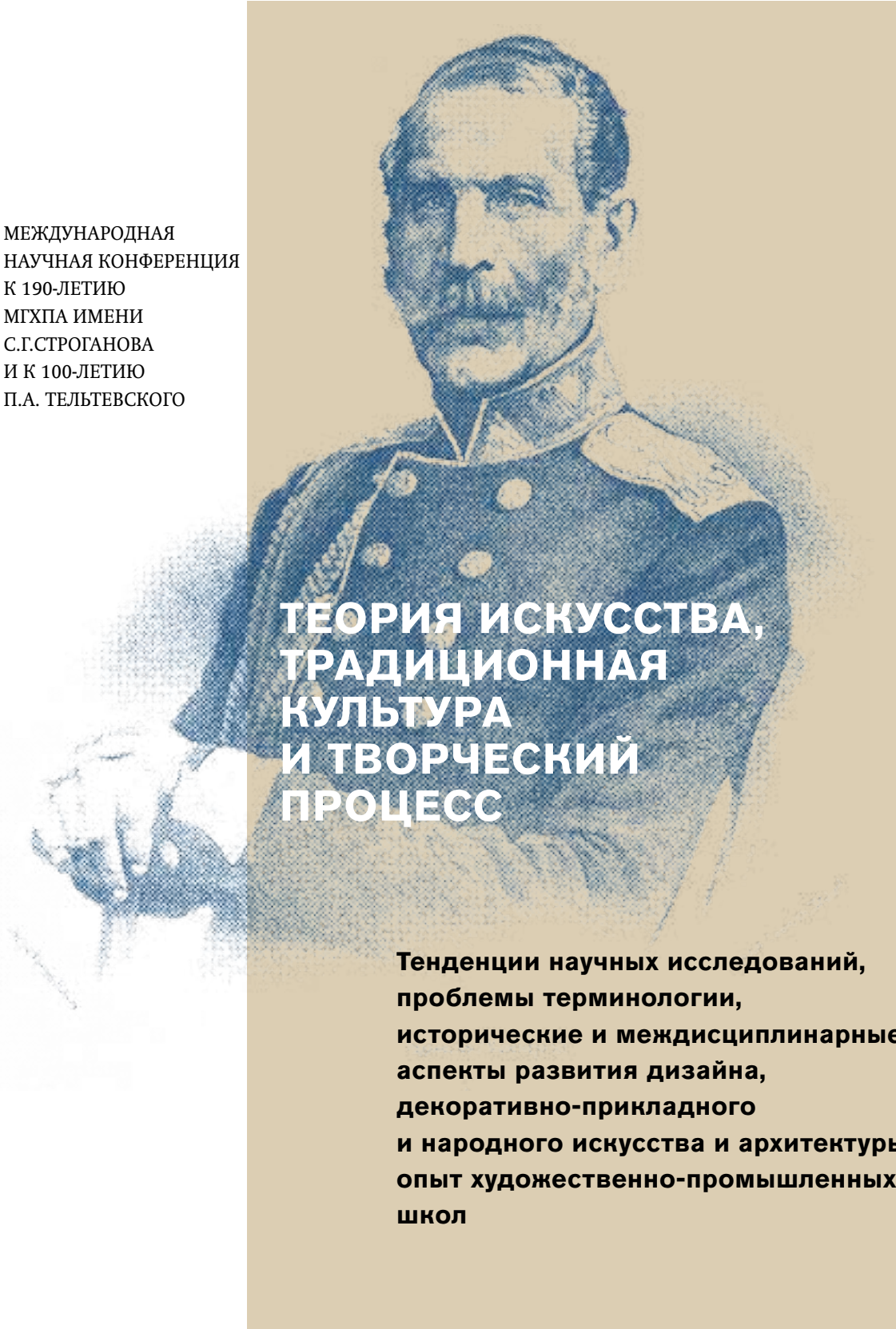


МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
К 190-ЛЕТИЮ
МГХПА ИМЕНИ
С.Г.СТРОГАНОВА
И К 100-ЛЕТИЮ
П.А. ТЕЛЬТЕВСКОГО



ТЕОРИЯ ИСКУССТВА, ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

**Тенденции научных исследований,
проблемы терминологии,
исторические и междисциплинарные
аспекты развития дизайна,
декоративно-прикладного
и народного искусства и архитектуры,
опыт художественно-промышленных
школ**

**московская
государственная
художественно-
промышленная
академия имени
С.Г.Строганова**

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
К 190-ЛЕТИЮ МГХПА ИМЕНИ С.Г.СТРОГАНОВА
И К 100-ЛЕТИЮ П.А. ТЕЛЬТЕВСКОГО

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА, ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

**Тенденции научных исследований,
проблемы терминологии,
исторические и междисциплинарные
аспекты развития дизайна,
декоративно-прикладного и народного
искусства и архитектуры, опыт
художественно-промышленных школ**

**МАТЕРИАЛЫ Международной
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
20 МАРТА 2015**

москва 2015

ISBN 978-5-87627-102-0

УДК 7.01+7.03

Т 33

Проведение конференции и издание
осуществлены Программы стратегического
развития МГХПА им. С.Г.Строганова в 2012-
2015 гг.

Печатается по решению Научно-
методического совета МГХПА
им. С.Г.Строганова

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ:

А.Н.Лаврентьев (МГХПА), В.Б.Кошаев (МГХПА),
Н.Н.Соловьев (МГХПА), Н.Н.Ганцева (МГХПА),
К.Н.Гаврилин (МГХПА), М.Т. Майстровская (МГХПА),
О.А.Лобачевская (БГУКИ, Минск), С.П.Ломов (РАО),
О.Д.Бубновене (ХМАО-Югра, Ханты-Мансийск),
А.В.Сазиков (МГХПА)

