который пребывает в состоянии относительной стагнации, в Китае сейчас находятся в процессе развития. Среди новых, успешно развивающихся практических областей средового дизайна можно назвать городское проектирование и графический дизайн. В таких сферах, как выставочный дизайн, скульптура и промышленный дизайн, было обнаружено сравнительно небольшое количество исследований по реальным проектам.

Исследование показало, что наибольшее количество работ за весь рассматриваемый период освещают именно аспект «функциональности» средового дизайна. Аспекты «историчности» и «процессуальности», формирующие основу дисциплины «Средовой дизайн», напротив, довольно слабо отражены в научных исследованиях. Ряд специалистов по средовому дизайну в Китае отмечают, что необходимо систематически обсуждать то, каким образом определять особенности и содержание



Рис. 5. Система поиска источников по ключевым словам в информационной базе «eLIBRARY.RU»

дисциплины, чего, к сожалению, в настоящее время не происходит [9]. Очевидно, что исследования аспектов «историчности» и «процессуальности», систематизирующих и регулирующих научное наполнение средового дизайна, сегодня крайне важны и актуальны.

Анализ российской научной литературы

В ходе работы с сайтом Научной электронной библиотеки «eLIBRARY.RU» для отбора необходимых публикаций были установлены следующие критерии поиска: в области «Навигатор» была выбрана рубрика «Ключевые слова»; в качестве ключевого слова использовалось словосочетание «средовой дизайн»; в графе «Показатели» в раскрывающемся списке был выбран пункт «по elibrary.ru»; графы «Сортировка» и «Порядок» остались заполненными по умолчанию (рис. 5).

В соответствии с указанными критериями поиска по состоянию на 16.07.2020 была найдена в общей сложности 131 научная статья за период с 2008 по 2019 г. включительно. На основе данных о количестве публикаций за разные годы, предоставленных сайтом «eLIBRARY.RU», была составлена схема, показывающая динамику роста числа научных статей по теме «средовой дизайн» (рис. 6).

Необходимо отметить, что в поисковой системе электронной библиотеки «eLIBRARY.RU», в отличие от CNKI, отсутствует опция фильтрации результатов по дисциплинам или направлениям подготовки. По мнению автора, это связано с тем, что при написании и классификации работ российские ученые, как правило, обращаются к системе индексов универсальной десятичной классификации (УДК). В системе УДК раздел «(7) Искусство. Декоративно-прикладное искусство. Фотография. Музы-

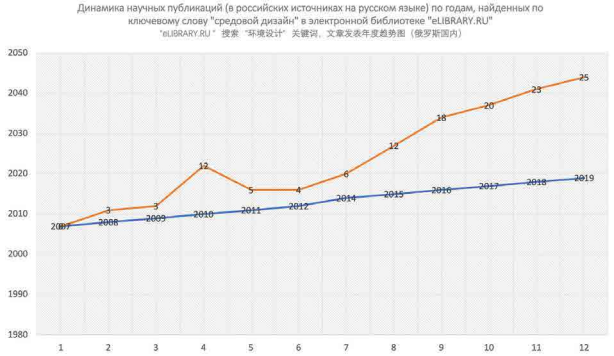


Рис. 6. Динамика научных публикаций (в российских источниках на русском языке) по годам, найденных по ключевому слову «средовой дизайн» в электронной библиотеке «eLIBRARY.RU»

ка. Игры. Спорт» содержит такие классы, как «(71) Планировка в масштабе страны. Районная планировка. Градостроительство. Ландшафтная и садово-парковая архитектура. Преобразование ландшафта» и «(72) Архитектура». В то же время, согласно ОКСО, смежными с направлением подготовки «(8.54.03.01) Средовой дизайн», который относится к области образования «(8) Искусство и культура», являются направления «(2.07.03.03) Дизайн архитектурной среды» (область «(2) Инженерное дело, технологии и технические науки») и «(4.35.02.12) Садово-парковое и ландшафтное строительство» и «(4.35.03.10) Ландшафтная архитектура» (область «(4) Сельское хозяйство и сельскохозяйственные науки»). Существующие между системами УДК и ОКСО различия приводят к тому, что ряд исследователей ошибочно принимают средовой дизайн, дизайн архитектурной среды и ландшафтную архитектуру за схожие или аналогичные области исследования. Такая ситуация может возникнуть, как минимум, в отношении классификации собственных научных трудов, которую каждый зарегистрированный в Science Index пользователь волен осуществить самостоятельно, выбрав соответствующую изучаемой дисциплине и сфере деятельности тематическую рубрику.

Как показывает график, первый пик публикаций научных работ, посвященных теме средового дизайна, приходится на 2010 г.; в период с 2008 по 2010 г. было написано 18 статей. Второй пик приходится на 2016 г. — за шестилетний период с 2011 по 2016 г. всего было опубликовано 45 статей соответствующей тематики. Третий пик публикаций научной литературы по средовому дизайну относится к 2019 г.; за три года (с 2017 по 2019 г.) в совокупности было написано 68 работ.

Как и в случае с китайскими источниками, весь объем статей был разделен на три группы, в соответствии с тремя выбранными периодами, а в каждой временной группе рассмотрен по трем признакам: исследования практического, теоретического, педагогического характера. Все публикации также были проанализированы с точки зрения аспектов «историчности», «функциональности», «процессуальности».

В целом, 42 % от общего числа статей за первый период (с 2008 по 2010 г.) составили работы, посвященные преподаванию средового дизайна, причем половина из них затрагивает тему использования компьютерных технологий в образовательной сфере, как, например, статья С.И.Мокроусова «Обучение студентов специальности “Изобразительное искусство” основам компьютерного моделирования» [10]. Среди статей педагогической направленности также следует выделить работу под названием «Традиция в методике организации работы дизайнера среды» [11]. В статье описаны возможности метода стилизации для усовершенствования образовательного процесса, подробно сказано об актуальном использовании теоретических знаний, полученных студентами, для создания практических проектов. Названные научные публикации позволяют понять важность практической составляющей учебного процесса в преподавании средового дизайна.

Второй этап отмечен возрастанием научного интереса к средовому дизайну — с 2011 по 2016 г. в среднем в год публиковалось примерно на 25 % больше работ, чем в первый период (с 2008 по 2010 г.). В рамках второго этапа хотелось бы уделить особое внимание теоретической работе Н.И.Барсуковой «Аксиологические основы теории и методологии средового дизайна», положения которой представляют особую важность для исследования «процессуальности» средового дизайна. В статье говорится о том, как влияют изменения ценностной системы современного общества на «характер взаимоотношений человек — среда — культура». Н.И.Барсукова указывает на понимание средового дизайна как «целостного, социально-культурного феномена, решающего глобальные проблемы с гуманитарной направленностью» и считает, что в современное время «формируется культура проектирования в контексте среды, направленная на жизнедеятельность людей, на нормы поведения, функционирования и образ жизни» [12].

На третьем этапе (с 2017 по 2019 г.) среднее количество статей в год, по сравнению со вторым периодом, увеличилось приблизи-



Рис. 7. Процентное соотношение количества публикаций, обнаруженных по ключевому слову «средовой дизайн» в Научной электронной библиотеке «eLIBRARY.RU» (2008–2019)

тельно в три раза. В рамках данного периода следует отметить две работы, объединяющие в себе теорию и практику преподавания и имеющие отношение к принципу «процессуальности» средового дизайна: это статьи «Организация проектной деятельности. Альбом для представления дизайн-проекта» и «Учебный процесс и производство, современная практика» [13; 14]. Авторы названных работ подробно освещают тему участия студентов в проектах по различным направлениям средового дизайна, описывая, как учащиеся изучают, усваивают, обобщают методы реализации творческого проекта.

Наконец, обратимся к тематической структуре статей, найденных в базе «eLIBRARY.RU» по ключевому слову «средовой дизайн» за весь исследуемый период времени — с 2008 по 2019 г. (рис. 7). Количество публикаций теоретического характера составило 37 % от общего числа всех найденных работ: начиная со второго этапа, этот показатель стремительно возрастал, после чего установился на достаточно стабильном уровне. Общая доля работ по преподаванию средового дизайна составила 29 %: на втором этапе количество таких статей резко сократилось, но на третьем этапе число публикаций несколько увеличилось.

Доля практических работ по средовому дизайну составила 34 %, причем 9 % пришлось на статьи по архитектурному дизайну — количество публикаций в этой сфере было относительно большим в первый временной промежуток, но в последующие периоды сократилось. Схожая ситуация наблюдается и в области дизайна мебели. На третьем месте по количеству публикаций после архитектурного дизайна и дизайна

мебели находится сфера городского проектирования: в первый период статей по данной тематике обнаружено не было, однако на втором и третьем этапе число публикаций в этой области стабильно возрастало.

В сферах ландшафтного, экологического и выставочного дизайна за весь период времени было найдено довольно мало работ: научные исследования по этим областям также обнаружились только на втором и третьем этапах. В сфере графического дизайна соответствующие научные публикации появились только на втором из рассматриваемых этапов. В третий период обнаружены две новые по содержанию, пока недостаточно изученные области, — это арт-инсталляции и дизайн для особых социальных групп.

На основании всего вышесказанного сделаем выводы о тенденциях развития средового дизайна в России. Прежде всего, отметим основные практические области средового дизайна: это архитектурный дизайн, дизайн мебели, городское проектирование, ландшафтный дизайн, экологический дизайн, выставочный дизайн, графический дизайн, арт-инсталляции и дизайн для особых социальных групп. Все из вышеназванных сфер, за исключением области графического дизайна, претерпевшей некоторую стагнацию, на протяжении всего рассмотренного периода времени стабильно развивались. Арт-инсталляция и дизайн для особых социальных групп являются новыми перспективными направлениями средового дизайна, однако пока что в данных областях, как и в сферах экологического и выставочного дизайна, в целом было обнаружено сравнительно небольшое количество работ.

Следует отметить, что было найдено чрезвычайно много научных работ, исследующих средовой дизайн с позиций «функциональности», определяющей широту области исследования. В статьях, которые имеют отношение к принципу «процессуальности» средового дизайна, обнаруживаются интересные идеи и доводы, перекликающиеся с авторскими. Работ, исследующих средовой дизайн с позиций «историчности», достаточно мало.

Заключение

В результате сравнительного анализа 131 источника из научной электронной библиотеки «eLIBRARY.RU» и 250 публикаций из «Китайской национальной инфраструктуры знаний» (CNKI) по теме средового дизайна, были сделаны следующие выводы.

Прежде всего, необходимо отметить, что и в России, и в Китае большое количество публикаций посвящено аспекту «функциональности», тогда как работы, системно анализирующие, исследующие и излагающие проблемы дисциплины «Средовой дизайн» с точки зрения аспектов «историчности» и «процессуальности», малочисленны. Также в обеих странах теоретические работы преобладают над публикациями педагогического и практического характера. И в России, и в Китае архитектурный дизайн является одним из основных практических направлений средового дизайна, причем в Китае больший научный интерес вызывает именно дизайн интерьера.

Среди новых перспективных направлений средового дизайна следует выделить арт-инсталляции и дизайн для особых социальных групп в России и графический дизайн и городское проектирование — в Китае. В состоянии некоторой стагнации в России находится графический дизайн, а в Китае — ландшафтный. Необходимо подчеркнуть, что российские специалисты, ориентируясь на практический опыт, преуспели в систематическом освещении теории средового дизайна.

В ходе работы с научной литературой стало очевидно, что в рамках того научного знания, которое накоплено и описано за его различные периоды развития, остается еще много белых пятен. Однако, несмотря на то, что содержание и структура курсов в рамках направления подготовки «Средовой дизайн» в России и Китае очень похожи, академические контакты, обмен знаниями и опытом практически не имеют места. Отсутствуют работы, написанные совместно российскими и китайскими исследователями и/или представляющие собой сравнительный анализ сферы деятельности, дисциплины, направления подготовки «Средовой дизайн» в двух странах.

Как справедливо отметила в своей статье И.С.Каримова, «открытость средового дизайна и стремление ассимилировать различные методологические подходы <...> свидетельствуют о продолжающемся поиске теоретико-методологических оснований проектного творчества. А сфера практики, и в особенности дизайнерского образования, требует конкретизации проектных задач и разработки адекватных методов познания объекта профессиональной деятельности» [15]. По мнению автора, в областях совпадения идейного содержания российских и китайских научных исследований по средовому дизайну и следует искать ключ к пониманию системы теории, практики и преподавания сферы,

дисциплины, направления подготовки «Средовой дизайн». Очень важно, чтобы российские и китайские специалисты продолжали изучать и актуализировать проблемы средового дизайна, тем самым способствуя расширению его области исследования. Именно это может позволить ученым из России и Китая обмениваться опытом и вдохновлять друг друга на развитие научной мысли.

Примечания:

1. В «Каталоге направлений бакалавриата в вузах» КНР, согласно данным Комиссии по классификации направлений подготовки Министерства образования КНР, до 2012 г. направление «Средовой дизайн» обозначено как специальность «Средовой арт-дизайн» («Средовое искусство»).

Список литературы:

1. ОКСО 8.54.02.01 — Дизайн (по отраслям) // Общероссийские классификаторы. — URL: https://classifikators.ru/okso/8.54.02.01 (дата обращения: 14.10.2019).

2. 普通高等学校本科专业目录和专业介绍 // 中国学位与研究生教育信息网. — 2012年 [Каталог направлений бакалавриата в высших учебных заведениях // Информация об академических степенях и высшем образовании в Китае. — 2012 г. — URL: http://www.cdgdc.edu.cn/xwyyjsjyxx/xwsytjxx/xk/xkzyml/276559.shtml (дата обращения: 09.09.2019).

3. *Чан Сяогэн.* Теоретические границы средового дизайна // Философия и культура. — 2019. — № 11. — С. 1–12.

4. 周键. 如何定义艺术-丹托艺术哲学再认识. 博士论文. — 上海, 2013. — 共153页 [Чжоу Цзянь. Как определить искусство: переосмысление философии искусства Артуром Данто. Дисс. докт. искусствоведения. — Шанхай, 2013. — 153 с.].

5. 李心峰. 升门以来的艺术学研究综述 // 艺术百家. — 2015年. — 第142 (1) 期. — 第109页 [Ли Синьфэн. Обзор исследований после преобразования дисциплины «Искусствоведение» в самостоятельную научную область // Сто школ искусства. — 2015. — № 142 (1). — С. 109].

6. 马国馨. 环境杂谈 // 美术. — 1986年. — 第3期. — 第8–11页 [Ма Госинь. Разговоры о среде // Изобразительное искусство. — 1986. — № 3. — С. 8–11].

7. 刘淑芳. 中国现代环境艺术设计存在的问题及建议 // 河南科技. — 2010年. — 第3期. — 第35–36页 [Лю Шуфан. Актуальные проблемы современного средового арт-дизайна в Китае и пути их решения // Наука и техника провинции Хэнань. — 2010. — № 3. — С. 35–36].

8. 包伊玲、陶锋. 创新战略背景下高校设计学专业教学的探究 // 宁波大学学报（教育科学版）. — 2016年. — 第3期. — 第105–108页 [Бао Илин, Тао Фэн. Преподавание направления подготовки «Дизайн» в высших учебных заведениях с точки зрения инновационных стратегий // Вестник университета Нинбо. Сер. Педагогика. — 2016. — № 3. — С. 105–108].

9. 邵国良、艾永生. 环境设计专业学科定位与发展状况矛盾辨析 // 艺术科技. — 2017年. — 第10期. — 第71–72页 [Шао Голян, Ай Юншэн. Анализ противоречий между научным определением и общими тенденциями развития направления подготовки «Средовой дизайн» // Ишу кэцзи. — 2017. — № 10. — С. 71–72].