РЕДАКТОР

А.Н.Лаврентьев

ДИЗАЙН СЕРИИ - М.Н.Родин

ВЕРСТКА - А.Н.Лаврентьев

© МГХПА им. С.Г.Строганова 2015

© Авторы 2015

СОДЕРЖАНИЕ

- 7** С.В. КУРАСОВ. Строгановская школа: взаимодействие искусств. Фундаментальные проблемы научных исследований и творческая практика
- 9** 1. Теория и история искусства. Строгановская школа и проблемы художественно-промышленного образования. Вклад П.А.Тельтевского в развитие Строгановской школы искусствознания
- 10** В.Б. КОШАЕВ. Строгановская школа искусствознания и актуальные направления исследований в XXI веке
- 18** М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ. Художественно-промышленное образование и музеи декоративно-прикладного искусства (к истории формирования и взаимодействия)
- 25** А.В. САЗИКОВ. Адреса Строгановки на карте Москвы
- 31** Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ. Педагог и Учитель. Фрагменты воспоминаний о П. А. Тельтевском
- 37** С.Л. АРИСТОВА. Посвящается памяти П.А. Тельтевского. Судьба- легенда и надписи- “легенды” на произведениях русского ДПИ 17-19 вв. Знаки памяти и жизни
- 42** М.В. РЕШЕТОВА. П.А. Тельтевский: у истоков дизайна как научной дисциплины
- 46** К.Н. ГАВРИЛИН. Лекции П.А.Флоренского в стенах Строгановского училища и ВХУТЕМАСа
- 51** Г.В. МАЛЯСОВА. Свободные государственные художественно–промышленные мастерские – попытка построения новой системы художественного образования в России (1918 — нач. 1920–х гг.)
- 57** Л.С. ХАСЬЯНОВА. Николай Александрович Рамазанов (1817-1867) – скульптор и педагог училища живописи и ваяния
- 64** С.П.ЛОМОВ. Образовательная область “Искусство в современной общеобразовательной школе”
- 72** 2. Канон, традиционная культура и художественное наследие
- 73** С. Д. СЫРТЫПОВА. Канон буддийской иконографии и монгольский стиль скульптуры Дзанабадзара (1635-1723)
- 77** Д.Н. ВОРОБЬЕВА. Музыкальная иконология как метод исследования храмовой скульптуры Индиии раннего Средневековья
- 83** Т.Е. ФАДЕЕВА. Художественный канон: проблема эволюции
- 87** М.С. БЕРЕЖНАЯ. Традиция возведения Успенских пятиглавых кафедральных соборов и становление купольной системы росписей в XVII веке. (Деятельность художника Дмитрия Плеханова)
- 91** О.М. ВЛАСОВА. Резные икностасы Прикамья XVIII–XIX веков: к проблеме эволюции пластического декора

- 96** С.В. КОРОЛЕВА. Влияние идей западничества и славянофильства на русское искусство рубежа XIX-XX вв. На примере произведений В.Е.Маковского и М.В.Нестерова
- 101** О.В. ИВАНОВА. Оценка творчества Михаила Александровича Врубеля современниками. К проблеме стереотипов в искусстве II половины XIX – начала XX века
- 109** Е.И. КОВЫЧЕВА. Влияние идей «Серебряного века» на реализм советского периода
- 116** М.В. КУРОЧКИН. Тенденции архитектурных исследований в рамках программ Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета
- 119** О.Д. БУБНОВЕНЕ. Роль мастера в возрождении и сохранении народных традиций в искусстве
- 123** А.А. ВАСИЛЬЧЕНКО. Ажурное пуховязание Оренбуржья: традиция и её художественное переосмысление в предметном творчестве
- 129** Т.А. МАСЛЕННИКОВА. Специфические аспекты и методы исследования народно-художественного искусства башкир с точки зрения организации предметно-пространственной среды
- 134** А.И. МАШАКИН. Реставрация памятников народного искусства в контексте разработки основных понятий научной реставрации
- 136** Н.Н. ГАНЦЕВА. Семантика декора предметов исторической мебели спецэффектов и их связи с театральным декорационным искусством
- 140** А.В. МЕЩЕРСКАЯ. Расписная мебель Саксонии в контексте развития мебельного искусства Германии XVIII века
- 144** Н.Ю. ФЕДОТОВА. Модернизация музейных объектов как фактор сохранения культурного наследия
- 148** А.С. БУТРОВСКАЯ. Новый подход к художественным традициям в современной российской художественной керамике на рубеже XX - XXI веков
- 153** Л.В. МИХАЙЛОВА. Витрувианский канон в творчестве А. Дюрера и мастеров его круга (на примере работ для императора Максимилиана I)
- 157** А.С.ЯРМОШ. Народные истоки и национальные традиции в художественном решении фаянса и фарфора Дании и Швеции XVIII столетия
- 161** Н.В.КОШАЕВ. Мифологические и семантическое содержание художественного образа в пермской древней и средневековой бронзе
- 168** 3. Проблемы терминологии и междисциплинарные аспекты развития изобразительного, декоративно-прикладного и народного искусства, дизайна и архитектуры
- 169** Л.Б. ФРЕЙВЕРТ. Термины науки об искусстве: отражения и пути
- 173** Н.М. ШАБАЛИНА. Степень условности в терминологии науки искусствознания о предметном искусстве

- 177** Э.М. ГЛИНТЕРНИК. Понятие «Графические искусства» в печатном деле на рубеже XIX – XX веков и становление терминологической системы дизайн-графики
- 183** Л.Г. ГРОШКОВА. Значение терминологических понятий в исследовании древнего и античного стеклоделия
- 186** А.В. БАХМЕТОВА. Понятие «художественное оружие» и смежные с ним понятия в отечественной научной традиции и в нормативно-правовой сфере Российской Федерации
- 190** Е.С. РУБАНОВА. Специфика изучения искусства XX века на примере стиля Ар-деко
- 193** М.А. САВКИНА. Вопрос понятий и природы сюрреализма
- 193** А.Д. СТАРУСЕВА–ПЕРШЕЕВА. Многозначность термина «фигура знака» в кино и киноведческая методология
- 201** С.В. МКРТЧАН. О терминах и понятиях средовой концепции
- 207** Н.А. КОВЕШНИКОВА. «Постиндустриальный» дизайн: опыт интерпретации термина
- 212** Т.А. МОНИНА. Некоторые аспекты терминологических несоответствий
- 219** О.И. ЛЕКСИНА. «Органичное» и «органическое» в формообразовании на основе линейчатых поверхностей: к вопросу терминологии
- 225** Е.Н. ДЕРГИЛЁВА. Брошюра или буклет? Проблемы терминологии малополосных изданий
- 228** И.В. МОРЕНКО. Актуальные вопросы терминологии в контексте дизайна систем ориентирующей информации
- 231** Н.А. ГУЛАЙ. “Книга художника” как жанр и направление в искусстве XX века. Вопросы терминологии
- 234** 4. Дизайн и проектно-художественные проблемы предметно-пространственной среды
- 235** В.Г. ВЛАСОВ. Новые подходы к изучению методики архитектурно-дизайнерского проектирования
- 240** Е.В. ЖЕРДЕВ. Экологическая роль метафоры в дизайне
- 245** О.Б. ЧЕПУРОВА. Социальное проектирование как аспект развития дизайн-образования в государстве
- 249** Т.И. ЦЕХМИСТЕР. Социальные модели жилого интерьера в современном отечественном дизайне (1990 – 2000 гг.)
- 254** Яцек КВЯТКОВСКИЙ. Душа и тело супрематизма
- 256** Т.Н. БЫТАЧЕВСКАЯ. Русский авангард как форма организации предметной среды современности
- 260** Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ, В.Е. БАРЫШЕВА. Принципы стилообразования в манифестах Маринетти и Малевича

- 264** Е.Н. МИХАЙЛИНА. Человек - техника - дух - новый уровень материальной культуры
- 269** Д. Г. ЧЕРНЫХ. Россия перед выбором: национальная идентичность или глобализация
- 275** А.Д. ЖИРЯКОВА. Форма. «Ноль-форма». Новая форма
- 280** Н.И. БАРСУКОВА, Э.В. ФОМИНА. Нетипичные дворы – новая тенденция в дизайн-проектировании открытых жилых пространств
- 284** К.К. ГЛИНТЕРНИК. Статья «Товарные знаки» в энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона как ранний источник в становлении теории корпоративной идентификации
- 290** С.Р. НИКОЛАЕВ. Базовая техника в типографике как основа для учебных проектных экспериментов. Её основные элементы и канонические традиции
- 296** К. М. ЯМИН. Творчество Моны Бассили Сехнауи: канон в народном искусстве и профессиональном художественном творчестве
- 300** З.М. ПЕСТЕРЕВА, Н.В. ХУДЯКОВА. Эмоция: цель и средство в дизайн-проектировании плаката
- 304** Е.Г. ДРАНОВА. Факторы, влияющие на формирование комфортной функциональной среды в условиях Крайнего Севера
- 309** Д.Б. ПОГОРЕЛОВ. Факторы дизайна прокатных средств транспорта. Актуальность
- 314** Е.А. ДЕХТЯРЕНКО. Немецкий Веркбунд – первый производственный и творческий союз дизайнеров
- 321** Е.Н. РЫМШИНА. Мастера Строгановки. Графический и коммуникативный дизайн
- 326** 5. Цифровые технологии в искусстве и дизайне
- 327** В.Н. КУЛЕШОВ. Актуальные задачи дизайна в контексте концепции «технологических укладов»
- 336** О.Г. ЯЦЮК. Мультимедийные арт-проекты. Специфика жанра
- 342** А.А. ДУБОВА. Эстетическая форма объектов техники. Роботы
- 344** О.В. ПЕТРУХИНА. Особенности подготовки художника-аниматора в системе художественно-промышленного образования (на примере СПГХПА им. А.Л.Штигилица)
- 350** Н.В. МАЛАШКИНА., А.М. МАЛАШКИНА. О средствах художественной выразительности и восприятию живописных произведений Оп-арт: мотивы и истоки
- 358** А.Н. АНДРЕЕВ. Применение программ по трёхмерному моделированию в проектировании арт-объектов предметного дизайна
- 360** О.А.МАРКОВА. Информационная функция иллюстраций

С.В. КУРАСОВ, ПРОФЕССОР, Д.ИСК
РЕКТОР МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

**Строгановская школа: взаимодействие искусств.
Фундаментальные проблемы научных исследований и
творческая практика**

Ежегодная весенняя научная конференция МГХПА им. С.Г.Строганова 2015 года проходит в год юбилея Академии и 100-летия со дня рождения крупного историка искусства, знатока Древнерусской архитектуры, проректора по научной работе и организатора научных исследований в Строгановке – Прокопия Александровича Тельтевского.

Деятельность С.Г.Строганова (и как основателя школы, и как попечителя Московского университета) и его преемников опиралась на максимальное привлечение и использование достижений искусствознания в деле воспитания художников, содействовала зарождению новых направлений в области искусствознания в сфере декоративного искусства, художественной промышленности, дизайна. Значительную роль в развитии Строгановской школы искусствознания сыграли такие ученые, как Н.Н.Соболев, П.А.Тельтевский, О.Я.Кочик. Этот исторический опыт воплощен не только в трудах известных историков искусства, но и в системе терминов, которыми мы пользуемся до сего времени.

Соотношение глобальных и региональных феноменов, широта географии, интенсивность поисков национальной идентичности требуют понимания искусства как свободы воли, глубокого духовного ощущения и солидарности как идеала современной цивилизации. Искусство выполняет роль «атласа» национальной мифопоэтики, хранителя ментальности, средств воссоздания устойчивых моделей бытия, международных отношений народов, сохранения традиций в различных областях – декоративно-прикладном, народном и изобразительном искусстве и дизайне и архитектуре.

Современный уровень теории нуждается в средствах оценки, развития, адаптации понятий к текущей художественной и культурной жизни. Это актуально и для верификации полноты современного художественного произведения, и для формирования среды образования и воспитания, и для оценки инновационных программ развития сфер культуры и образования.

Основная цель нынешней конференции – наметить и проанализировать тот веер направлений научных исследований в искусствознании, теории и истории прикладного искусства и дизайна, который формируется сейчас, в начале XXI века в

научных и учебных институтах, индивидуальных проектах ученых, так или иначе связанных с проблемами художественно-промышленного образования, осознанием современной специфики мультидисциплинарных исследований в сфере культуры, и особенно в дизайне и архитектуре. Преподавателям, исследователям, аспирантам необходимо понять специфику нашего отношения к истории, осмыслить роль канона и традиций в современном художественном творчестве. Любая школа – это всегда баланс устойчивости, традиционных методов, представлений, опыта – с одной стороны, и индивидуальных, меняющихся, актуальных педагогических приемов, тем и средств – с другой.

Юбилейные даты актуализируют необходимость понять соотношение прошлого и настоящего. Позволяют по-новому оценить, нередко забытый, опыт, превращая его таким образом, в элемент сегодняшнего знания.

Одна из прикладных задач конференции – зафиксировать современное понимание терминологических проблем в сфере искусствознания, в особенности той его части, которая связана с декоративным искусством, предметным творчеством, дизайном. Термины не только отражают наш уровень осмысления, но и помогают продвигать новые тенденции в обучении искусству, дизайну, прикладному искусству.

Другая, не менее важная задача – предоставить площадку для обсуждения новейших технологий проектирования и моделирования в искусстве и дизайне.