10. *Мокроусов С.И.* Обучение студентов специальности «Изобразительное искусство» основам компьютерного моделирования // Образование и наука. — 2010. — № 2 (70). — С. 94–101.

11. *Заева-Бурдонская Е.А.* Традиция в методике организации работы дизайнера среды // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2010. — № 3. — С. 105–116.

12. *Барсукова Н.И.* Аксиологические основы теории и методологии средового дизайна // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2011. — № 9 (128). — С. 21–26.

13. *Ампилов В.И.* Организация проектной деятельности. Альбом для представления дизайн-проекта // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 1. — Часть 2. — С. 74–85.

14. *Дембич Н.Д., Ожегова Е.С.* Учебный процесс и производство, современная практика // Современные инженерные проблемы в производстве товаров народного потребления: сб. науч. трудов межд. науч.-техн. симпозиума Международного Косыгинского форума «Современные задачи инженерных наук», Москва, 29–30 октября 2019 г. — Москва: РГУ имени А.Н.Косыгина, 2019. — Часть 3. — С. 212–218.

15. *Каримова И.С.* Объективное и субъективное в дизайне среды: монография. — Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. — С. 3.

A.H. ВОВК

Аспирант, Санкт-Петербургский Государственный Университет Промышленных Технологий и Дизайна
e-mail: vovk.anatolij@gmail.com

A.N. VOVK

Graduate student, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
e-mail: vovk.anatolij@gmail.com

РЕОРГАНИЗАЦИЯ ЛИОНСКИХ ТЕКСТИЛЬНЫХ МАНУФАКТУР КАК СЛЕДСТВИЕ ПРОТЕКЦИОНИСТСКОЙ ПОЛИТИКИ НАПОЛЕОНА

RESTORATION OF TEXTILE MANUFACTURING OF LYON AS IMPACT OF EMPEROR NAPOLEON'S PROTECTIONISM POLICY

В статье рассматривается влияние политики протекционизма Императора Наполеона как инструмент политического влияния на восстановление производства тканей. Цель статьи рассмотреть реорганизацию производства лионских тканей в период правления Наполеона. Задача статьи выявление взаимосвязи между восстановлением лионских мануфактур и политикой протекционизма. Тема исследуется на примере изображения тканей в живописи и гравюрах начала XIX века.

The article examines the impact of Emperor Napoleon's protectionism policy as a means of political influence on the restoration of textile manufacturing. The purpose of this article is to consider the reorganization of the production of Lyon fabrics during the reign of Napoleon. The goal of this article is to identify the relationship between the policy of protectionism and the restoration of Lyon manufactures. The topic is being researched using an example of the image of fabrics in paintings and engravings in the early 19th century.

Ключевые слова: ампир, искусство, Наполеон Бонапарт, ткани, шелк.
Keywords: art, empire, fabrics, Napoleon Bonapart, silk.

Введение: Одним из направлений политики Франции XVII и XVIII веков, была политика протекционизма. Этот политико-экономический вектор, направленного на поддержание отечественных производителей, был одним из механизмов улучшения микро и макроэкономических показателей. Увеличение темпа роста производства способствовало увеличение выпуска французской продукции для внутреннего рынка, а также для внешних рынков. Лионские мануфактуры для Франции были одним из главных источников формирования государственного бюджета со времен короля Людовика XIV. Эту же политику продолжил Император Наполеон.

Основными отличительными характеристиками лионского шелка было качество, при этом кроме шелка на мануфактурах производили дамаск, лампас, вельвет, бархат и тафту-шинель. Как при короле, так и при Наполеоне лионские ткани были используемы как для одежды, так и для декорирования пространств, включая королевские и императорские резиденции во Франции, Испании, Италии, Швеции, России. Лионские ткани были символом роскоши и качества, принося Франции доход от продажи и незыблемую позицию лидирующей страны-импортера тканей, опережая Англию.

Основная часть: В 1789 году благоденствие лионский ткачей, которых во Франции ассоциировали с королевским режимом, было окончено в виду французской революции. Причинами упадничества мануфактур были факторы, среди которых главными можно определить внутренний фактор, связанный с миграцией, и внешний, отражающий ненависть новой власти ко всему, что связано с прежним режимом. Основными заказчиками тканей были королевские дворы и аристократы, в годы революции это вызвало спонтанную ярость санкюлотов что стало причиной погромов в кварталах ткачей. Этот факт и миграция более 20 000 жителей и ткачей из Лиона, способствовала разрушению отлаженной схемы производства, распределения, обмена и потребления тканей, что было основой французской экономики.

Оказавшиеся у власти сторонники революции не видели в лионском шелке экономического фундамента для разрушенной при новой вла-

сти страны. Первый Консул Наполеон Бонапарт осознал важность создания особой экономической зоны с центром в городе Лионе, отметив его среди других индустриальных центров. Реорганизация процесса создания тканей была начата с переселения ткачей в отведенную часть города Croix-Rousse. Это действие не прошло незамеченным, и ткачи преподносят Наполеону в знак почтения каминный экран, выполненный Габриэлем Дитильё, на котором бархатными тисненными буквами по репсу было написано: «Il nous a donné la paix. Fait en présence du Premier Consul, le 26 nivôse, an X» (Он даровал нам мир. Выполнено в присутствии Первого Консула, 26 нивоза год X) (Рис. 1)



Рис. 1. Габриэль Дютильё, Экран подаренный Первому Консулу, Лион, шелк, вышивка

Для лионских производителей шелка важно было показать власти экономические возможности для страны, которые они могли бы вновь приобрести, начав реорганизацию производстве тканей. В 1800 году город Лион преподнес Первому Консулу «habit à la française» из вишневого велюра, вышитый оливковыми ветвями из шелковых, золотых и серебряных нитей, на подкладке из розового фая. Шелка Лиона участвовали в создании интерьера и культе католицизма, обратно учрежденного Наполеона, и в составлении имиджа новой победной Франции. В знак понимания важности репрезентативного костюма и легитимности своей власти, сделанного из отечественных тканей, Наполеон надевает аби (предмет дореволюционного костюма) из лионских тканей 18 апреля 1802 года по случаю установления договоренностей с Папой Римским Пием VII. Наполеон выбрал этот аби как официальный репрезентативный костюм Первого Консула. [1, с.81]

По инициативе Наполеона, в контексте широких политических и экономических реформ, мануфактуры Лиона восстанавливают свою работу. Император Наполеон как глава нового государства, становящегося эталоном для остальной Европы, делал ставку на производство предметов роскоши и его интерес к лионским мануфактурам лежал в плоскости экспорта в европейские ткани. Первоначально заказы осуществлялись для семьи Наполеона. Затем его примеру последовали те, кто находился на государственной службе.

Лионские мануфактуры стали постепенно ассоциироваться с модой и властью, как было до французской революции 1789 года. Для Наполеона, видевшем в моде один из источников экономической и политической пропаганды, мануфактуры были основным элементом воздействия на французов и жителей Империи.

Принятые меры по восстановлению лионского производства дали свои результаты, начиная с 1802 года, когда в Лион и Ним вернулись 2000 ткачей. Это количество было значительным, учитывая то, что в Англии, бывшей главным конкурентом Франции в экспорте тканей, насчитывалось не более 1200 ткачей. Высокий спрос на ткани, вызванный приходом Наполеона к власти, увеличил темпы производства тканей, среди которых был тюль. Французские ткачи смогли заимствовать и усовершенствовать производство тюля, опередив английских конкурентов спустя много лет.

Ситуация с лионскими тканями была значительно изменена в сторону увеличения и наращивания производства в процессе подготовки и закрепления власти Наполеона как Императора. В первую очередь увеличиваются заказы на изготовление бархата, атласа, вышивок и окрашенных тканей, которые были изготовлены для интерьеров императорских резиденций. В замке Сен-Клу, кабинет Императора Наполеона был затянут дамаском оттенка шартрез, и при этом украшен пальметтами и коронами из плюща. В разрушенной революцией стране, пережившей террор, спекуляцию и политиканство, сильная власть Император Наполеона показывала важность политики протекционизма, нашедшей свое отражение в поддерживании отечественных производителей Франции. Маршалы и генералы заказывали ткани для оформления, по подобию резиденций Императора, собственных домов.

Воздействие на сознание и осознание важности политики протекционизма было поддержано Императрицей Жозефиной, которая понимала важность моды в становлении Империи. В Мальмезоне проводят балы в платьях из лионского шелка. [2, с.163] С легкой подачи Императрицы Жозефины в моду входят платья, которые изготовлялись из такой же ткани как интерьер, показывая стиль интерьера. Подобные платья можно было видеть на акварелях начала правления Императора Наполеона во Франции и других государствах со ставленными правителями, способствующие утверждению политики протекционизма политику Наполеона. Среди одной из самых известных акварелей того

времени можно привести акварели Луи Ипполита Леба, показавшего Каролину Бонапарт, сестру Императора Наполеона, в своем серебряном салоне. На изображенном интерьере ткани оформления интерьера и ткань платья Каролины одинаковая. (Рис.2) Это не просто задавало новый виток моды, но и увеличивало внутренний рынок потребления тканей.



Рис. 2. Луи Ипполит Леба, Каролина Мюра, Королева Неаполя в своем серебряном Салоне во дворце Элизе, 1810, акварель, бумага, частная коллекция

Возникновение новой элиты, стремившейся соответствовать императорскому двору, заказывая ткани способствовало восстановлению мануфактур. Костюм, включая коронационный, аби высокопоставленных лиц, придворные и парадные платья жен маршалов и фрейлин, популяризировало использование шелка и вышивку для утяжеления подолов платьев. По мере укрепления власти Императора Наполеона происходила смена тканей. От легких муслинов до тяжелого шелка. Ткани империи отражали эпоху ампира с его заимствованием милитаристической тематики: латы, оружия, щиты. Официальный протокол, закрепивший нормы церемониала, предписывал определенный вид одежды как для мужчин, так и для женщин. [3] С легкой подачи Наполеона, выбравшим помпезность коронации, в моду входят красные, зеленый, желтый вариации цветов шелка и бархата. Орнаменталистика нового стиля ампир не могла использовать мотивы Франции дореволюционного правления и вместо корзин, попугаев и бабочек, главенствующими стали меандр, пальметты, дубовые листья, лавровые венки и пчелы. (Рис. 3)

Ношение придворного костюма из французских тканей было обязательным, что привело к ситуации, когда мужчины и женщины появлялись практически в одинаковых тканях. Несмотря на это, увеличились заказы тканей, что привело к увеличению числа ткачей. В 1812 году в Лионе было 10 720 ткачей вместо 3800 в 1800. [4, с.126]

При Императоре Наполеоне, в виду увеличения заказов для оформления интерьеров и пошива платьев, широкое распространение

получают: парча, вельвет, гродетур, атлас, каннителе, муар, горгоран, дамаск, лампас с четким разграничением на гамму и оттенки.

Новые оттенки получали названия, отражая деятельность Императора Наполеона и его политику: «la terre d'Egypte», «Aurore», «citronnier», «vert anglais». По характеру декора в этих тканях использовались следующие орнаментальные мотивы: флоральные, растительные, сюжетно-изобразительные, символические и т.д. Популярные в XVIII веке мотивы chinoiserie были упразднены, однако, идея китайщины осталась в моде, в качестве формы женских причесок. Несмотря на желание Наполеона Бонапарта улучшить экономическую стабильность в стране, начиная с 1812 года ситуация ухудшилась, поскольку континентальная блокада повлекла за собой безработицу и перенасыщение внутреннего рынка.



Рис. 3. Жак Луи Давид. Коронование Императора Наполеона I и Императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года. 1805-1808. холст, масло. 621 x 979 см. Лувр. Париж

Император Наполеон отдалился от Парижа, по причине ведения военных походов. Вследствие чего, светская жизнь в Тюильри постепенно угасала вместе с большим ажиотажем на моду. Это привело к снижению заказов на дорогие ткани, главным образов производимые в Лионе, а также на сокращение предметов роскоши: драгоценностей, мебели и одежды.

Понимая последствия перенасыщения внутреннего рынка и невозможность продавать товары Англии и России, Император Наполеон финансировал предприятия и мануфактуры. В условиях ограниченного рынка потребления, в скором времени Империя Бонапарта была перенасыщена шелковыми тканями, вышивками, кружевами, предметами интерьера, что спровоцировало экономический кризис.

Политика протекционизма Императора Наполеона, направленная на лионские мануфактуры, не предполагала Континентальной Блокады, нанесшей урон по производителям тканей, и привела к экономическому кризису 1811 года.

Заключение:

1. Протекционистская политика Наполеона возродила и явила в новом качестве деятельность мануфактур во Франции, отражавших в тканях стилистические особенности ампира.

2. Политика протекционизма Наполеона способствовала распространению тканей в Европе и завоеванных странах, о чем можно судить по сохранившимся в музеях тканях, представляющих важный аспект изучения дизайна.

3. Роль Наполеона в международной жизни привела к возвращению международных заказов лионских тканей и использованию отечественных тканей для Империи.

4. Причиной распространения этого интереса к продукции был костюм, ставший предметом моды, как и стремление многих европейских дворов следовать моде помимо политики.

5. Предпринятые действия позволили увеличить количество выпускаемых тканей и разнообразить вариации художественного оформления шелка и тюля во Франции.

Список литературы:

1. Philip Mansel, Dressed to Rule: Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II. — New Haven / London: Yale University Press, 2005. P. 256.

2. Булгакова Алина. Зарисовки усадебного быта. Ампир // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2015. №1 (09). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zarisovki-usadebnogo-byta-ampir (дата обращения: 15.11.2020).

3. Cérémonial de l'Empire Français (Classic Reprint). Great Britan: Forgotten Book, 2018. 520 p.

4. *Seguy P.* Histoire des Modes sous l'empire. — Paris: Tallandier, 1988. — 282 p.

Р.П. СЕРГИН

Преподаватель кафедры «Комплексный инжиниринг и компьютерная графика» Уфимский государственный нефтяной технический университет (УГНТУ)
e-mail: serginroman@yandex.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

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ МОУШЕН-ДИЗАЙНА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

EXPERIENCE OF USING MOTION DESIGN IN THE EDUCATIONAL PROCESS

В данной статье рассматриваются и анализируются различные технологии моушен-дизайна на примере образовательных проектов платформы «НЕФТЕГАЗОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ (OILEDU)» Открытые онлайн-курсы, созданной Федеральным государственным бюджетным образовательным учреждением высшего образования «Уфимский государственный нефтяной технический университет». Исследуется опыт применения моушен-дизайна в создании обучающего онлайн-курса по дисциплине начертательная геометрия. Рассмотрены теоретические основы и практические методы проектирования анимационной графики для учебного онлайн-курса. Материалы, вошедшие в данную статью, были ранее изложены автором в научном докладе на онлайн-конференции Института дизайна РГУ им. А.Н. Косыгина «Kosygindesign» в рамках проведения II Всероссийской научной онлайн-конференции с международным участием «Концепции в современном дизайне» 4 декабря 2020 г.

This article examines and analyzes various motion design technologies on the example of educational projects of the OILEDU OILEDU platform. Open online courses created by the Ufa State Petroleum Techno-

logical University, Ufa, 450064 Russian Federation. The experience of using motion design in creating an online training course in the discipline of descriptive geometry is investigated. The theoretical foundations and practical methods of designing animation graphics for an online training course are considered. The materials included in this article were previously presented by the author in a scientific report at an online conference of the Design Institute of the Russian State University named after A.N. Kosygin «Kosygindesign» in the framework of the II All-Russian scientific online conference with international participation «Concepts in modern design» December 4, 2020.