Международный статус конференции придает участие ученых из таких учебных заведений как Варшавский университет, Ливанский государственный университет, Харьковская государственная академия дизайна и искусств, сотрудничество нашей Академии в Международной программе Темпус (разработка новой магистерской программы в области Цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС). Активное участие авторов из различных регионов расширяет географию научных исследований и тематику.

Нашими международными партнерами в области образования и науки становятся университеты Китая (Шанхайский университет, Хэнаньский университет) и Южной Кореи, специализированные дизайнерские вузы Германии, с которыми существует программа обмена студентами.

Надеемся, что данное издание и конференция благодаря выступлениям и текстам участников нашей конференции, будет способствовать решению поставленных задач.

1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА. СТРОГАНОВСКАЯ
ШКОЛА И ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ. ВКЛАД
П.А.ТЕЛЬТЕВСКОГО В
РАЗВИТИЕ СТРОГАНОВСКОЙ
ШКОЛЫ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

В.Б. КОШАЕВ, д.иск, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ТИИ МГХПА
ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

Строгановская школа искусствознания и актуальные направления исследований в XXI веке

Анализируется характер научной деятельности Строгановской школы за последние четыре десятилетия, связанный с подготовкой кадров высшей квалификации в аспирантуре и докторантуре МГХПА им. С.Г.Строганова, тематикой диссертационных исследований. В годы деятельности П.А.Тельтевского получила развитие средовая тематика, проблемы народного творчества, а в последующие годы - акцент на исследовании художественного процесса.

The author analyses the scientific activities of the Stroganov school during the last forty years, connected with the higher level post-graduate education in the Moscow Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov and subjects of theses. During the years of activity of Prokopy Teltevsky as a vice-rector for scientific work new scientific directions appeared: environment problems, folk art problems and later - analysis of the artistic process.

Ключевые слова: Строгановская школа, научные исследования, искусствознание, народное искусство, дизайн, общественное значение искусствоведения.

Keywords: The Stroganov School, scientific works, art-history, folk art, design, importance of art-criticism for the community

Искусствоведение в Строгановской школе интенсивностью своего развития обязано подготовке кадров высшей квалификации и связано с деятельностью аспирантуры в последние примерно четыре десятилетия. Последняя четверть XX века связана с именем Тельтевского Прокопия Александровича. Весь потенциал высшего учебного заведения он представлял как неделимую, фактически университетскую среду, в которой движение научной мысли было основано на подготовке в основном педагогов высшей школы. Основой служило рассмотрение уникальных пластов художественной культуры в широком тематическом и географическом поле, и, что очень важно, развитию фундаментальных подходов к самим исследованиям. Это было возможно ввиду двух обстоятельств: уникальной художественной традиции строгановской школы, 190 лет которой мы ныне отмечаем, и которая за время своего существования испытала взлеты и падения. Были не только международное признание, золотые и серебряные медали на всемирных выставках, получение статуса Императорского учебного заведения в 1902 г., также эксперименты по формированию новых специалистов художников-инженеров в 20-е – начале 30-х гг. XX века, но забвение и расформирование, а затем возрождение и утверждение

с середины XX в. Второе обстоятельство развития научной мысли в конце XX столетия счастливо совпало с деятельностью Прокопия Александровича, который относился к искусству и искусствоведению как феномену соразмерному масштабам культурных и исторических событий и истории стран и народов. Излишним говорить, что авторитет его был высок в профессиональной среде – архитектурной, дизайне, изобразительном и декоративно-прикладном – входящие в диссертационный Совет при МВХПУ (б. Строгановское) искусствоведы, архитекторы, дизайнеры, художники, востоковеды и др. – свидетельство высокого доверия и к строгановской научной школе и к Прокопию Александровичу.

Архитектор по образованию и профессии, он одновременно проректор по науке, председатель диссертационного Совета, заведующий аспирантурой, зав. кафедрой истории искусства, научный руководитель большого числа аспирантов. Выполняя огромный объем работы, дающий не только четкий результат – защищенные диссертации, он исподволь совершенствовал методологию классического искусствоведения. Интересно отметить, что проблематика исследований строилась всякий раз из конкретного материала, целей и задач работ, что было удивительно, поскольку в советской системе образования незыблемой считалась идея главного метода – марксистско-ленинской философии и соответственно исторического и диалектического материализма, на основе которого позволялось говорить о конкретных вопросах и в их границах ставить и решать проблемы. Среда дизайнера, самостоятельная по объемности учебных и научных задач, также не избежала воздействия обаяния П.А. Тельтевского.

Некоторое время назад мы начали просматривать представленные в современной электронной базе защищенные диссертации, материалы которых свидетельствуют некоторые любопытные особенности.

1. Можно отметить, во-первых широкую географию работ – искусство не только народов России и Республик СССР (наверное надо напомнить, что всех их было 15: Казахстан, Азербайджан, Молдавия Украина, Таджикистан, Грузия, Армения, Белоруссия и т.д.) но и стран содружества, и других стран – Польша, Венгрия, Сирия, Йемен, Вьетнам, Афганистан, Мексика, Иордания, Китай и др. Специфические национальные материалы исследований, руководителем которых он являлся, позволили ставить, например, такие темы: «Монументальная живопись Мексики / Древние индейские цивилизации Испанская конкиста, Мурализм XX столетия – Варгас Кальсада Херардо (1991); «Декоративно-прикладное искусство Сирии в период независимости (1947-1987

гг.) (проблемы преемственности и развития традиций)» – Госани Ратеб (1990); «Ансамбль Хюэ (роль народного искусства Вьетнама в формировании особенностей архитектурного комплекса)» – Фан Тхи Кионг Тху (1993); «Традиции орнаментики в современной керамике Афганистана» – Эльхом Махбуба, (1992) и др.

2. Во-вторых, получили интенсивное целенаправленное освещение материалы народного искусства: «Художественно-морфологическая основа молдавского народного ковра XVIII – нач. XX вв.» – Мардарь Георгий Петрович (1991); «Таджикский костюм в контексте народной художественной культуры» – Исаев Акбар Буховардинович (1992).

Нужно сказать, что в ряде высказываний в XX в. звучало, что народное искусство искусством не является, что это досуговое творчество – это очень пагубно отразилось на развитии и сохранении действительной полноты и масштаба феномена и только строгановская школа в лице Прокопия Александровича и еще НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ силами отдела декоративно-прикладного искусства, который возглавляла М.А. Некрасова, противостояли этой очевидной несправедливости. Их усилия, например, привели к включению раздела народное искусство в паспорт вузовской специальности (ДПиНИ) и это оказалось судьбоносным для времен поиска идентичности национальных культур после СССР.