Ключевые слова: анимационная графика, лекция-визуализация, анимационный дизайн, анимационная графика, учебное мультимедийное издание, динамическая композиция, кинетическая типография, визуальные коммуникации, цифровая среда.
Keywords: animation graphics, lecture-visualization, animation design, animation graphics, educational multimedia edition, dynamic composition, kinetic typography, visual communications, digital environment.

Введение

Весной 2020 года в условиях пандемии коронавируса (COVID-19) произошли колоссальные изменения в большинстве сфер человеческой жизни, из которых сфера образования оказалась одной из наиболее затронутых, можно сказать, что она оказалась на «передовой». Экстренный переход учебных заведений на дистанционное онлайн-обучение повлек за собой очевидные проблемы, связанные с недостаточным уровнем подготовки материально технической базы, методического обеспечения, а также самих педагогов и обучающихся к работе в сложившихся условиях [1].

Одновременно, наряду со всеми вызовами и очевидными проблемами, новый формат обучения сделал доступным широкий спектр технических возможностей и перспектив в области визуальных коммуникаций, где моушен-дизайн становится наиболее актуальным [1].

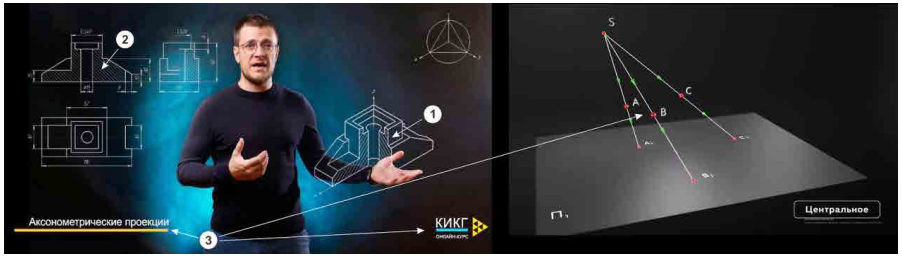
Анализируя текущие тренды в обучении графических дисциплин в вузах, мы видим, что уже происходят серьезные изменения в сторону преобладания компьютерных средств визуализации над классическими (объяснение у доски), в которых анимационная графика является, безусловно, наиболее эффективным средством визуализации и демонстрации сложных пространственных моделей и наглядного донесения различного рода учебной информации [2, с. 243]. Таким образом, когда перед нами была поставлена задача по созданию онлайн-курса, выбор основного коммуникативного средства для его создания был определен в сторону моушен-дизайна. Основным мотивом для выполнения экспериментальной работы послужило то, что только 25 % студентов обладают пространственным мышлением, кроме того, сегодня остро стоит вопрос недостаточной подготовки по школьной программе. Современному преподавателю жизненно необходимы новые средства демонстрации и визуализации учебного материала [2, с. 242].

Типология моушен-дизайна

Моушен-дизайн (анимационный дизайн) — относительно новое для нашей страны направление проектной деятельности. На рынке труда, несмотря на востребованность, специалистов по данному профилю мало. Дизайнер анимационной графики должен обладать значительным количеством навыков, начиная от создания графического дизайна и анимации и заканчивая такими областям, как драматургия, основы режиссуры и сценарное моделирование [4, с. 146].

В процессе создания онлайн-курса авторами были выявлены три основных типа анимационной графики, различающиеся по техническим средствам, производству, функциональному назначению, а также визуально-эстетическим характеристикам.

1. Объемная или трехмерная анимационная графика (3D). Данный вид моушен-графики был основным выразительным средством при создании динамических композиций учебного онлайн-курса (Илл. 1).



Илл. 1. Виды анимационной графики: 1 — объемная, 2 — плоскостная, 3 — комбинированная

Средствами трехмерной анимации выполнялись базовые задачи по демонстрации объемно-пространственных моделей, а также вращение объектов в пространстве, визуализация разрезов и пресечений объектов [1].

2. Плоскостная двумерная анимационная графика (2D).

По технологии создания двумерная графика во многом напоминает традиционную покадровую мультипликацию, когда между двумя «ключевыми» кадрами создавались промежуточные, в цифровой среде промежуточные кадры создаются методом интерполяции данных. Плоскость и линейность — характерные отличия этого вида графики, задающие определенные выразительные и эстетические свойства [1].

Движение графических элементов, происходящее в одной плоскости, применялось, в основном, для создания элементов навигации и индикации (стрелки, указатели, ссылки и т.д.). Визуальные характеристики движения таких графических форм внутри сцены определяют и ее основную функцию — навигационную (перевод внимания зрителя с одного графического элемента к другому) [1].

3. Третий используемый вид анимационной графики — комбинированный — сочетает в себе визуально-эстетические и функциональные свойства как объемной, так и плоской двухмерной анимации, в зависимости от решаемых композиционных задач. Так в видео-сценах лекций-визуализаций был задействован широкий коммуникативный комплекс анимационной графики. Иллюстрации, текст, фотографии, видео и интерактивные элементы интерфейса были объединены в общую пластическую форму и разворачивались в динамической композиции онлайн-курса [1].

В процессе работы над проектом авторами были выявлены следующие проектные принципы и алгоритмы создания анимационной графии [1].

1. Тестирование — проводилось в реальном учебном

процессе, на этом этапе был проведен эксперимент с внедрением в учебный процесс фрагментов лекций-визуализаций с использованием анимационной графики. Итоги тестирования были признаны успешными [1].

2. Производство — в свою очередь, делилось на два подэтапа:

Предпроизводственный, в ходе которого готовился календарный план реализации проекта, описывался сценарий взаимодействия с рабочей группой специалистов, в которую входили: дизайнеры, аниматоры,

оператор, режиссер, сценаристы, авторы. Также была подготовлена полная раскадровка, с указанием объемов и видов анимационной графики, количества комбинированных сцен, видео, с человеком в кадре и анимацией, и сцен с полной анимационной визуализацией (без человека в кадре) [1].

Производственный — на этом этапе выполнялись съемочные работы, был отснят видеоматериал, далее был подготовлен первичный аниматик, представляющий собой последовательность видео с человеком в кадре и изображений эскизов анимации. Это позволяло произвести коррекцию по таймингу (времени трансляции), а также вносить коррекцию в функциональные и эстетические свойства проектируемых объектов анимационной графики [1].

3. Постпроизводственный — на этом этапе производились

работы по компьютерным средствам анимации, обрабатывались графические исходные файлы видео при помощи технологий Motion tracking (захват движения, процесс записи движения предметов или людей) создавалась иллюзия голографии элементов анимационной графики в кадре, а также выполнялись работы по цветокоррекции и созданию спецэффектов в программном комплексе After effects [1].

Визуальной, пластической основой для формирования антропоморфного образа «Виртуального преподавателя» онлайн- курса было сценическое действие, запечатленное в кадре, содержащим элементы анимационной графики. В ходе работы учитывались параметры построения мизансцены, сочетающие в себе синтез режиссуры, операторской работы и звуко-визуальных эффектов. В большинстве сцен человек (преподаватель курса), помещенный в кадр, выполнял функции оператора, дидактически направляющего зрителя по внутренним элементам сцены, манипулируя различными графическими моделями в виртуальном пространстве сцены, также он выполнял функции актера, вносящего в композицию мизансцены кадра необходимые пластические акценты. Для этого применялась специально разработанная система жестов рук, мимики и артикуляции. Таким образом, преподаватель выполнял функции актёра, вносящего в композицию мизансцены кадра необходимые пластические акценты [1].

Выразительные средства анимационной графики

В процессе анализа эстетических и коммуникативных свойств анимационной графики были определены базовые выразительные средства для создания динамической композиции.

Цвет и свет технически реализовывался при помощи цветной софитной подсветки, которая являлась важной частью композиции. Световые схемы подбирались таким образом, чтобы придать глубину пространству и объединить стилистически все элементы композиции в единую гармоничную связь [1].

Звук в моушен-дизайне — важнейшая часть динамической композиции, использовался для индикации различных состояний. Например, для завершения построения линий связи в графическом эпюре использовался прием звукового сопровождения, который заметно усиливал внимание учащихся в процессе просмотра лекции-визуализации.

Текст — кинетическая типографика, тут необходимо отметить, что в проекте стаяла задача гармоничной интеграции слова и движения в кадре. Для этого также использовались элементы кинетической типографики (шрифтовой анимации). Стоит отметить, что кинетическая типографика играет важную роль в анимационном дизайне, сочетая в себе комплекс коммуникативных и художественно-выразительных средств [1].

Технологии передачи с помощью видоизменяемого наборного текста смысла и настроения экранного сообщения развивались на протяжении столетия. Современные кинотитры это не только средство трансляции вербальной информации, но и ярчайшие образцы моушен-дизайна. Они способствуют погружению в атмосферу кинокартины, усиливают ее художественную выразительность, а зачастую воспринимаются как самостоятельное произведение дизайна [4, с. 292].

В данном проекте был использован синтез «Строкового стиля» (line art) и стиля «Изометрия» (isometric), данное сочетание позволило эффективно соединить графическую эстетику чертежей с объемно-пространственными формами аксонометрических проекций [1]. При изучении стилистических тенденций, а также коммуникативных свойств анимационной графики в моушен- дизайне, в качестве образцов рассматривались различные объекты визуальной цифровой коммуникации с применением моушен-графики. Это помогло понять различные направления развития и выявить перспективы и основные тенденции в мире моушен-дизайна. Так, например, авторы статьи «Применение и перспективы технологий моушен-дизайна в культурной и просветительской среде» прогнозируют увеличение количества анимационных роликов, что сделает виртуальные экспозиции и сайты виртуальных музеев более живыми и посещаемыми [6. с. 73].

Стоит отметить, что сегодня стоит вопрос более глубокого исследования моушен-дизайна с точки зрения медиа-продвижения и бренд-коммуникаций, на что указывают исследовательские работы некоторых авторов – «моушен-дизайн – эффективная технология медиа-продвижения» [7, с. 185].

Выводы

Подводя итог, хотелось бы отметить, что в практическом плане, благодаря средствам компьютерной анимации при работе над проектом, был достигнут эффект реалистичности, при котором преподаватель (оператор) получил возможность виртуально перемещать в пространстве кадра графические объекты, демонстрируя их различные свойства.

В основу проекта был положен принцип синтеза антропоморфных, текстовых и графических образов. Моушен-дизайн стал основным выразительным средством и связующим звеном, объединяющим все элементы композиции учебного онлайн-курса. В ходе работы над проектом были выявлены следующие критерии качества анимационной графики, влияющие на скорость усвоения материала и визуальную эргономику учебного мультимедийного издания:

1) Наглядность — коммуникативные свойства при демонстрации объемно-пространственных моделей.

2) Системность — иерархичность графических элементов анимационной графики, составляющих общую композиционную структуру учебного мультимедийного издания (3D анимация, 2D анимация, комбинированная).

3) Вариативность — универсальность применения анимационных графических элементов учебного мультимедийного издания была учтена для различных направлений подготовки (архитекторы, дизайнеры, инженеры).

4) Эстетичность — формирование визуального образа онлайн-курса со своим уникальным стилем (заставка, айдентика, упаковка, шрифт).

В результате анализа объектов анимационного дизайна, примененых в проекте, авторы пришли к выводу что в современных образовательных условиях, большая часть коммуникаций совершается в цифровом формате. Следовательно, появляются новые требования к качеству визуализации, где технологии моушен-дизайна становятся

наиболее востребованными. В свою очередь, это помогло авторам, определить проблему и сформулировать ряд задач по поиску оптимальных методов проектирования анимационной графики для онлайн-курса.

Благодаря исследованию большого количества образцов анимационного дизайна, а также опыту автора в проектировании объектов анимационного дизайна для открытых онлайн-курсов нефтегазовое образование «Уфимский государственный нефтяной технический университет», были выявлены основные проектные принципы моушен-дзайна образовательной коммуникативной среды: универсальность, динамичность, мультиадаптивность, инфо-масштабируемость [8, с. 8]. Соответствующие материалы исследования были опубликованы автором в ряде высокорейтинговых научных изданий.

В заключение необходимо отметить, что сегодня и в ближайшем будущем складываются условия экстремально быстрой трансформации коммуникационных связей в большинстве сфер хозяйственной, образовательной и культурной деятельности человека, это определенным образом окажет влияние на изменение подходов к вопросам коммуникации.

Благодаря исследованиям функциональных и эстетических свойств анимационной графики, автор пришел к выводу, что моушен-дизайн, являясь синтезирующим видом проектно-художественной деятельности, несет в себе большой коммуникативный потенциал для формирования визуальной идентичности в системе цифровых образовательных, культурных и деловых коммуникаций [8, с. 8]. В этом, пожалуй, и заключается ключевая роль моушен-дизайна, где его коммуникативная основа в сочетании с высокими технологиями создания динамичной графики, в основе которых лежит внушительный исторический опыт развития визуальных коммуникаций, от графического дизайна до компьютерных технологий, определяет его место в системе визуальной идентичности в цифровой коммуникативной среде, как основной проектный, функциональный и ценностный драйвер [8, с. 8].

Список литературы:

1. *Сергин Р.П., Ткач Д.Г.* Секция 6. Дизайн-концепции в образовательном процессе — Москва, 2020. — URL:https://youtu.be/z7oL0aNtq8c (дата обращения: 5.12.2020).

2. *Печенкина Т.В., Сергин Р.П.* Использование анимационной графики в начертательной геометрии. — Прага, 2020.

3. *Гаприндашвили Э.Г., Яцюк О.Г.* Эволюция кинетической типографики: от рукописных кинотитров до моушн-дизайна, — Москва, 2020.

4. *Сергин Р.П., Ткач Д.Г.* Анимационная графика в системе дизайна. — Москва: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018.

5. *Сергин Р.П., Ткач Д.Г.* Анализ коммуникативных свойств анимационной графики в различных областях применения. — Уфа, 2019.

6. *Смолин А.А., Сысоева Е.К.* Применение и перспективы технологий моушен-дизайна в культурной и просветительской среде. —Санкт-Петербург, 2020.

7. *Коновалова А.С.* Теоретическое обоснование к исследованию технологии моушен-дизайна в медиапродвижении технологического предпринимательства. — Ростов-на-Дону, 2017.

8. *Сергин Р.П.* Моушен-дизайн в системе диджитал-айдентики // Бизнес и дизайн ревю. — 2020. — № 4 (20). — С. 8.

Ю.И. БУНДИН
Кандидат юридических наук, доцент факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: yibundin@yandex.ru

Y. I. BUNDIN
PhD (Law), Associate Professor, Department of Semiotics and General Theory of Arts, Lomonosov Moscow State University
e-mail: yibundin@yandex.ru

ФАВОРСКИЙ СВЕТ ЖИВОПИСНОЙ ПЛАСТИКИ ВАЛЕНТИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ

FAVOR'S LIGHT OF THE PAINTING PLASTIC OF VALENTINA KUZNETSOVA

Утрата привычных для советского времени политико-идеологических ориентиров, раскрепощение духовной памяти и обращение к истокам и традициям народного искусства, его удивительному образному содержанию и лаконичной выразительности, связанной с пониманием и учетом свойств природных материалов, обусловили появление новых форм изобразительного искусства на стыке живописи и декоративной пластики. Наиболее ярко это направление в искусстве представлено творчеством Валентины Кузнецовой, сумевшей создать свой, во многом уникальный, живописно-пластический язык как способ выражения вечных истин человеческого предназначения.

The loss of political and ideological orientations familiar to the Soviet era, the emancipation of spiritual memory and the appeal to the sources and traditions of folk art, its amazing figurative content and laconic expressiveness associated with understanding and taking into account the properties of natural materials, led to the emergence of new forms of fine art at the junction of painting and decorative plastics. This trend in art is most vividly represented by the work of Valentina Kuznetsova, who managed to create her own, in many ways unique, picturesque and plastic language, as a way of expressing the eternal truths of human destiny.