При этом надо отметить, поиски строгановской концепции отличались невероятным многообразием аспектов, расширяющих понимание масштаба народного искусства и, по сути, исследовательского поля за счет неклассической для искусствоведения темы – метафизической природы искусства, например: «Переживания язычества в народном искусстве удмуртов» (Жиганова Елена Викторовна, 1993); также углубления внутренних характеристик метода изучения за счет смежных дисциплин: «Опыт исследования корреляции эстетики и функции бытовых изделий (на материале крестьянского быта Среднего Поволжья XVIII - нач. XX вв.)» Брызгов Николай Викторович (1994); также «Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве» – ваш слуга (1988), позволившей сделать два учебных пособия, по сути же учебника – это примеры того как казалось бы известный материал позволяет углублять проблематику исследовательскую, открыть новые горизонты и видеть совсем иной масштаб народного искусства.

3. Существенное углубление получила идея средового синтеза в искусстве, назову некоторые: «Ковер в художественной структуре национального интерьера Азербайджана» Мамедова Тамилла Шахбаба Кызы (1991); «Интерьер жилой юрты как художественно-композиционная система (казахское народное жилище кочевого

периода) – Тульбасиева Лазет Ермековна (1984). Высокую степень актуальности дало осознание художественной перспективы музейного пространства: «Художественно-композиционные основы и тенденции формирования оборудования экспозиций музеев» Майстровская Мария Терентьевна (1987), ставшее сегодня целой актуальной научной отраслью понимания музейного творчества, значения новейших художественных акций, экспозиционного поля как искусства, фактически научная школа.

Не было проблемы для Прокопия Александровича предложить аспирантам темы, которые казалось бы еще не «отлежались», как например, введение в научный обиход материалов исследования по интерьерам метро: «Художественное стекло в интерьерах метро (советский опыт 1935-1985 гг.) – Омельченко Ольга Николаевна (1992). Другой вариант – совершенно противоположный по существу методов исследования – это обращение к архаической керамике «Первобытная керамика как художественно-эстетический феномен» – Машукова Татьяна Константиновна (1990).

Так формировался актуальный научно-теоретический потенциал исследовательского метода, позволивший как представляется, заложить новые фундаментальные подходы в искусствоведении, упрочить классику научного искусствоведческого исследования и определить его новые систематические начала, что вылилось в последствии в защиты уже докторских степеней.

Сегодняшний день сформирован в новых, уточненных специальностях: место 17.00.05 декоративно-прикладное искусство заменила системная 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, и важное значение имеет 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн мне кажется, что между этими специальностями сегодня существует я бы сказал нежная дружба, основы которой были заложены еще в отношениях Прокопия Александровича с Селим Омаровичем Хан Магомедовым, Георгием Борисовичем Минервиным, да и Ксенией Андреевной Кондратьевой, Никитой Васильевичем Вороновым. Прокопий Александрович не мог не понимать плодотворности взаимодействия отраслей. Но не только искусствоведы, архитекторы и дизайнеры дружили с Прокопием Александровичем. Доводилось несколько раз сопровождать на защиты диссертационных исследований Семена Ивановича Тюляева, одного из крупнейших востоковедов. Строгановку просто обожал известный философ Владимир Ильич Тасалов, многие другие.

Что изменилось в первые 15 лет XXI века. Можно отметить некоторый спад объемов подготовки специалистов ввиду распада СССР и потери финансирования для подготовки и переподготовки

специалистов высшей школы – расформирование также факультета повышения квалификации, руководителем которого долгое время был удивительный человек и профессионал Михаил Алексеевич Щербаков. И это при том, что по всей стране стали открываться специальности художественно-промышленного образования.

Тем не менее, замечательным обстоятельством явилось то, что этот период ознаменован упрочением докторского корпуса МГХПА им. С.Г. Строганова и подготовкой докторов для регионов России: Нальчик, Ставрополь, Ижевск – два доктора искусствоведения, Уфа, Пермь (все учебные заведения); приближаются две защиты из региона Урала и Центрального Черноземья, некоторых территорий Северного Кавказа, намечается еще несколько перспектив. Что это значит? То, что существует голод по теории искусства в регионах, пониманию особых путей развития искусства, морфологических интересов, необходимость подъема новых материалов из новых функций искусства в научном отношении, усиления интереса к перспективе кандидатских диссертаций. Фактически каждая из докторских тем породила школу конкретного доктора, закрепив как факт условие достоверности и необходимости проводимой им работы для вуза и региона. Если учесть, что каждая докторская диссертация создает, по сути, собственное пространство искусствоведения, центр, который освящен огромной работой на месте, иницирующий и консолидирующий интерес образования к сфере национальных культур, подготовке аспирантов, музейной практике, созданию полноценных текстов о художниках и художественных феноменах, которые не обласканы вниманием искусствоведов, то очевидно, что таким образом намечается и новая перспектива искусствоведения.

С чем сталкивается сегодня искусствоведение и что необходимо учитывать при подготовке научных программ. Я бы отметил три аспекта, которые мы наблюдаем на протяжении полутора десятков лет.

А/Во многих регионах сохраняется дефицит художественной оценки местного материала – этот контекст просто вопиет о духовном знании, носителями которого является в основном старшее поколение: профессиональные художники, народные мастера; также своего рода региональные школы дизайна, возникшие объективно на базе промышленных объединений и имеющие огромный, в научном отношении пока не востребованный материал. В какой-то мере есть самообеспеченность вузов по линии Сибирского тракта: Москва – Казань – Ижевск – Свердловск – Тюмень – Омск – Томск – Новосибирск – Красноярск. Строгановская академия стремится помогать по мере возможности, но очевидна одна особенность – существует разрыв в

качестве теоретической подготовки в МГХПА им. С.Г.Строганова и регионах. Возможно на ближайшее одно-два десятилетия было бы целесообразным учредить привязку в какой-то постоянной форме региональных школ к МГХПА им. С.Г. Строганова.

Понятно, что проблема искусствovedения вызревает прежде из идей художественного процесса и из творчества художника и в регионах есть потенциал – Творческие Союзы, художественные вузы и училища, и школы искусств и т.д. Но очевидно, что национальный потенциал, который сложился, например, в Бурятской Республики, Ямальском АО, Ханты-Мансийском АО, Республиках Поволжья, культурах Дальнего Востока, территориях Амура, Астраханском регионе, Кировская области уникален и остается не осмысленным с точки зрения искусства. Это же касается материалов Северного Кавказа – Ростовского Юга, да в общем и Русский Север с Карелией, Коми Республикой, Центр – все нуждаются в исследованиях ввиду не освоенных еще исторических тем, и нарастающих тенденций уже «актуального» искусства.

Б/В связи с этим можно говорить о втором аспекте – общественном значении искусствovedения и интересе его не только к собственно искусству, но его новым функциям, которые оказываются шире, чем сфера художественно-промышленной деятельности. Речь идет об учете характера искусствovedения в новой конвенции (общественном договоре), где функции искусства оказываются спроецированы не только на художественное произведение, объект дизайна, поставангардное произведение, и не только на поиск талантливых детей и их воспитания как будущих художников, деятелей культуры, а на универсальную систему сохранения национальной идентичности, российской ментальности, без которой оказываются бессильны, в частности философия, история, эстетика и культурология. Искусство более чем иные гуманитарные отрасли способно удостоверять предлагаемые художниками ценности, но для того, чтобы это делать нужны инструменты, чтобы отделять лукавые подмены в искусстве, которыми просто наполнен сегодня мир людей, и основную функцию и форму искусства как условия целостности художественно-исторической среды нации. И чтобы попытаться увидеть новый масштаб искусствovedения представляется перспективным путь, когда искусствovedение должно сформулировать новое техническое задание философии, эстетике, культурологии с тем, чтобы найти новые конвенционально обусловленные ресурсы, которые могут применяться в отделении зерен от плевел, новые тенденции от рыночной догматики и тотального управления рынком. Основа для этого есть: Шмит, Прокофьев, Стернин, Мириманов, Столяр, Каган,

Габричевский, Тасалов, Турчин, Рождественский, Лободанов, много раньше Лосский, Белый другие, фактически сформировавшие новые ресурсы искусствознания, новые отрасли отвечает новому конвенциональному заданию. Уже не говорим об авангардной проблематике, которая наконец становится пропедевтикой современного художественного творчества и, как оказалось, остается базовым метастилевым феноменом XX в.

В/Решение второго аспекта связано с разработкой цепи «понятийный аппарат – новая нормативно-правовая основа – новый образовательный рефрен – новые технологии, программы учебники, стандарты» и т.д. Сегодня даже специалисты не могут говорить на одном языке, чего ждать в целом от гуманитарной среды, которая не имея инструментов попадает в слепые зоны чувственной жизни объекта. Путаница возникает уже в противопоставлении народное искусство – народное творчество, ремесло – промысел, основы дизайна уводят в палеолит, а реалистическую школу некоторые деятели предлагают упразднить как устаревшую. В психологии исследователи искусства заняты казусами восприятия, но у искусства другая тема. Понятийные основания должны стать основой отраслевых интересов, быть заложенными в законодательстве – до сих пор категорий искусства нет не только в нормативно-правовых документах, но и основных законодательных актах, например в области культуры. Вот выдержка одного очень уважаемого специалиста из Тюмени, знатока тобольской резной кости, народного искусства: «По поводу конференции: материал я не посылала, так как я в некотором сомнении по поводу терминологии. На мой взгляд, необходимо теоретическое обоснование всех явлений в народном, например, искусстве. В частности, каким понятием определять те предметы, что создавались и бытовали в крестьянской среде в XX в. - те же брокаровские полотенца, филейные скатерти и т.п. Под понятие “народное искусство” в классическом смысле они явно не подходят, так как не имеют своей традиции, про семантические корни также не приходится говорить. Но они имели хождение в этой среде практически более полувека. Так же не подходит, к примеру, ни под какое определение тобольская резьба по кости, особенно современная, в которой чего только не намешано. Но и в понятие “профессиональное искусство” она явно не вписывается. И так далее... Всё это необходимо обговаривать на некоем теоретическом уровне. А я сугубый практик. Чтобы эти вопросы серьезно обсуждать, нужны предложения, хотя бы терминологические. У меня их нет». Это пишет искусствовед Субботина Вера Александровна.

С неопределенностью основных понятий искусства связана неопределенность программ сохранения народного наследия в регионах, которая просто нуждается в новом научном обосновании цели, масштаба и смысла художественного наследия. Этому были посвящены два конгресса в Ханты-Мансийске на базе Департамента культуры, директор конгресса Ольга Дмитриевна Бубновене. Материалы конгресса явились основанием в том числе и постановки некоторых вопросов в сегодняшней конференции.

Другой аспект – размывание целей воспитания и образования. Если РАО удалось настоять на одном часе в неделю изучения реалистического искусства, без чего невозможно противостоять маргинализации воспитания и образования, то другого блока – изучения дизайна – в школе просто нет. А именно связь двух ядер образно-сюжетный и конструктивно-эстетический удерживают чувственную эпистемологию личности, без чего не может быть полноценной методики художественного образования и воспитания, постижение русской культуры в ее системном художественно-культурном охвате. Если не пытаться это делать, в том числе в четкой программе дополнительного образования, то место живописного произведения в доме займет кеда Адидаас, а место музея как средства воспитания – магазин: «инвестируй в счастье» – это очевидная подмена смыслов культуры торговым лозунгом. Поэтому учебники, пособия и справочники по искусству, технологиям ДПИ, пропедевтике дизайна, приемлемые концепции электронных ресурсов художественного наследия – это все ближайшие актуальные задачи высшей школы, которая зависит от актуальных концепций искусствознания и искусствоведения, связанных уже с описанием истории искусства XX века и выявлением нового понимания искусства не как эволюционного феномена, а как типологического результата, в котором условия искусства меняются социологически, а цель – художественное трансцендирование и идея целостности всегда постоянна.

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ, д.иск, профессор МГХПА им.
С.Г.Строганова

Художественно–промышленное образование и музеи декоративно–прикладного искусства (к истории формирования и взаимодействия)

Рассматривается взаимодействие художественно-промышленных школ и художественно-промышленных музеев XIX века как деятельности по созданию учебно-просветительных и образовательных центров в сфере прикладного искусства, архитектуры и зарождающегося дизайна.

The interrelations of the Industrial Art schools and Industrial Art Museums are analysed from the point of view of the activities directed on the creation of educational and cultural centres in the field of applied art, architecture and emerging design.