Ключевые слова: изобразительное искусство, живопись, скульптура, декоративная пластика, народные традиции, библейское предание.
Keywords: art, painting, sculpture, decorative plastic, folk traditions, biblical tradition.

Художественная практика создания полихромной керамической скульптуры восходит к глубокой древности. Судя по дошедшим до нас артефактам, такая единая неолитическая традиция характерна для многих культур, начиная с древних египетских царств. В античной культуре она наиболее ярко представлена танагрской статуэткой [1]. Отголоски этой традиции на территории России мы встречаем в народных художественных промыслах, в частности — в Каргопольской глиняной игрушке, с характерными условными пластическими мотивами и целесообразным декором.

Еще в середине XIX века европейские ученые пришли к выводу, что глина, наряду с растениями, была первым поделочным материалом, на основе которого человек удваивал и очеловечивал окружающую его природу и заявлял о себе в ней. «Именно глина на всех стадиях керамического искусства проявила свои качества исключительно пластического материала». Поэтому, начиная с неолита, «изделия керамического искусства во все времена и у всех народов пользовались исключительным почтением; за ними признавалось религиозно-мистическое значение» [2, с.263].

Эти особые свойства глины и привели на определенном этапе творчества живописца Валентину Кузнецову к декоративной пластике в формах полихромной керамики. Оставаясь в эстетике живописи, художник стала использовать в качестве своеобразного «холста» для картин объемные пластические формы. Простота и условность — не формальная игра фантазии и не авторское самовыражение. Они подчинены иной задаче, а именно - включению эмоциональной отзывчивости зрителя с помощью эффекта выразительности, идентичного живописному, помноженному на исключительные пластические качества глины. В. Кузнецова, как и ее античные коллеги, представляет зарисовки повседневной жизни, с особым вниманием к сценкам из жизни женщин [3]. Однако, если танагрская коропластика в свое время явила собой новизну жанра и совершенство исполнения, отличающееся умением выявить и передать

в глине красоту женского тела, то В. Кузнецова, используя художественные возможности своего времени, основное внимание сосредоточила на внутреннем мире человека, душевной красоте любви к ближнему.

Классическая скульптура всегда монохромна, ибо основным выразительным средством в ней выступает пластика. Здесь же форма используется в подчиненном качестве своеобразного конструктивного каркаса, на котором органично выстраиваются цветовые решения, призванные на основе пластики выразить замысел автора. Проводя различие между живописью и скульптурой, известный искусствовед Н.А.Дмитриева отмечает, что двумерное изображение оказывается не подобием предмета, а его видимостью; это есть нечто увиденное, в то время как трехмерное изображение есть именно подобие предмета, послужившего ему прообразом, претендующее на не зависимое от зрителя существование в пространстве само по себе [4, с. 107]. Таким образом, скульптурные формы организуют пространство бытия живописи как особого рода изобразительную реальность. Балансируя на грани живописи и малой декоративной пластики, художник как бы меняет кривизну пространства станковой картины. В этих условиях, на «тонком замесе» живописи и скульптуры обнаруживается феномен объемной живописи, в которой лепная форма и фактура ее поверхности усиливают выразительный эффект восприятия замысла автора.

Творческий метод В.Кузнецовой, и на это следует обратить особое внимание, являет синергию художественных поисков, направленную на преодоление иллюзионизма плоскостной живописи. Зритель встречает плодотворную попытку синтеза типических изобразительных форм живописи, скульптуры и архитектуры, о перспективах которого писал известный теоретик искусства Н.М.Тарабукин: «Мастер объединяет архитектонику построения масс материала (архитектура), с объемной конструкцией этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись)» [5, с. 17]. Художник освобождает себя от иллюзионизма изобразительности и конституирует подлинно реальную вещь. Преодолевая тупики современного искусства с его эстетикой «чистых форм», с одной стороны, и натурализмом «анекдотов в красках», с другой, возвращает нас в лоно подлинно реалистического искусства, развивая идею живописного конструктивизма [5, с. 25].

Известно, что скульптура — вид изобразительного искусства, в котором основным средством выразительности служит изображение человека. Передача телесных потенций движения души — основа одухотворенного изображения, овнешнения его внутреннего смысла, создания художественного образа. Жизнь души становится наглядно осязаемой во внешних формах, подобных телесным и восходящих к ним. Цвет не принадлежит к коренным, специфическим средствам скульптуры, говорящей языком пластики. Отношения пластических масс воспринимаются яснее и целостнее при отвлечении от их натуральной окраски, светотеневая концепция статуи, не разбиваемая различиями цвета, звучит цельно и мощно в однородном, едином по тону материале. Но эмоциональная действенность цвета во многих случаях может не только дополнить и обогатить эстетическую эффективность скульптуры, но и выступить ведущим на путях синтеза новых изобразительных средств, о чем убедительно свидетельствует авторский стиль Валентины Кузнецовой. В ее произведениях мы наблюдаем живописный подход в скульптуре, когда «смиренная пластика» объема обогащается живописными решениями ее поверхности.

Художественная задача репрезентации духовной глубины образов выполняется за счет символической условности пластических форм. Здесь нет характерных для современного искусства напластования множества повествовательных деталей, предлагающих зрителю самостоятельно искать смыслы произведений. Напротив, смыслы обнажены до предела, явлены нам до ранимости, предельно трогательны и не защищены в своей обнаженности. В этой связи важное место в композициях автора отводится жестам касания, особой выразительности прикосновения рук как символах утешения, сострадания, прошения и защиты («Мать и сын», 2016, «Самая дорогая», 2018, «Долгожданное свидание», 2019).

Преображая плоскость холста в объемные пластические формы, адекватные живописной задаче, Валентина Кузнецова, по сути, следует иконописным канонам. В художественной программе автора ни точное изображение тела, ни красота фигуры сами по себе не имеют смысла. Ибо сверхзадачей творчества выступает восстановление представлений о духовной целостности Вселенной и человека в ней. Выражая в своих произведениях духовные феномены любви к ближнему, художник восстанавливает абсолютную этическую природу человека, принявшего идею жертвенного существования. Основную роль в этом играют взятые на вооружение автором богатая палитра и колорит просветленных жел-

то-рыже-коричневатых интонаций и воздушных оттенков голубого и зеленого. Тональные вариации, определяющие светотеневые соотношения в пределах одного цвета, тончайшие цветовые переходы и нюансы, все то, что в живописи соотносится с техникой валёра, позволяют Валентине Кузнецовой добиться тонкости и глубины выразительности созерцательной пластики лепной формы, раскрыть смыслы человеческой жизни как жертвенной любви к ближнему, которая есть «не просто милостыня, которой богатый щедро уделяет от обилия даров своих, а сердечное проникновение в положение другого человека, когда ты не можешь не помочь ближнему, и потому не думаешь в этот момент о себе» [6]. Поэтому в произведениях Валентины Кузнецовой мы сталкиваемся, как в иконе, с восприятием мира в предстоянии пред ним.

Известно, что жизнь есть только в неравновесных системах. Неравновесная форма передает импульс движению, и картины оживают за счет многочленных и разнообразных рефлексов, которые непрерывно и постоянно меняются вместе с изменением освещенности, что создает иллюзию флуктуации пластической формы, делает ее причудливой. Такой эффект достигается автором за счет ангобного фактурного мазка. Особую роль играют элементы сграффито, которые живой линией движения руки художника подчеркивают объемы фигур как пространство выразительности цвета. В целом выразительность композиций достигается филигранным использованием законов статико-динамического равновесия, усиления или ослабления светотеневых контрастов и цветовых рефлексов. В этом — авторский метод перевода идеи произведения в структуру визуально-образных закономерностей.

Анализ творчества Валентины Кузнецовой показывает, что оно в высшей степени сравнимо с религиозным искусством и вызывает прямые ассоциации с национальной традицией деревянной резной скульптуры Русского Севера. Получившая распространение на территории Пермского края в XVII–XIX вв. храмовая деревянная скульптура уникальна тем, что лики скульптур выражают кротость, смирение, жертвенность, мученичество, говорят о глубоком внутреннем понимании безвестными художниками идей христианства. Имея глубокую смысловую нагрузку, русская деревянная скульптура как самостоятельное, своеобразное и оригинальное направление в национальном искусстве, наряду со светотеневой выразительностью рельефа, обладала еще и теми же средствами художественного воздействия, что и живопись,

была полихромной, раскрашенной темперой. Отсутствие лишних деталей и внешнего драматизма — вот, наверное, главное отличие отечественной деревянной храмовой скульптуры от западноевропейских аналогов. Сказанное можно целиком отнести к творчеству Валентины Кузнецовой, которое, в полном смысле этого слова, самобытно и глубоко национально.

Каждый материал таит в себе нечто своеобразное, отвечающее внутреннему характеру замысла. Здесь мы сталкиваемся с почти библейским актом творения первого человека из глины. Налицо особая способность автора говорить языком природного материала. Художник в прямом смысле руками нащупывает образ, материализуя связь между идей и формой, в своих пластических решениях выражает чувственные мыслеформы. Лепка, в отличие от ваяния, заключена в добавлении материала, а не удалении излишнего, и в этом смысле она родственна живописи, где изображение создается постепенным наложением красок. Появление «живописной скульптуры» всецело обязано возможностям лепки. Образ, задуманный в глине, естественно живет в терракоте, майолике, фарфоре. Теплота керамики дополняет смиренное сосредоточение на главном — смыслах существования человека как творения Божьего [4, с. 146].

Важной темой для Валентины Кузнецовой является образ женщины с ее уникальным внутренним миром: ощущением лирической грусти, внутренней гармонии, умиротворенной созерцательности и конечно, любви — к ребенку, мужчине, природе. Поэтичность и теплота — качественная характеристика большинства работ Валентины Кузнецовой. Однако, несмотря на внешнюю благообразность, творчество художника остросоциально. Поднимая актуальную сегодня тему женского одиночества на уровень художественного обобщения, она предлагает единственно возможный, чисто человеческий путь его преодоления через любовь к ближнему. В этой связи, следует выделить работы, прямо раскрывающие тему женского одиночества: «Цветы для подруги», 2019, «Долгое ожидание», 2018, «Соседка», 2018. Именно в них посредством живописной пластики во всей своей полноте раскрываются душевные тайны женщины, ищущей опору в жизни.

Изобразительное искусство по своему смыслу и назначению призвано, изображая выражать, незримое через зримое. Этому служит специфика живописного мышления. Художник через авторские живопис-

но-скульптурные приемы являет нам трепетный мир душевных волнений, объективирует населяющие его чувства и эмоции, вовлекая зрителя в сопереживание увиденному. В данном контексте к творчеству Валентины Кузнецовой применимо определение понятия искусства, которое дает в своей книге петербургский художник, прозаик и эссеист А.В.Медведев: искусство — это «то, что выявляет идею какой-то сущности полнее, чем она проявлена в действительности» [7, с. 3]. При этом идея понимается как мысленный образ, имеющий зримое воплощение. А мысль, в свою очередь, нуждается в явном высказывании и дальнейшем домысливании, мысль жаждет, чтобы ее «присвоили» — освоили, сделали собственной. В этом и заключается алхимия изобразительного искусства Валентины Кузнецовой, которое никого не оставляет равнодушным.

Ненавязчивая наивность — одно из важных достоинств произведений Валентины Кузнецовой — являет нам непреложный закон творчества: красота вырастает из простоты так же, как простота выражает красоту. А нарушение пропорций осмысленно тем самым «непослушанием» в искусстве, о котором писал А.Якимович, и которое только и рождает истинное произведение [8]. Все сказанное образует своеобразный и неповторимый творческий почерк Валентины Кузнецовой, ее авторскую живописно-пластическую концепцию. Художественная керамика автора чрезвычайно самобытна в удивительном диапазоне форм и духовных интонаций. Она лишена какой-либо нарочитости, естественна настолько, что ты полностью доверяешься чувству создателя и проникаешься этим чувством. Искусство — это особые законы вещественного и драматургического оформления целого как способ воссоздания метафизических смыслов бытия — полноты человеческого существования [9, с. 32]. Смысл и назначение творчества Валентины Кузнецовой в репрезентации подлинно сущего — человеческого в человеке. Творческий процесс здесь соразмерен Божественному рождению образа: Бог творит из пустоты, из ничего создает геометрию мира и красками вдыхает в нее жизнь. В этом — альфа и омега изобразительного искусства Валентины Кузнецовой, особая метрика пространства ее произведений.

Список литературы:

1. *Белов Г.Д.* Терракоты Танагры. — Л.: Советский художник, 1968. — 80 с.

2. *Земпер Г.* Практическая эстетика. — М.: Издательство «Искусство», 1970. — 320 с.

3. *Бритова Н.Н.* Греческая терракота. — М.: Искусство, 1969. — 178 с.

4. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. — Москва: Искусство, 1962. — 356 с.

5. *Тарабукин Н.М.* От мольберта к машине. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 72 с.

6. *Духанин В.* О жертве, жертвенности и ее пределах. — URL: https://pravoslavie.ru/60235.html (дата обращения: 15.01.2020).

7. *Медведев А.В.* Новое небо. Петербургский текст в литературе и искусстве. — Санкт-Петербург: ООО «Сезам-Принт», 2012. — 176 с.

8. *Якимович А.К.* Апология непослушания. Заметки о недостаточности искусствоведения // Собрание. Иллюстрированный журнал по искусству. — 2004. — № 1. — С. 62 — 69.

9. *Кошаев В.Б.* Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства. — Москва: МГПХА им. С.Г.Строганова, 2014. — 180 с.

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета, член-корреспондент PAE, «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Unated Kingdom — London), академик НАД РФ, член творческого Союза дизайнеров РФ

e-mail: igorlov64@mail.ru, kaf-tx@stu.lipetsk.ru

I.I. ORLOV

Doctor of Art Studies, Professor of Lipetsk State Technical University, member of International Academy of Natural History (Unated Kingdom — London). Doctor of Science, Honoris Causa, the member of the creative Union of designers of the Russian Federation. Russia, Lipetsk State Technical University

e-mail: igorlov64@mail.ru, kaf-tx@stu.lipetsk.ru

МОРФОЛОГИЯ СРЕДСТВ ЗАЩИТЫ И ФОРТИФИКАЦИИ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ ПОД ВЛИЯНИЕМ КРЕСТОВЫХ ПОХОДОВ XI–XIII вв.

MORPHOLOGY OF MEANS OF PROTECTION AND FORTIFICATION OF WESTERN EUROPE UNDER THE INFLUENCE OF CRUSADES OF THE XI–XIIIth CENTURIES

В статье рассматривается проблема диалектической пары «содержания и формы», которая всегда являлась одной из главных проблем любой проектной деятельности. Наиболее ощутимо подобные процессы можно отчетливо фиксировать в области развития морфологии вооружений и фортификации, поскольку последние являются зачастую наиболее востребованными в определенные эпохи развития. В качестве примеров автором берется развитие системы фортификации замков, возводимых крестоносцами в Святой земле и анализ морфологии защитного вооружения рыцарей, которые происходили под влиянием Крестовых походов в период XI–XIII вв.

In article the problem of dialectic couple «contents and forms» which was always one of the main problems of any design activity is considered. Most noticeably similar processes can be fixed distinctly in the field of development of morphology of arms and fortification as the last are often the most demanded during certain eras of development. As examples with the author development of a system of fortification of the locks built by crusaders in the Holy Land and the analysis of morphology of protective arms of knights who occurred under the influence of Crusades during the 11–13th centuries undertakes.