Ключевые слова: художественная промышленность, художественно-промышленная школа, художественно-промышленный музей, прикладное искусство, предметы быта.

Keywords: art industries, industrial art museum, industrial art school, applied art, houseware

Важнейшим фактором в художественно-промышленном образовании со времен его профессионального становления были и остаются наглядные образцы декоративно-прикладного искусства и ремесла прошлого, предметы национальной культуры и традиционного народного искусства, непосредственное знакомство с которыми необходимо для полноценного образовательного процесса. Их всестороннее изучение представляется необходимым и фундаментальным, базовым знанием на пути к освоению художественной профессии в области прикладного искусства и дизайна.

На протяжении всего времени формирования художественно-промышленных школ Европы и России, эти два фактора – художественное прикладное образование и музей декоративно-прикладных искусств были чрезвычайно тесно связаны и выработали стратегические принципы и подходы своего взаимодействия. Именно музеи прикладного искусства стали теми хранителями, исследователя и популяризаторами огромного пласта мировой художественной культуры, который содержится в материальных образцах прикладного искусства всех времен и народов. Именно музеи прикладного искусства стали формироваться в тандеме с художественно-промышленными школами, изначально призванными к тесному взаимодействию.

Самостоятельное значение и формы музеев декоративно-прикладного искусства определяются лишь в середине XIX века. Ранее предметы

быта, интерьерного убранства, одежды, изделия из керамики и фарфора, текстиля и мебели, художественного металла и пр., народного искусства не входили в самостоятельные коллекции и музеи, а собирались лишь в качестве частных увлечений и пристрастий. Они не обладали, по представлению того времени музейной ценностью по сравнению с изобразительным искусством и не собирались, за редким исключением – восточного фарфора, итальянской майолики, излюбленного для европейского собирательства – оружия, все остальное предметное окружение не считалось достойным коллекционирования.

Актуальность создания декоративно-прикладных музеев возрастает в связи с промышленной революцией и необходимостью популяризации этого вида искусства и творческой деятельности для производителей и потребителей. Подобные музеи оказываются необходимым и для специального художественно-промышленного образования.

Существовали разнообразные формы их взаимодействия. Так, первой можно считать самостоятельный музей, который включал в свою программу самую разнообразную образовательную деятельность на основе своих коллекций и специалистов. Вторым вариантом было создание художественного училища, школы, института, академии, которые обязательно учреждали внутри своей структуры, порой относительно самостоятельный, порой подчиненный – Музей декоративно-прикладного искусства, как собрание образцов для изучения, обмеров и аналогов для копий, а так же для формирования коллекции из работ своих выпускников.

Обязательными были и небольшие музеи конкретных художественных производств, которые формировались первоначально как методические кабинеты и производственные коллекции, а затем перерастали в крупные собрания, которые служили и для образовательной деятельности и повышения квалификации молодых специалистов и художников.

Музеи и школы то, соединялись, становясь единым учреждением, то разъединялись, отстаивая свою независимость и приоритеты.

К первой группе относятся все крупные, как правило, государственные музеи декоративно-прикладного искусства Европы и мира.

Ко второй можно причислить многочисленные музеи при художественных учебных заведениях и, в первую очередь, Музей декоративно-прикладного искусства Строгановского училища в Москве, как и подобный ему музей училища барона Штиглица в Санкт-Петербурге. Подобные музеи позже стали обязательной составляющей и при учебных заведениях в Хотьково, Гжели, Федоскино, Богородском, Красном селе и т.д.

Отдельно нужно вспомнить и о деятельности Кустарного Музея ВСНХ, созданного и возглавляемого Н.Н.Соболевым, который превратил его в своеобразную лабораторию, в которой тщательно и в высшей степени научно изучались народные традиции, собирались оригинальные образцы, анализировались материалы и техники российских художественных промыслов и народного искусства. Здесь также создавались образцы для современных художественных предметов – вышивок, росписи подносов, художественной эмали, миниатюрной лаковой живописи. Николай Николаевич Соболев принимал непосредственное участие в создании этих образцов и в разработке стратегии развития народного искусства. При музее была сформирована развитая образовательная база для обучения художников, ремесленников, мастеров молодой советской художественной промышленности. Что представляет собой уникальный вариант взаимодействия.

И в том и в другом случае, взаимодействие музея и художественной школы строилось на использовании в образовательном процессе натуральных коллекций: подлинных собраний исторических памятников, образцов старых, порой забытых технологий и ремесленного мастерства, шедевров известных мастеров прикладного искусства разных времен и стран, а так же копий с наиболее известных, хрестоматийных памятников мирового искусства. Музеи систематизировали предметы различных художественных стилей и национального искусства разных народов, предметы, выполненные выдающимися профессионалами и народными мастерами и даже самодельными художниками. Все это было и остается неиссякаемым источником знаний, навыков, художественной культуры и вдохновения для мастеров и художников. Тем более это актуально и в связи с современным художественным направлением постмодернизма, в основе которого лежит творческая переработка исторической формы, смыслов и ассоциаций.

Именно музеям прикладного искусства, а именно руководителю Музея Виктории и Альберта Генри Коулу и выдающемуся архитектору современности, построившему крупнейшие европейские музеи, теоретику музеологии и дизайна Готфриду Земперу принадлежит идея Международного Меморандума, принятому монархами двенадцати стран. О праве использовать крупнейшие художественные произведения разных стран в образовательных целях, для чего учредить изготовление копий с наиболее прославленных оригиналов для коллекций музеев слепков, которые выступали бы в качестве дидактического наглядного хрестоматийного материала в художественных образовательных процессах европейских и мировых музеев.

Именно Г.Земпером совместно с Г.Коулом разрабатывались установки и рекомендации в образовательной системе для подготовки профессиональных художников для современного промышленного производства. Одним из наиболее важных условий они считали непосредственное изучение практического опыта декоративного искусства и художественных ремесел прошлых веков на примерах музейных памятников. Оптимальным вариантом, которого, по мнению Земпера, было соединение учебных заведений художественно-промышленной направленности и музейных собраний, представляющих комплексный показ различных отраслей художественного ремесла.

Создание нашего крупнейшего художественного музея – Изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, было задумано профессором Московского Университета И.В.Цветаевым, как вспомогательное звено и собрание наглядных образцов в первую очередь для студентов-искусствоведов. И планировался, и создавался музей, как музей слепков, как музей дидактического материала. Несмотря на то, что собирались в основном коллекции гипсовых слепков со скульптурных произведений, было выполнено и большое количество копий с выдающихся произведений декоративно-прикладного искусства.