Ключевые слова: Крестовые походы, рыцарь, замки крестоносцев, фортификация, кольчуга, пластинчатые доспехи.

Keywords: Crusades, knight, locks of crusaders, fortification, chain armor, lamellar armor.

Введение

Проблема взаимоотношения диалектической пары «форма и содержание» является и всегда являлась одной из главных проблем осознанной проектной деятельности любой эпохи. Насколько идейно-художественные программы конкретной эпохи в целом способны были реализоваться отдельным автором в конкретную материальную форму или объект, настолько последний может демонстрировать степень художественно-эстетического и технического развития общества. Эта проблема всегда вставала тем острее, чем более серьезным религиозно-социальным трансформациям подвергается социум на «переломных моментах» своего исторического развития, поскольку именно в такие периоды весьма часто меняется не только технологическая или религиозно-философская составляющая, но и художественно-эстетическая парадигма всего общества. Наиболее ощутимо подобные процессы можно отчетливо фиксировать в области развития морфологии вооружений и фортификации, поскольку последние являются зачастую наиболее востребованными в определенные эпохи развития. Вооружение, развиваясь по своим диалектическим законам, становится неизбежным следствием извечного противостояния двух форм ведения войны (нападения и защиты).

Возникновение каждого нового вида наступательного оружия вскоре неизбежно приводит к ответному изобретению адекватного

средства защиты. Однако уровень и качество вооружения того или иного социума напрямую зависят от эффективности и уровня его культурного и экономического развития. Необходимость постоянного совершенствования организационно-технологической составляющей защитного и фортификационного вооружения во многом определяет уровень развития любого социума — его готовность отстаивать свою безопасность и диктовать окружающим свои политические и экономические интересы.

Постановка проблемы

Завоевание «Святой земли» (Сирии и Палестины) западноевропейскими крестоносцами в конце XI в. послужило мощным толчком к развитию защитного вооружения и фортификационного искусства, как на завоеванных землях Востока, так и на территории самой Западной Европы. С самых первых дней своего пребывания на Востоке сравнительно немногочисленные франки столкнулись с необходимостью в кратчайший срок укрепиться в гористой и пустынной стране, откуда опасный и сильный противник неустанно стремился сбросить их обратно в море. На протяжении почти двух столетий своего владения «Святой землей» (1099–1291 гг.) крестоносцы вели заранее обреченную на поражение напряженную борьбу, судорожно цепляясь за каждый клочок своих завоеваний. В этой суровой борьбе «креста с полумесяцем» решающим стратегическим фактором была малочисленность завоевателей — франков, которая должна была компенсироваться развитием фортификации и вооружения.

Актуальность

В этой борьбе «Запада с Востоком» фактором развития эффективных оборонительных систем стала малочисленность франков, что определило необходимость создания и развития особого архитектурного типа замка-цитадели (монастырь-цитадель, церковь-цитадель), и стратегические, композиционные и конструктивные особенности сооружений подобного типа. Именно в период длительной борьбы «креста и полумесяца» за обладание «Святой землей» франки освоили новые технологии и методы укрепления своих замков и церквей. Уже начиная с трудов Ж. Рей (baron G. Rey) [1] и М. Дьелафуа (M. Dieulafoy), можно довольно подробно проследить эволюцию военно-фортификационной архитектуры и строительной практики крестоносцев [2].

Исследовательская часть

Наибольших успехов в развитии фортификационного искусства Латинского Востока XII в., безусловно, достигли архитекторы военно-монашеских рыцарских орденов тамплиеров (храмовников) и госпитальеров (иоаннитов). Самое первое крепостное сооружение тамплиеров в Сирии — замок «Safita du Chastel-Blanc», имеющее в плане форму эллипса, концентрированного вокруг доминирующего над местностью донжона, датируется серединой XII века. С этой датировкой вполне согласны G.Rey (ouv. cit. P. 85–92) и Dieulafoy (art. cit. Mem. de l`Acad. Des Inscrip. et Bibl.-Lettres. T. 36, 1898). Именно в этом прямоугольном донжоне, доминанта которого и формирует весь фортификационный ансамбль замка, была расположена укрытая от нападений романская часовня (рис. 1, 2).

Замок Сафет (Safita), известный также как «Chastel-Blanc», находится в западной части Сирии, представляя собой крепость в проходе между средиземноморским Левантом и внутренней частью стра-

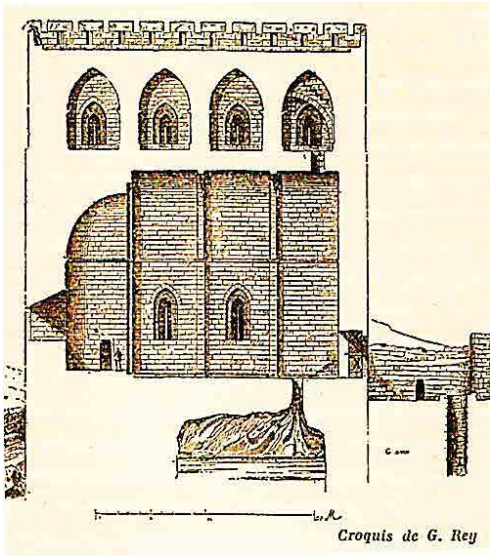


Рис. 1. Донжон и часовня замка крестоносцев «Safita ou Chastel-Blanc» в Сирии, втор. пол. XII в.



Рис. 2. Донжон, часовня (Chapelle-donjon) и план замка крестоносцев «Safita ou Chastel-Blanc» в Сирии (Syrie). Современный вид

ны (т.н. Хомском коридоре). Стратегическое значение замка возросло в эпоху Крестовых походов, поскольку именно здесь проходило укрепленное пограничье между христианским графством Триполи (сюзерен Раймонд IV Сен-Жиль граф Тулузский) и мусульманскими эмиратами Хамы и Хомса. Замок возвышается на вершине базальтовой скалы Джабал Нусайри на высоте около 400 м над уровнем моря. Севернее Сафет находился гористый регион, населенный мусульманами-исмаилитами, которые сохраняли свою автономию при условии уплаты крестоносцам немалой дани золотом и зерном. Для систематического контроля над этими территориями, для сбора и хранения дани в 1132 г. и был выстроен этот замок. В христианских хрониках он фигурирует под названием «Chastel Blanc», или «Castrum Album», что, по всей вероятности, является переводом средневекового греческого «Argyrokastron» («Белый Замок»). Современное его название является сокращением от арабского «Burdj Safitha» («Белая Башня»). Первоначально укрепления имели форму эллипса и охватывали вершину холма по периметру, причем стены были сложены из массивных каменных блоков и включали четырехугольные бастионы, наподобие укреплений Тартуса или Атлита. С наружной стороны укреплений в середине XIII в. был воздвигнут гласис и вырублен в скале 15-метровый ров. За первой линией обороны была устроена вторая. Чтобы проникнуть вовнутрь замка противнику приходилось прокладывать себе путь через четверо ворот, каждые из которых были укреплены башнями. Сердцем обороны являлся отдельно стоящий 28-метровый донжон, который представлял собой массивную башню прямоугольной формы. (рис. 2). Вокруг башни находились вспомогательные хозяйственные постройки, которые представляли собой жилища рыцарей и конюшни. Гарнизон замка насчитывал 50 рыцарей, хотя в лучшие времена здесь находилось до 700 воинов. По воспоминаниям современников, в замке также проживало множество ремесленников самых различных специальностей. В 1170 г. после мощного землетрясения замок был серьезно поврежден, а на следующий год разграблен войсками Нур-ад-Дина (Нуреддин), который на короткое время захватил замок, однако не сумел его удержать. Сафет вновь перешел в руки крестоносцев, но, поскольку восстановление разрушенных укреплений требовало огромных материальных затрат, граф Триполи передал замок Ордену Тамплиеров. Тамплиеры провели масштабную реконструкцию замка, восстановив заново внешний пояс укреплений, разрушенный в результате землетрясения 1201 г. С 1270 г. султан Бейбарс начинает методичное уничтожение крепостей крестоносцев в северной Сирии, поэтому в 1271 г. Сафет — «Chastel Blanc», — подвергается осаде, и после короткого и отчаянного сопротивления замок был сдан, а уцелевшие защитники замка ушли в Тартус (Тортозу). Вход в башню находится с восточной стороны. Общая высота башни — 28 метров, размеры основания — 30 х 18 метров, толщина стен — 3 метра. Внутри башня состоит из трех уровней (рис. 1). На первом этаже находится часовня св. Михаила. Ее стены поднимаются на 17 метров в высоту и завершаются романским бочкообразным сводом. В восточной части зала находится полукруглая апсида и алтарь. Интересно, что наружная сторона башни плоская и ниша апсиды оказываются полностью утоплены в толще стены. Шесть узких окон, освещающих алтарь, больше походят на бойницы. В центре зала находится отверстие цистерны, вырубленной в скале под самой башней. В юго-западном углу часовни устроена лестница, которая ведет на верхний этаж (рис. 1). Высота зала здесь почти в полтора раза ниже первого. Свод зала поддерживается тремя парами колонн, а само помещение оказывается разделено на неф и две пристройки. При тамплиерах здесь находился зал совета «palatium». Как и в других принадлежавших Ордену постройках, в зале отсутствуют какие-либо элементы архитектурного декора. Лестница в западной части стены ведет отсюда на открытую верхнюю площадку башни. Парапет выполнен в виде зубцов с прорезанными в них бойницами для лучников. На верхней площадке башни, где постоянно несла службу стража, их взорам открывался панорамный вид на окружающую местность. Ночью посредством световых сигналов, а днем при помощи дыма обитатели замка могли связываться с соседними гарнизонами замков Крак-де-Шевалье и Арейхема. Другие Сирийские замки крестоносцев тоже иногда имели часовни, спрятанные (заложенные) в толщу крепостной стены, следствием чего являлось малое количество оконных проемов и слабое освещение культового интерьера. Согласно такой схеме, в частности, были сооружены укрепленные часовни замков госпитальеров Крак-де-Шевалье (Krak des Chevaliers) и Маргат (chateau de Margat). На территории Европы подобные новшества появляются несколько позднее и явно под влиянием фортификационных находок крестоносцев. Так на землях Лангедока мы также встречаем подобную планировку крепостной часовни, в частности, в цитадели Каркассона, возведенной уже при «Короле-крестоносце» Людовике IX Святом в XIII

в. Также схожую планировку, сочетающую фортификационные и культовые сооружения, можно встретить на территории Британии. Примером подобного фортификационно-композиционного решения является Лондонская «Белая башня», возведенная по приказу короля Вильгельма II Рыжего в 1077–1108 гг. епископом Рочестера Гундульфлом. Епископу Гундульфу также приписывается возведение большой башни замка Моллинг в графстве Кент (принадлежащей церкви св. Леонарда) и башни северной стороны хоров собора в Рочестере [3, p. 158].

Мы можем констатировать, что планировка интерьеров укрепленных часовен, встроенных в толщу крепостных замковых стен, была весьма разнообразна, поскольку строго установленная единая схема планировки отсутствовала. Некоторые замковые укрепленные часовни не имели апсиды, например, часовня замка Тортоза (Tortose), а некоторые, как, например, часовня замка Сен-Илларион-де-Кипр (Saint-Hilarion de Chypre), возведенная на обрывистой стороне второго крепостного пояса в толще стен, имела целых три апсиды. Сегодня наиболее старыми и наиболее типическими фортификационными сооружениями крестоносцев в Сирии принято считать замки: «Chastel-Blanc», «de Karak», «de Margat», крепость «de Tortose», поскольку именно в этих сооружениях в полной мере проявился «франкский» инженерный гений, который освоил и превзошел своих восточных учителей (византийцев и мусульман). Поставленные в силу необходимости перед проблемой контроля значительных территорий относительно небольшими отрядами, «франкские» архитекторы (и, прежде всего, конечно, военно-монашеские рыцарские ордена) вынуждены были искать и применять наиболее эффективные системы защиты в своих фортификационных и культовых сооружениях. Благо франкам было с кого и с чего брать пример, совершенствуя свои строительные навыки. Задолго до появления крестоносцев в Палестине и Сирии уже было построено сравнительно много крепостей и, прежде всего, конечно, римско-византийских (особенно в прибрежных городах). Все эти укрепления во многом сохранили особенности римско-византийской фортификации, в частности прямоугольные очертания античных планировок (хотя ими давно владели мусульмане). Первоначально франки существенно не меняли планировку мусульманских и византийских укреплений, сохранив крепости Мараш Арима, Жибле, Бонзай, Саон, причем последние два были перестроены еще Иоанном Цимисхием (969–976 гг.). Видимо, по этой причине многие из ранних

замков, построенных крестоносцами, особенно на Юге «Святой земли», мало чем отличаются от крепостей византийского типа. Причем, это справедливо относится не только к городским крепостям, но и к горным замкам крестоносцев, таким как Шастель-Руж и Бельвуар, которые расположены близ Тивериадского озера. В замке Шастель-Руж, построенном недалеко от Тартуса (Тортозы) в первой половине XII столетия, уже выделен мощный прямоугольный донжон, окруженный куртиной с прямоугольными башнями. На первом этапе, таким образом, можно констатировать, что там, где франки сохраняли византийско-мусульманскую планировку, они вынуждены были усиливать замок, вводя в систему обороны новый элемент — донжон. Естественно, что первое время, в соответствии с западноевропейской традицией, донжон располагался в центре укрепления [1].



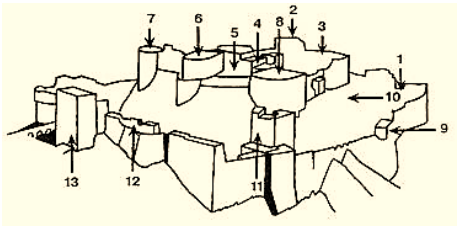


Рис. 3. Замок Крак-де-Шевалье. 1 — Барбакан. 2 — Северная башня. 3 — Часовня. 4 — Главный зал. 5 — Продовольственные склады. 6 — Южная башня. 7 — Северо-западная башня. 8 — Северо-восточная башня. 9 — Нижние ворота. 10 — Верхние ворота. 11 — Выступ. 12 — Конюшни. 13 – Прямоугольная башня

Наиболее совершенным сооружением подобного типа принято считать, безусловно, замок госпитальеров Крак-де-Шевалье (Krak-des-Chevaliers), воплотивший в себя всю тогдашнюю фортификационную науку Востока в творческой интерпретации латинского гения (рис. 3). Его стратегическое положение было особенно важным, поскольку он находился на изолированной вершине в северной части равнин Боке и контролировал район между двумя сильными городами Хомс и Хама, а также Хомский проезд, связывающий эту равнину, на севере которой — Тортоса, а на юге — Триполи, с долиной Оронта.

Первоначально передовым постом на этом пути была крепость Монферран, переходившая из рук в руки во время крестовых походов.

Напротив Крака был возведен замок Аккар более скромных размеров, служивший передаточным пунктом и входивший в систему обороны, усиленной с востока укреплениями тамплиеров Архас и Арима. Рядом были построены еще два сильных замка Шастель-Руж и «Chastel-Blanc», последний из которых был также в руках тамплиеров. Таким образом, могущество франков в Святой Земле покоилось на каменных замках, а их явная малочисленность компенсировалась за счет стен и башен, которые обеспечивали стратегическое превосходство и позволяли выдерживать тяжелые осады. Довольно длительный период развитие фортификационного искусства крестоносцев объяснялось мусульманским влиянием, и в истории искусства распространенным было утверждение, что военная архитектура на Западе есть плод «арабского или византийского» происхождения, поскольку она появилась в результате Крестовых походов. Первым историком и археологом кто позволил себе усомниться в этом, был Т.Е.Лоуренс («Лоуренс Аравийский»). Сегодня многие ученые признали справедливость его суждений и отдали должное крестоносцам за внедрение на Востоке системы обороны, которую они под давлением обстоятельств постоянно совершенствовали [1]. Замок Крак-де-Шевалье окружали две концентрические стены, трапециевидные в плане и охватывающие пространство в два с половиной гектара (рис. 3). Пять круглых башен в первой стене и четыре во второй с запада, а с восточной, менее доступной стороны, простые выступы обеспечивали активную оборону, и по стенам, за их зубцами, шла выложенная камнями дозорная дорожка. Здесь можно было содержать примерно две тысячи бойцов, и именно такова была численность гарнизона Крака-де-Шевалье в 1212 г., не считая сельских жителей округи, которые сбегались сюда в случае необходимости. После землетрясений в 1157 и 1170 гг. Крак де Шевалье был практически разрушен, и первоначальный план замка не дошел до наших дней. Работы по восстановлению замка начались в 1170 г. Ядро замка состояло из огромной треугольной галереи длиной 270 м и шириной в 9 м. В ней жили братья Госпитальеры, и она являлась укрепленной казармой, своды которой были изогнуты в виде стрельчатых арок, а по бокам были расположены пять квадратных башен. В 1170-х гг. в северо-восточной башне была построена часовня. Часовня со сводом цилиндрической формы снаружи выглядит, как слепая аркатура, отражая архитектурный религиозный стиль в средиземноморской Европе того времени (Лангедок и Прованс), и похожа на другие религиозные

постройки крестоносцев. (рис. 2). Весь центральный двор сооружения отведен под амбар, в котором, по словам современников, можно было хранить количество провизии, достаточное для 5 лет автономной жизни гарнизона крепости. Шестая башня, «башня для туалета», была построена на северо-западе крепости к 1190 г. В ней было расположено 12 «отхожих мест», и она соединялась со спальней братьев. Башня позволяла обеспечивать необходимые санитарные условия внутри замка на время длительной осады. Особое историческое значение этой башне придает тот факт, что в ней, в одной из первых среди строений европейцев, были сооружены машикули (галереи с навесными бойницами). Кроме того, башня скрывала потайной ход, который позволял защитникам замка неожиданно нападать с тыла на осаждающих. Сооружение второй крепостной стены началось в конце XII века. В 1202 г., после очередного землетрясения Крак де Шевалье снова укрепляется, однако уже не столько против атак мусульман, сколько против землетрясений. Таким образом, на южной и западной сторонах крепости создается глацис, скат. Он выполнял две основные функции: во-первых, он защищал внутреннюю стену от землетрясений, а во-вторых, в нем были проделаны бойницы для лучников. В это же время южная сторона замка претерпевает существенные изменения. Квадратные башни заменяют двумя круглыми башнями, а третья, в форме головы, сооружается в центре крепостной стены, западная башня также закругляется. В это же время внутренний двор также перестраивается, а с восточной стороны появляется дополнительная пристройка. В 1250 г. в «Святую землю» прибывает король Франции Людовик IX, вместе с которым прибыли и архитекторы, помогавшие строить укрепления. Возможно, именно с их помощью была построена вторая крепостная стена замка. Она была высотой в 9 м и расположена на расстоянии от 17 до 25 м от основной стены и защищена 12 круглыми башнями, согласно новым правилам военной архитектуры того времени. Стена была расположена ниже уровня центральных укреплений, что позволяло защитникам вести огонь одновременно с двух позиций. Попасть в пространство между двумя стенами можно было лишь через один вход на востоке. Чтобы попасть внутрь, необходимо было подняться по узкому лестничному маршу и несколько раз повернуть в тесном коридоре. Это было сделано, чтобы задержать нападавших, сделав невозможным использование тарана против центральных укреплений. Дормиторий (спальные покои) рыцарей, вероятно,

также принадлежит этой эпохе. Он прислонен к одному из сооружений внутреннего двора и очень похож на монастыри Иль-Де-Франс (d'Ile-de-France), что опят-таки указывает на то, что монастырь был построен архитекторами Людовика IX. На южной стороне внешней стены расположены конюшни. В большинстве помещений для людей и в конюшнях сделаны колодцы и цистерны для воды. О запасах воды на Востоке приходилось заботиться особо, поэтому здесь многие колодцы — 27-метровой глубины, а их верхние закраины хранят еще глубоко прорезанные следы веревок, служивших для поднятия воды. Девять больших цистерн — для сбора дождевой воды, стекавшей с крыш, откуда вода поступала в огромный, выложенный камнем бассейн (72 метра в длину и от 8 до 16 метров в ширину), служивший водопоем и местом купания людей. То, что осталось от «Замка рыцарей», достаточно хорошо изученного Полем Дешаном, и производит сильное впечатление. Хорошо сохранились стены, нетронутыми остались церковная капелла, большой зал и часть погребов, которые и дают нам представление о всем комплексе построек. Именно в этом большом зале замка Крак-де-Шевалье археолог Поль Дешан открыл надпись на латыни, муляж которой, как и макет самой крепости, хранится во Франции в Музее французских памятников:

Sin tibi copia, sit sapieutia formaque detur
Inquinat omnia sola superbia, si conitetr.

(Тебе богатство, мудрость, также красота,
Но только берегись все развращающей гордыни.) [7., с. 121].

В ветряных мельницах замка мололи не только хлеб, но и сахарный тростник, ибо сахар с XII в стал на Востоке использоваться в пищу. Печь и давильня обеспечивали пищу и питье, тогда как система водостока выводила наружу содержимое найденных двенадцати «отхожих мест». Галерея и Большой зал Крака-де-Шевалье (длиной в 120 метров) очень похож на залы капитулов цистерцианских монастырей, его двери и оконные отверстия выходили на крытую галерею, где летом под защитой толстых стен было прохладно и приятно. Капелла, в три пролета с раннеготическим сводами, и комната Великого магистра (в юго-западной башне второй стены) с их стрельчатыми тонкими колоннами поражают красотой французской ранней готики. (рис. 3). Все это просто, строго, лаконично и напоминает строительную манеру окситанских мастеров. Естественно предположить, что найденные и отработанные на

Латинском Востоке архитектурные формы и принципы, перенесенные затем в Европу, не могли не оказать существенное влияние на развитие культовой и фортификационной архитектуры вообще и архитектуры «eglises-fortifiees», в частности. Какой-либо иной серьезной причины объяснить появившиеся вдруг во Франции архитектурно-строительные концепции, давшие серьезные преимущества новым фортификационным постройкам перед другими современными им сооружениями, найти крайне затруднительно. По крайней мере, одними из первых фортификационных сооружений, снабженных системой непрерывных машикули, сегодня принято считать: соборы в Агде (d`Agde) и Магелоне (d`Maguelone), замок Люше (Lucheux) на Сомме (Somme), рядом с т.н. «воротами дю Буа» (porte du Bois), машикули донжона Ниор (de Niort) и донжона замка Шато Гайяр (Chateau-Gaillard). Интересно отметить, что замок Шато Гайяр, расположенный на берегу Сены, был возведен Ричардом I Львиное Сердце, почти сразу после возвращения короля из «Святой земли» в 1197–1198 гг. [4, p. 117]. Поскольку верхняя часть башни замка Шато-Гайяр не сохранилась до наших дней, сегодня трудно восстановить расположение ее внутренних помещений. Одно можно констатировать совершенно точно: для обороны башен замка Ричардом Львиное Сердце были применены инженерные сооружения, не характерные для Европы того времени, но которые стали широко применяться позже. Мы видим, что часть башни со стороны двора снабжена контрфорсами, сужающимися книзу и постепенно расширяющимися вверху. Расположенные таким образом, они делят стены башни на несколько ниш, соединенных между собой несколькими арками. Верхние части арок при этом поддерживают парапет. Верхняя часть каждой ниши между парапетом и стеной остается при этом открытой, что позволяло защитникам Шато-Гайяр использовать это пространство для применения метательного оружия (стрел, камней, кипятка и пр.) против атакующих снизу. Эти открытые пространства, представляющие собой как бы дополнительные вырезы в парапете башни или куртины (стены), собственно и получили название навесных бойниц «машикули» (от фр. «machicoulis»).

Еще одним прямым следствием Крестовых походов можно считать начало возведения откосов внизу каменной кладки, которые утолщали основание стен (куртин) и башен, укрепляя и защищая их от возможных подкопов. Подобный фортификационный элемент активной защиты мы встречаем уже в соборе Агда (d`Agde), на угловых контрфор-

сах укрепленной часовни замка Крюа (d`Cruas), а также под машикули замков Люше (Lucheux) и Шато Гайяр (Chateau-Gaillard). Однако в этот период времени подобные откосы практически отсутствуют в замке графов Фландрских в Генте, который был возведен Филиппом Эльзасским в 1180 г. Можно предположить, что французские архитекторы (руководствуясь опытом сирийских крепостей) видели в таких откосах средство для создания неконтролируемого рикошета, снарядов, попадающих на машикули или угловые башни под различными углами. Часовня замка Крюа (d`Cruas), сооруженная в XII в. монахами, позже уже в XIII в. была переоборудована ими в настоящий донжон, служивший им убежищем. Интересно, что часовня замка Крюа (слегка отклоненная от углового контрфорса) имеет форму, напоминающую выступающую навесную бойницу, которая защищала ворота колокольни Сен-Мартен де Канигу (Saint-Martin de Canigou). Появившиеся там (также как и в соборе Агда) угловые башенки (бартизаны) и крестообразные бойницы для стрельбы из лука, проделанные в парапете между двумя амбразурами, только дополняют это сходство культового объекта с военным сооружением. Фортификационные новации (непрерывные машикули, мерлоны с бойницами, откосы основания, угловые башенки-бартизаны), привезенные из Палестины и Сирии на юг Франции, позже, в XIII-XIV вв., находят свое применение при возведении крепостных стен замка Сен-Андре в Вильнев — д`Авиньон (из которого осуществлялось наблюдение за Папским замком на противоположном берегу Роны), при сооружении Папского дворца Авиньона (palais des Papes d`Avignon) [5, p. 110]. Сходство фрагментов крепостной стены Крак-де-Шевалье и стены Папского замка, описанное в работах Ж.Рея, неоспоримо [6, p. 52]. Еще долгое время спустя после Великих Крестовых походов архитекторы Франции остаются верными «старым схемам» моделей сирийских крепостей. Даже в XIV в. мы можем встретить сооружения подобного типа и в замках (Сен-Андре в Вильнев д`Авиньон) и в укрепленных церквях «eglises-fortifiees» Лавор (Lavaur), Бомонт-де-Ломань (Beaumont-de-Lomagne), соборе Ломбез (Lombez), ансамбле Епископского замка и собора Альби (donjon episcopal d`Albi), Сорез (Soreze) регион Тарн (Tarn) даже в XV веке. Несмотря на такое обилие натурных объектов данной эпохи, исследователи крестоносной архитектуры Латинского Востока, тем не менее, сталкиваются с рядом сложностей. Одной из главнейших, в частности, из них является тот факт, что однозначно классифицировать по иконографическим

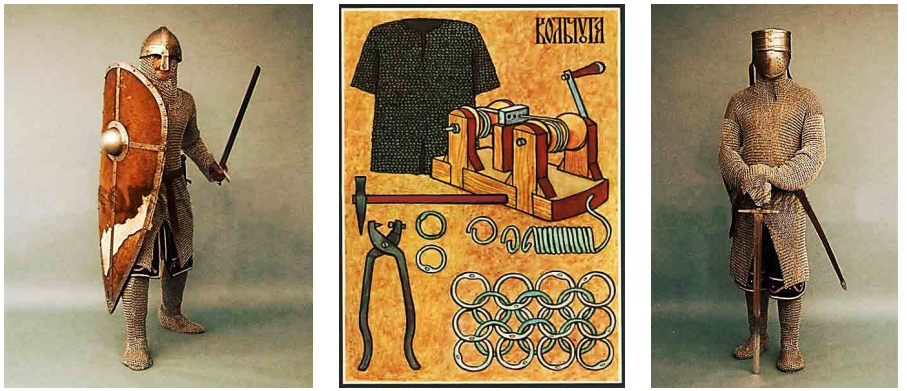


Рис. 4. Кольчуга (mail) XI–XII вв.

и морфологическим признакам фортификационно-культовую архитектуру Латинского Востока довольно сложно. И этот факт отмечают значительный ряд исследователей, например, Г.А.Саркисиан справедливо отмечает: «Эволюция средневековой крепостной архитектуры плохо поддается принятой периодизации с делением ее на романскую и готическую эпохи. Это крайне затрудняет не только датировку по морфологическим признакам, но и анализ географической и хронологической последовательности развития идей в крепостном зодчестве» [7, с. 101].

Непосредственно под влиянием Крестовых походов активизируется процесс дальнейшего развития формообразования и совершенствования защитного вооружения франков. Еще в эпоху раннего Средневековья, примерно за столетие до Крестовых походов, в Европе уже активно используется «кольчатая броня», изготавливаемая первоначальной из плоских колец, нашитых на кожаную основу, а в дальнейшем под термином «кольчуга» (mail) понимается защитный доспех, изготовленный целиком из переплетенных стальных колец, который обладал достаточной прочностью чтобы защитить своего владельца от режущих ударов. Технология кольчуги достаточно хорошо описана в источниках. Она изготавливалась из железных колец, которые делались из специальной проволоки-спирали, получаемой методом протяжки. Кольчужные рубахи, капюшоны, чулки, гольфы, перчатки изготавливались по принципу «вязания», увеличивая или уменьшая число колец в ряду и число самих рядов. Уже во время нормандского завоевания Англии в

1066 году защитное вооружения всадника состояло из кольчуги или «хауберка», шлема и миндалевидного щита, оружием служило копье и меч, причем конусообразные или яйцевидные шлемы рыцари продолжали использовать вплоть до второй половины XII века. Согласно описаниям, «хауберк» доходил почти до колен, а также имел специальный разрез спереди и сзади от подола до паха для удобства верховой езды, широкие рукава до локтей. Уже к 1100–1130 гг. среди европейских рыцарей появилась тенденция удлинять хауберк до икр, но к середине XII столетия, явно под влиянием Крестовых походов, кольчуга вновь возвращается к прежней длине (до колен). Сверху «хауберк» имел кольчужный капюшон, закрывающий голову и шею, на который затем одевали конический или яйцевидный шлем с защитной пластиной. Под кольчугу специально поддевали кожаную или простеганную и подбитую ватой нижнюю одежду [8, с. 77].

На изготовление одной кольчуги уходило примерно 600 метров стальной проволоки. Эту металлическую спираль разрубали по одной стороне и получали круглые разомкнутые кольца одинакового диаметра, причем часть колец сваривали, а у части колец расплющивали концы, и затем в этих местах пробивали сквозные отверстия. В дальнейшем эти отверстия скрепляли специальными штифтами и заклепывали. Далее шел процесс непосредственной сборки кольчуги, когда каждое разомкнутое кольцо соединялось с четырьмя сварными (цельными) и затем заклепывалось уже на вплетенном в кольчугу кольце. Весь процесс сборки требовал большого умения и кропотливой точности. Иногда для красоты в общую массу стальных колец вплетали ряд-другой медных (для красоты). После сборки кольчуги ее чистили и шлифовали до блеска, общий вес собранной кольчуги составлял около 6,5 килограмм. Кольчужный доспех достаточно хорошо защищал своего владельца от последствий режущих и рубящих ударов, но гибкая кольчуга не могла защитить от ушибов и переломов [9, с. 384].

В ходе многочисленных боевых столкновений крестоносцев с тюрками-сельджуками, арабами, византийцами франки столкнулись как с более высокими технологиями обработки металла (дамасский булат), так и с новыми формами защитного вооружения — доспехами из металлических пластин, который именовался «панцирь» или «броня» и шлемами с забралом, полностью закрывавшими лицо от стрел и дротиков. Первоначально броня изготавливалась из прямоугольных выпу-



Рис. 5. Византийский тяжеловооруженный всадник «катафракт». Панцирь из пластин — А, и из чешуи — Б. Конный восточный воин тюрок-сельджуков в пластинчатых доспехах

клых пластин с техническими отверстиями по краям. В эти отверстия протягивали кожаные ремни, которые и притягивались пластинки друг к другу, создавая целостное пластинчатое металлическое покрытие (рис. 5-А). Однако уже примерно с XI века на Востоке появляется другой тип панциря — «чешуйчатый», который затем, к XIII–XIV вв., стал весьма распространенным по всей Европе. Пластины такой брони крепились к кожаной основе с одной стороны и фиксировались специальными заклепками в центре. На Руси такие брони назывались «дощатыми», поскольку внешним видом они напоминали выпуклые дощечки. Позднее, явно под влиянием греческого языка, такие «дощатые» доспехи и стали называть «панцирь» (рис. 5-Б).

Малочисленным отрядам европейских рыцарей почти сразу же становится очевидным необходимость срочного совершенствования своего защитного вооружения, которое должно было, по крайне мере, не уступать оружию воинов Ислама. Первоначально к кольчужным чулкам «шоссам» оружейники добавили «наколенники» — пластины, защищающие колени, позднее, около 1230 г., уже всю переднюю часть голени стали прикрывать легкими металлическими пластинами, которые назывались «полупоножами». И лишь приблизительно с 1300 г. рыцари все чаще стали использовать полностью «закрытые поножи», которые изготавливались из двух пластин, одна — для передней части голени, а вторая — для задней. Между собой пластины соединялись петлями на



Рис. 6. Трансформация морфологии защитного вооружения западноевропейских рыцарей XI–XIII вв.

наружной части голени и застегивались с помощью пряжек и ремней на внутренней стороне [9, с. 389]. Весьма трудно с точностью определить, когда в Европе стал массово использоваться бочкообразный шлем цилиндрической формы с плоским верхом и забралом с прорезями для глаз и вентиляционными отверстиями для дыхания. По крайней мере, изображение одной из разновидностей такого шлема можно встретить на второй печати короля-крестоносца Ричарда Львиное Сердце, датированное примерно 1198 годом. Во всяком случае, уже к Третьему Крестовому походу 1189–1192 гг. шлемы подобного типа вошли в обиход, а после 1200 года они нашли широкое применение [8, с. 79]. Такие шлемы, подбитые изнутри ватой, носили поверх кольчужного капюшона «коифа», который, в свою очередь, натягивали на подбитый ватой и простеганный капюшон из ткани. Для защиты верхней части стального шлема от жарких солнечных лучей его покрывали легкой тканью «наметом», который впоследствии стал одним из основных геральдических симво-

лов. Примерно с 1190 года поверх кольчужных хауберков стали одевать полотняную одежду чем-то похожую на ночную рубаху, которая служила защитой от палящих солнечных лучей и дождей Востока. Позднее эту полотняную верхнюю одежду стали также украшать геральдическими символами владельца.

Выводы

Подводя итоги и суммируя все новации в западноевропейском защитном вооружении конца XII — начала XIII в. (примерно с 1190 по 1260 г.), можно достоверно утверждать, что модифицированные доспехи эпохи Крестовых походов состояли из кольчужного «хауберка» с неизменным кольчужным капюшоном «коифом», рукавами и рукавицами. Хауберк, как и прежде, представляет собой длинную до колен кольчужную рубаху, причем шейное отверстие застегивалось клапаном или затягивалось шнурком. Примерно после 1175 года рукава многих кольчуг стали завершаться кольчужными «варежками», которые натягивали на руки во время сражений. Эти «варежки» представляли собой кольчужные мешочки, с отдельным карманчиком для большого пальца, причем ладонь бойца оставалась незащищенной. Ноги были прикрыты кольчужными чулками «шоссами», с пластинчатыми наголенниками. Под термином «шлем» в этот период времени понимают полностью закрытый цилиндрический головной убор, со всевозможными вариантами оформления верхней его части. Большой нормандский щит миндалевидной или треугольной формы приблизительно с 1180-х годов уменьшается в размерах и представляет собой удлиненный треугольник (хотя вплоть до 1220–1230 годов встречаются и округлые верхние углы) [8, с. 79]. Дальнейшее развитие защитного вооружения западноевропейского рыцаря становится уже напрямую связанным с постепенной заменой цельного кольчужного «хауберка» на составные латные доспехи (кирасы, зерцала, наручи, налядвенники и пр.).

Список литературы:

1. *Rey G.* Etude sur les monuments de l`architecture militaire des Croises en Syrie dans l`ile de Chypre. — Paris, 1871 (Collect des documents de l`Histoire de France).

2. *Dieulafoy M.* Le chateau Gaillard et l`architecture militaire au XIII siècle. — Paris, 1898 (Memoires de l`Academie des Inscriptions et Belles-Lettres. T. 36, 1898).

3. *Diehl Ch.* Manuel d`art byzantine, 182–185 / A.Angle. L`eglise Saint-Michel de Castelnau-Levezon (Bull. Monum. Vol. 77). — 1913. — P. 231–239.

4. *Mersier M.* Albert. Hourds et machicoulis // Bull. Monum. — 1923. — Vol. 82. — P. 117–129.

5. *Rey R.* Les vieilles eglises fortifies du Midi de la France. — Paris, 1925 — P. 110–111.

6. *Digonnet F.* Le Palais des Papes d`Avignon. — d`Avignon, 1907; Labande L.H. Guide du Congres archeol. D`Avignon. T. I. — d`Avignon, 1909. — P. 52–80.

7. *Орлов И.И.* Богословие в камне. Укрепленные церкви Окситании X–XV вв. [Монография] / И.И.Орлов. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016–516 с.: ил.

8. *Келли Френсис, Швабе Рэндольф.* История костюма и доспехов. От крестоносцев до придворных щеголей / перевод с английского Т.Е.Любовской. — Москва: ЗАО Центрполиграф, 2007. — 216 с.

9. *Окшотт Э.* Оружие и воинские доспехи Европы. С древних времен до конца Средневековья. — Москва: ЗАО Центрполиграф, 2009. — 703 с.

10. *Стоун Дж.* Большая энциклопедия оружия и доспехов. Оружие и доспехи всех времен и народов. — Москва: АСТ: Астрель, 2010.

11. *Флори Ж.* Повседневная жизнь рыцарей в Средние века. — Москва: Молодая гвардия, 2006.

12. *Дельбрюк Г.* История военного искусства. Средневековье. Новое время / перевод с немецкого. — Смоленск: Русич, 2003. — 632 с.: ил.

М.А. ДИДРИХ

Аспирант 3 курса, кафедра РХМ, факультет «Искусство реставрации» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mariididr@gmail.com

M.A. DIDRIKH

Post-graduate student of 3 course, department of RHM, the faculty «The Art of restoration» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: mariididr@gmail.com

ИМИТАЦИЯ РЕЛЬЕФА В МНОГОФИГУРНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ЖИВОПИСНЫХ МИНИАТЮР ЖАК-ЖОЗЕФА ДЕ ГО

THE RELIEF IMITATION IN MULTI-FIGURED COMPOSITIONS OF THE PAINTING MINIATURES BY JACQUES-JOSEPH DE GAULT

В статье рассматриваются художественные особенности многофигурных композиций живописных миниатюр, имитирующих геммы из слоистого халцедона. Родоначальником направления имитации камей во французском искусстве второй половины XVIII века являлся парижский художник Жак-Жозеф Де Го. Он был одним из первых миниатюристов, вдохновившихся культурой Античности. Его произведения поражали современников тончайшей проработкой светотеневой моделировки иллюзорного рельефа и актуальностью художественных образов в рамках зарождающегося Неоклассицизма.

The article discusses the artistic features of multi-figured compositions of pictorial miniatures imitating gems from layered chalcedony. The ancestor of the direction cameo imitation in French art of the second half of the 18th century was the Parisian artist Jacques-Joseph de Gault. He was one of the first miniaturists to be inspired by the culture of Antiquity. These works amazed his contemporaries with the subtlest elaboration of the cut-off modeling of the illusory relief and the relevance of artistic images within the emerging Neoclassicism.

Ключевые слова: французская миниатюра, имитация, многофигурная композиция, неоклассицизм, античные реминисценции.
Keywords: French miniature, imitation, multi-figured composition, neoclassicism, antique reminiscences.

Период французского неоклассицизма, начиная с 1760-х гг., был охарактеризован новой волной интереса к культуре Античности под влиянием археологических открытий и находок на территории Геркуланума и Помпей. В среде французской аристократии приобретали небывалую популярность античные образцы скульптурных рельефов и миниатюрных камей. Росписи стен и декорирование мебели живописной имитацией скульптурной пластики начинали занимать особое место в украшении интерьеров королевских резиденций. Миниатюрной живописью, выполненной в виде камей, украшались различные ювелирные изделия — медальоны, броши, браслеты, табакерки и кольца. Живописная имитация резного камня позволяла создавать сложные многофигурные композиции в античной манере, подражая изображениям мифологических сюжетов древности.

Парижский миниатюрист Жак-Жозеф Де Го (1738–1812) являлся основоположником направления живописной имитации рельефа, выполненной акварелью по слоновой кости в стилистике античных камей. «Этот художник специализировался на гризайли и имитации скульптурного рельефа — жанре, принесшему ему международную славу, изобретателем которого он сам себя называл» [1]. Многие миниатюристы, его современники и последователи, пытались повторить художественные образы работ Де Го, но утонченности его произведений, отличающихся сложными многофигурными композициями, достичь никому не удавалось. В собрании большинства европейских и русских музеев можно встретить миниатюры, атрибутируемые без указания имени автора, но с ремаркой «в стиле Ж.-Ж. Де Го» [2].

Однако, несмотря на такую популярность этого автора, о его биографии сохранилось очень мало информации. На сегодняшний день известны лишь основные вехи его творческого пути посредством заметок об участии в каких-либо выставках и в архивных записях современников. Эта информация широко представлена в энциклопедических словарях европейских миниатюристов. Довольно часто первым фактом о деятельности Ж.-Ж. Де Го указывается, что «в период 1758–1760 гг. он

работал художником на фарфоровой Севрской мануфактуре» [3]. В 1774 году Де Го был принят в академию Святого Луки и участвовал в Салоне этого культурного центра с целым рядом работ, имитирующих камеи. В 1780-х годах миниатюрист постоянно принимал участие в выставках Салона Корреспонденции, организованного французским литератором Паном де Бланшери, а также демонстрировал свои миниатюры на выставочных площадках молодых художников (Salon de la Jeunesse).

На протяжении всей жизни Де Го часто работал над миниатюрами, предназначенными для украшения шкатулок и табакерок, которые создавались известнейшими парижскими ювелирами, такими как Пьер-Франсуа Дрэ, Джин Дюкролэй, Шарль Уизиль и Адриен-Жан-Максимилиан Вашетт. В альманахе аббата Лебрена по этому поводу отмечено: «Барельефы Де Го, имитирующие агат и оникс, представляют миниатюры, сделанные с величайшей тщательностью и большим изяществом. Они служат прекрасным дополнением для декора колец, табакерок и браслетов» [4].

Успех произведений Де Го в 1780-х был настолько велик что в 1787 г. он получил заказ на создание живописных миниатюр для декора предметов мебели в будуаре Марии Антуанетты, супруги короля Людовика XVI.

В период смены государственной власти художник продолжал свою творческую деятельность для частных заказчиков, а в правление Наполеона Бонапарта вернулся к исполнению миниатюр для представителей императорского двора. Ж.-Ж. Де Го стремился приспособить свои миниатюры к изменениям в государственной политике и культуре. Но с каждым годом ему было все труднее конкурировать с молодыми авторами в жанре имитации камей. Его сын Жан-Мари Де Го продолжил дело отца, став художником Севрской мануфактуры. Специализируясь на создании росписей по фарфору в стилистике ампира, Жан-Мари создал имитации рельефных камей в различных колористических решениях. Чаще всего он изображал темные фигуры или профильные портреты на светлом фоне, заняв отдельную нижу в направлении живописных имитаций резного камня.

Последователи Жака-Жозефа Де Го стремились подражать его работам, некоторые развивали на основе заданных им правил свое видение имитаций камей. Но никому не удалось превзойти этого мастера в создании миниатюр со сложными многофигурными композициями в технике гризайли, имитирующей камеи.

Миниатюрам Ж.-Ж. Де Го свойственно разнообразие художественного подхода к раскрытию античных сюжетов. Автор использовал различные композиционные решения, форматы, цвета фона и тональности передачи объема фигур для создания иллюзии рельефности живописных изображений. Чаще всего среди его работ встречаются миниатюры на темно-синем фоне с многофигурными и светлыми по тону композициями, повторяющими колорит античных камей из многослойного оникса. Манера исполнения подобных произведений видоизменялась на протяжении всего творческого пути этого художника.

Ранние миниатюры Ж.-Ж. Де Го отличаются довольно плоскостной передачей скульптурной пластики, полупрозрачным красочным слоем изображенных фигур, легким, подвижным мазком и динамичными композициями.

Особенно ярко это выражено в миниатюрах, украшающих золотую табакерку (1775) из собрания музея Метрополитен (Нью-Йорк), созданную Пьером Франсуа Дрэ в 1775–76 годах в Париже [5]. Небольшие сюжеты с шестью аллегориями любви расположены на крышке овальной табакерки, с наружной стороны дна и на боковых стенках основания. На фоне белого и желтого золота, дополненного вкраплениями эмали изумрудного цвета, контрастно выделяется живопись Ж.-Ж. Де Го. Темно-синий фон, серо-голубой задний план и фигуры оттенка натуральной слоновой кости с голубоватыми отсветами создают иллюзию объема резной камеи.

Две крупные овальные миниатюры крышки и донышка демонстрируют многофигурные композиции водружения нимфами статуи амура с пылающим факелом на пьедестал и знаменитую сцену продажи амуров [6]. Четыре прямоугольных боковых изображения посвящены играм амуров на лоне природы.

Композиционные решения идентичны во всех шести миниатюрах, независимо от их формата. Четкая горизонталь, размещенная в нижней части каждой миниатюры, позволяет выстроить плановость и акцентировать статичность фигур. Являясь своеобразным скульптурным постаментом, широкая горизонтальная линия, четко очерчена с нижнего края и плавно переходит в задний план деревьев и кустарников. На этой оси по центру выстраиваются замкнутые многофигурные композиции, при этом не лишенные динамики движения каждого из героев.





Рис. 1. Крышка табакерки с миниатюрами Ж.Ж. Де Го. 1775 г. Золото, эмаль, стекло, акварель на слоновой кости. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
Рис. 2. Донышко табакерки с миниатюрами Ж.Ж. Де Го. 1775 г. Золото, эмаль, стекло, акварель на слоновой кости. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

В миниатюре на крышке табакерки особенно чувствуется воздушность, легкость и чувственность изображенных нимф, устремляющихся к обожаемой статуе амура (рис. 1). Жесты их рук, а также развивающиеся складки их хитонов образуют своеобразный овал в центре миниатюры, вторящий форме табакерки. В линиях рисунка, силуэтах и пластике жестов героев заметны отголоски уходящего стиля рококо, характерные для сентиментальной направленности подобных сюжетов. К неоклассицизму здесь апеллирует колористическая гамма, свойственная античным камеям из многослойного оникса, и моделировка фигур посредством трех тонов: основного-среднего, теней и ярких бликов, расположенных в соответствии с распределением света на рельефе.

Задний план с тонко прописанными деревьями также неоднозначен. С одной стороны, хаотичное расположение линий ветвей и листвы невозможно в глиптике и соответственно должно разрушать художественный образ подражания камее. Но, с другой — четкое разделение по цвету и тону на светлый и теплый по оттенкам передний план с фигурами и холодный, на несколько тонов темнее, дальний план позволяет создать иллюзию слоистости камня. Темно-синий плоскостной фон усиливает эффект имитации камеи из трехслойного оникса. Эти приемы Ж.-Ж. Де Го часто использовал в своих работах, сцены которых были взяты из античной мифологии.

Примером этому служит и миниатюра на исподе дна табакерки, изображающая сюжет фрески из виллы Ариадны, которая располагалась в древнеиталийском городе Стабии, разрушенном извержением вулкана, наряду с Геркуланумом и Помпеями в 79 году (рис. 2). Эта сцена часто воспроизводилась европейскими художниками в различных формах: в монументальной росписи интерьеров, в станковых полотнах, в гравюрах, гобеленах, в декоре предметов мебели, а также в миниатюрах [7].

Ж.-Ж. Де Го свободно интерпретировал сюжет продажи амуров, в отличие от большинства реплик других художников. Статичность образов оригинала и его повторений не отразились в миниатюре этого автора. Как и в большинстве гравюр, композиция сюжета расположена зеркально относительно фрески. Поза продавщицы амуров схожа с изображением этой героини на картине Ж.М.Вьена 1763 г. Но движение ее корпуса и жесты рук изменены. Тоже самое можно сказать и о позах двух других героинь. В оригинале Афродита, покупающая амуров, сидит в кресле, а ее спутница стоит подле нее. Но в миниатюре Ж.-Ж. Де Го обе героини изображены стоящими в динамичных позах. Как и в миниатюре на крышке табакерки, движения фигур направлены в центр композиции, к амуру, которого продавщица протягивает Афродите. Динамика чувствуется и в изображениях других амуров. Еще одним отличием от воспроизведений античной фрески является изображение двух клеток с амурами, а не одной. При этом небольшая цилиндрическая клетка, присутствующая в оригинале по центру композиции, в данной миниатюре смещена влево и сливается с задним планом изображенного дерева, чье направление роста помогает создать внутренний композиционный овал и придать динамики всему сюжету, подобно композиции на крышке табакерки. Еще одним овалом в этой миниатюре является вторая клетка, добавленная художником в сюжет и размещенная по центру. В нее заключены три амура, что также не соответствует сюжету оригинальной фрески и подобных ей гравюр. Всего на этой миниатюре изображено шесть амуров, что тождественно количеству нимф в сюжете на крышке табакерки, а также равно количеству миниатюр, украшающих это произведение искусства.

Сюжеты некоторых своих работ Ж.-Ж. Де Го часто заимствовал из произведений станковой живописи, гравированных увражей и скульптурных рельефов своих современников.

Примером использования сюжетов масштабных живописных полотен в миниатюрной живописи Де Го может выступать золотая табакерка (1779) из собрания Художественного музея Кливленда (США) [8].



Рис. 3. Табакерка с миниатюрами Ж.Ж. Де Го. 1779 г. Золото, эмаль, стекло, акварель на слоновой кости. Художественный музей Кливленда

Данное ювелирное изделие украшено шестью миниатюрами, повторяющими серию картин из «Истории Александра Македонского», созданную Шарлем Лебреном по заказу Людовика XIV в 1661–1673 гг. Известный цикл произведений королевского живописца часто воспроизводился в гравюрах, гобеленах, монументальных росписях и живописной эмали. Спустя столетие классические многофигурные сюжеты, повествующие о военных походах Македонского царя, приобрели новое звучание в миниатюрной живописи на слоновой кости, создающей имитацию камеи из многослойного оникса.

Декор овальной табакерки схож с композиционным решением памятника из собрания музея Метрополитен, описанного выше. Но, в связи с масштабными сюжетами живописных миниатюр, они занимают всю поверхность изделия, оставляя лишь небольшое пространство для золотого обрамления, дополненного прозрачной синей эмалью.

На крышке табакерки воспроизведен сюжет картины «Вступление Александра Македонского в Вавилон» (рис. 3). Ж.-Ж. Де Го передал в миниатюре все детали этого монументального полотна, вписав прямоугольную картину в овальную форму. Художник оставил только нижнюю горизонтальную линию, с добавлением деталей растительного декора, гармонично существующую во многих миниатюрах Де Го в качестве композиционного ориентира. При всем многообразии действующих лиц данного изображения, миниатюрист смог показать четкое деление на планы, согласно колориту и светотеневой моделировке камей из оникса. Для имитации рельефа художник изменил направление падающего света: в живописи Лебрена освещение фигур хаотично, а световой акцент поставлен на главном герое; в миниатюре Де Го свет «падает» четко слева направо, создавая определенную плоскостность, свойственную античным камеям.

Кроме того, автор заменил светло-голубое небо, с уходящими вдаль облаками, на темно-синий глухой фон, поддержав это тональное пятно темным фоном нижней части, под горизонтальной линией переднего плана. Таким образом сложная многофигурная композиция с фрагментами архитектурных сооружений на дальнем плане, решенная в светлых тонах, обрела четкий силуэт, присущий произведениям античной глиптики. Сохраняя иллюзорность скульптурного объема внутри изображения, миниатюрист противопоставляет ему плоскость темного фона.



Рис. 4. Донышко табакерки с миниатюрами Ж.Ж. Де Го. 1779 г. Золото, эмаль, стекло, акварель на слоновой кости. Художественный музей Кливленда

Для передачи разности высот имитируемого рельефа художник создает три четко просматриваемых плана. Дальний (третий) план, с архитектурой Вавилона и несколькими группами людей, издалека наблюдающих за процессией, решен в серо-голубых тонах. Второй план, с фигурой Александра Македонского на колеснице, запряженной слонами, и его окружением, выполнен более светлыми и прозрачными красками, сохраняющими цвет слоновой кости, кроме того, он дополнен тенями среднего тона и бликами, а также более контрастными падающими тенями по силуэтам фигур, будто наложенных на низкий «рельеф» архитектурных фрагментов. Передний (первый) план, с фигурами в сложных ракурсах и динамичных движениях, написан более объемно, с ярко выраженной светотеневой моделировкой и контрастными падающими тенями, размещенными справой стороны, согласно распределению света на рельефе.

На исподе дна табакерки изображен сюжет картины «Семейство Дария у ног Александра Македонского», первой из серии «История Александра», которая принесла Ш.Лебрену дворянство, пожизненную пенсию, титул первого живописца короля и дальнейшие заказы [9]. Овальная миниатюра Ж.-Ж. Де Го в точности передает сюжет масштабного полотна. С высочайшим мастерством показана плановость

построения композиции посредством разницы в тональном решении изображенных фигур и их окружения (рис. 4). Так как в оригинальном произведении нет ярко выраженной световоздушной и линейной перспективы, миниатюрист усиливает ощущение глубины с помощью проработки изображений окружения героев картины. Как и на миниатюре в крышке табакерки, Де Го заменяет нейтральный тон неба в оригинале на темно-синий плоскостной фон. Но при этом здесь автор тонально не отделяет фигуры главных действующих лиц от второстепенных. Общая масса изображенных героев трактована достаточно однообразно. Но стволы и ветви деревьев, скульптурные складки шатра, театрально накрывающего группу действующих лиц, а также малый шатер на заднем плане демонстрируют все мастерство имитации многопланового и сложного рельефа. Своеобразными отправными точками деления композиции на планы являются диагонально направленные стволы деревьев. Крайнее левое дерево на переднем плане прописано в мельчайших подробностях листвы и коры, усилена светотеневая моделировка объема. Другое дерево, расположенное справа, относится ко второму плану и решено в более светлых тонах без детализации рисунка. Следующее состоит из двух стволов и относится к третьему плану, о чем свидетельствует ее более холодный оттенок и темный тон. Шатер, расположенный за деревьями, представляет особый интерес, так как вбирает в себя всю тональную и цветовую гамму миниатюры. Передняя часть полога, подвязанная к двум деревьям, выполнена в светлых тонах и теплых оттенках, но чем дальше шатер отдаляется от главных героев, тем холоднее и темнее становится его цвет, позволяя тем самым передать иллюзию многослойности.

На боковых стенках основания табакерки в прямоугольных форматах изображены сюжеты других картин Шарля Лебрена: «Битва при Гавгамелах», «Битва при переходе через реку Граник», «Александр Великий в битве на Гидаспе», «Александр побеждает раджу Пора». Все четыре миниатюры имеют четкую нижнюю горизонтальную линию, относительно которой развивается плановое построение композиции вверх к темно-синему небу, выполняющему роль контрастного фона.

Данная табакерка являет собой пример виртуозной адаптации масштабных станковых полотен к художественным средствам выразительности миниатюрной живописи, и, в частности, имитирующей резной камень.

Самыми популярными сюжетами для миниатюр Ж.-Ж. Де Го были сцены из мифов о Бахусе (Вакхе, Дионисе), древнегреческом боге виноделия.

Одной из таких работ является миниатюра «Вакханалия» (1785) из собрания Государственного Эрмитажа. Произведение представляет собой небольшое панно-тондо с миниатюрной живописью на слоновой кости, закрытое стеклом и заключенное в металлическую раму с подвесом. Многофигурная композиция изображает празднество в честь античного бога Бахуса, восседающего на осле. Окружающие его герои показаны в динамичных позах, движения их корпусов направлены к Бахусу, в центр замкнутой композиции. Мягкие, округлые руки фигур, расположенных по сторонам от главного героя, создают круговое движение, а два маленьких фавна на переднем плане добавляют диагональное направление, усиливая ощущение динамичной композиции.

Именно в этой работе нет четкой горизонтали в нижней части, земля трактована живописно и свободно, что создает более сложный художественный образ. В сюжет включены элементы пейзажа: типичные для Де Го ветви деревьев и кустарников, мягко растворяющиеся в темном фоне. Колористическое решение выражено в холодных тонах: темно-синий фон, голубые тени, светло-бежевые фигуры, белые блики. В подобных работах, с крупными массами полупрозрачных фигур, особенно важен цвет слоновой кости, именно он помогает передать вещественность и глубину образов, подражающих античным рельефным сценам. В сравнении с миниатюрами, украшающими табакерки, самостоятельные живописные изображения этого автора демонстрируют большую свободу в выборе композиционных решений и особенностей светотеневого моделирования.

Об этом говорит и одно из последних произведений Ж.-Ж. Де Го — живописная миниатюра «Аллегория восхождения к Империи: Наполеон, коронованный богами Олимпа» (1804–1805) из коллекции музея Наполеона I во дворце Фонтенбло. Небольшое панно-тондо оформлено в деревянную раму с металлическим ободком по краю миниатюры. В данной работе заметны изменения в подходе автора к цветовой гамме и композиционным решениям, видны его творческий поиск и попытка адаптировать свой стиль к политическим условиям развития культуры нового столетия.

На кирпично-красном фоне, имитирующем черепаху, изображены жители Олимпа, в светло-голубых и молочно-бежевых тонах.

Композиция представлена двумя группами действующих лиц: нижний ряд — на классической для Де Го четкой горизонтальной линии; верхний ряд размещен по диагонали на облаке. Внизу изображены Аполлон, Посейдон, Фемида и другие боги Олимпа, идущие на поклон к Афине, которая держит профильный портрет Наполеона. В верхней части размещены фигуры Геры и Зевса, передающего императорскую корону по направлению к портрету. Скипетр держит орел, а над ним изображен павлин — обе птицы являются символами государственной власти. Как и в предыдущих работах, автор сохраняет замкнутость движений фигур, создавая внутренний круг жестов, обращенных к главному герою — портрету Наполеона в виде камеи. В отличие от миниатюр, созданных Де Го в рамках неоклассицизма при правлении короля Людовика XVI, здесь чувствуются особая патетичность образов, сдержанность движений и величавая статичность фигур. Также заметно усиление трактовки скульптурного объема, он кажется еще более выпуклым и детально проработанным до мельчайших подробностей. При этом художник не использовал свойственной ему многослойности, не добавлял природных мотивов на задний план. В данной миниатюре только два плана: верхний и нижний ряд, которые спорят друг с другом по тональной выразительности. Кроме фигуративных изображений, произведение дополнено крупной надписью под нижней чертой — «Felicitas publica MDCCCIV», что в переводе означает «Поздравления публики, 1804 год».

Жак-Жозеф Де Го еще при жизни называл себя основоположником направления имитации камей во французской миниатюрной живописи. Он по праву считался одним из выдающихся художников, создающих произведения в рамках развивающегося неоклассицизма. Никто не мог превзойти качество исполнения его многофигурных композиций, украшающих ювелирные изделия лучших мастеров Парижа.

На основе проведенного анализа работ Де Го, можно выделить основные художественные приемы создания миниатюр, имитирующих резной камень. Французский миниатюрист показал, что для достижения иллюзорности изображения важно прорабатывать многослойность каждой композиции, акцентируя внимание на разнице в тональных и цветовых отношениях первого, второго и третьего планов. Также нужно четко отделять плоскость фона от объемного изображения сюжета посредством контрастного тонального решения, четких силуэтов фигур и элементов дальнего плана. Необходимо создавать замкнутость дви-

жений героев для сохранения цельности изображения, свойственной античной глиптике. Кроме этого, требуется четкое следование колориту имитируемого материала, коим часто выступал слоистый оникс молочных, серых и темно-синих оттенков. И, конечно, важно расставлять блики, полутона и тени, согласно распределению света на рельефе. Все эти художественные приемы позволяли Ж.-Ж. Де Го писать уникальные миниатюры, мастерство исполнения которых никто не может превзойти вот уже более двухсот столетий.

Примечания:

1. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008. — P. 182.

2. *Костюк О.Г.* Ювелирное искусство Франции XVIII — первой трети XIX века. Каталог коллекции. — СПб., 2012. — С. 84.

3. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008. — P. 183.

4. *Le Brun A.* Almanach historique et raisonne des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs. — Paris, 1776. — P. 141.

5. Сайт музея искусства «Метрополитен». — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193848?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Jacques+Joseph+de+Gault&offset=0&rpp=20&pos=2 (дата обращения: 10.11.2020).

6. Там же.

7. *Манохина М.* «Продажа амуров». Наследие Древнего Рима в большом собрании изящных искусств ASG. Статья // Мир искусств. — 2014. — № 1 (05). — 2014. — С. 182.

8. *Sherman E.L.* Handbook of the Cleveland Museum of Art. — Cleveland, 1978. — P. 190.

9. Сайт художественного музея Кливленда. — URL: https://www.clevelandart.org/art/1957.409# (дата обращения: 06.11.2020).

Список литературы:

1. *Костюк О.Г.* Ювелирное искусство Франции XVIII — первой трети XIX века. Каталог коллекции. — Санкт-Петербург, 2012.

2. *Bouchot H.* La Miniature Française 1750–1825. — Paris, 1907.

3. *Grandjean S.* Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIIIe et XIXe siècles du musée du Louvre. — Paris, RMN, 1981.

4. *Le Brun A.* Almanach historique et raisonne des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs. — Paris, 1776.

5. *Lemoine-Bouchard N.* Les peintres en miniature actifs en France, 1650–1850. Editions de l'Amateur. — Paris, 2008.

6. *Schidlof L.R.* The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries. Vol. I. — Graz, 1964.

7. *Sherman E.L.* Handbook of the Cleveland Museum of Art. — Cleveland,1978.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

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

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 21.12.2020
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 24,25.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9