Тем самым концепция музея слепков преследовала в своей основе так же дидактическую, и в целом образовательную, воспитательную функцию. Это было связано с тем, что как правило бесценные коллекции подлинников, которые безусловно обладают приоритетом в музейной деятельности, не полные, и при всей их значимости и ценности, они не могут представить процесс развития искусства того или иного жанра или вида в его законченности и полноте. В них всегда есть лакуны. А идея представить полный процесс развития искусства, в том числе и декоративного, требовал заполнения этих лагун копиями, гальванокопиями, муляжами и слепками, что было нормой времени. Это понижало качество коллекции и собрания в целом, но отвечало актуальной задаче – представления целостного процесса развития, что было, безусловно, образовательной задачей, в большей степени, чем смотрами шедевров.

Первым музеем, который возникает в середине XIX века, стал известный Соут-Кенсингтонский музей в Лондоне, который непосредственно был сформирован из промышленных и художественных образцов, оставшихся после Всемирной выставки 1851 года. Первоначально с целью широкой демонстрации этих образцов, а затем очень быстро осознав их значение для молодого поколения художников декоративно-прикладного искусства, и с целью художественного образования. Уже на первых порах новый музей ведет

эффективную деятельность по двум стратегическим направлениям – первое это пополнение и формирование своих коллекций, выработке принципов и правил их систематизации, изучения и экспонирования; и второе – это образовательное направление, формирование и развитие принципов и приемов, форм изучения своих коллекций. В первые годы существования музей получил существенную поддержку английской королевской семьи, что в последствии послужило переименованию музея в его современное название Музей Виктории и Альберта. Августейшая чета всячески поддерживала музей и его начинания, передала музею часть своих личных коллекций прикладного искусства, так как осознавала его важность для развития и конкурентной способности британского производства на основе современного промышленного дизайна и развития национальной художественной промышленности.

В музее были вечерние классы для рисования, разработаны учебные программы и правила, приглашались квалифицированные педагоги и блестящие лекторы. Так были классы и студийные помещения для «Копий используемых в качестве образцов в рисовальных школах», «Рисовальные залы для студентов», «Специальные классы анатомических моделей для художников», «Специальные классы архитектурных деталей и практических конструкций», которые представляли разнообразный материал для изучения и копирования. Основная экспозиция была организована по материалам (металл, эмали, мебель, керамика, работы в мраморе, копии). В состав музея так же входили 2 библиотеки по искусству и лучшая в мире библиотека по декоративно-прикладному искусству (одна из них общедоступная).

Однако, скоро стало очевидно, что для широкомасштабной образовательной деятельности в сфере промышленного искусства необходимы иные меры. И в музее, как и в свое время в Строгановском училище, была принята новая программа – первоначально нужно учить учителей, которые затем будут учить непосредственно художников. При музее был организован Учительский институт, в цели которого входила подготовка преподавателей по рисунку, живописи, проектной графике, и бесспорно по истории искусств и даже художественным технологиям, что всегда мыслилось неразрывно с художественно-промышленным образованием. Особое внимание всегда уделялось истории искусств, стилям, национальным искусствам разных стран и колоний, в том числе Индии, Китая, Японии, странам Африки и Америки. Лекционные циклы были неотъемлемой частью музейной деятельности, которую вели или сотрудники музея – хранители и ученые или же крупные специалисты в области искусства, приглашаемые в музей. Эта

деятельность не прекращалась в музее никогда. И по прошествии более 150 лет музей Виктории и Альберта продолжает вести разнообразную и эффективную деятельность в этом направлении.

Музей Виктории и Альберта был и остается не только первым и самым крупным музеем прикладного искусства в мире, собрания которого по всем областям и жанрам прикладного и народного искусства составляют более шести миллионов единиц хранения, но и головным музеем в мировой музейной сети музеев декоративного и прикладного искусства. Он вырабатывает принципы и стратегии всей музейной деятельности, включая собирательскую, исследовательскую, хранительскую, экспозиционную и обязательно – популяризаторскую, образовательную.

Музей также выработал уникальную стратегию представления декоративно-прикладного искусства, основанную не только на хронологической последовательности, как это принято во всех музеях изобразительного искусства, но и на принципах материала и технологии, то есть на основополагающих основах этого жанра.

В образовательную деятельность музея входят самые различные школы, курсы, семинары, мастер-классы, конкурсы, лекционные циклы, и т.д. В них принимают участие, начиная от самых маленьких посетителей музея, школьников всех уровней и классов, учащихся колледжей, студентов высших художественных заведений Великобритании, и даже профессионалов, которые стремятся овладеть новыми навыками и новыми современными технологиями. Так по последним данным в музее ежегодно занимаются образовательной деятельностью самых разных форм и направлений от единичных занятий до многолетних курсов, стажировок, семинаров, мастер-классов и т.п. более 60 тысяч человек в год. Эта фантастическая по своему размаху, специфическому разнообразию и формам деятельность формируется и проводится музеем.

Лондонский музей, став первым музеем прикладного искусства утверждается в статусе образца для подобных музеев в Европе и затем мире. Вслед за лондонским музеем были основаны и открыты французский музей Декоративного искусства в Париже /1882г./, Художественно-промышленный музей в Берлине /1867, здание 1877-1881гг./, Музей искусств и ремесел Гамбурга /1877г./, один из первых специализированных музеев декоративно-прикладного искусства в Европе Австрийский музей искусства и промышленности в Вене /1864г./ Эти музеи оказали влияние на возникновение подобных музеев декоративно-прикладного искусства во всем мире. В России в эти годы предметы западно-европейского искусства и русского народного прикладного искусства концентрируются в частных собраниях, положивших впоследствии основание будущим

прикладным музеям. Это обширные и разнообразные коллекции П.И.Морозова, С.И.Мамонтова, М.К.Тенешевой, С.М.Третьякова, М.Н.Бардыгина и других собирателей. В их число входили также коллекции графа С.Г.Строганова в Москве и барона Л.Штигица в С-Петербурге, которые органично включались в состав художественных школ декоративного искусства, и тем самым наиболее последовательно представляли тенденции художественно-промышленного образования.

В Вене в 1867 году одновременно со строительством Австрийский музея прикладного искусства, создается и Школа прикладных искусств, открытая по типологии лондонского музея. Устроители пытались создать комплекс – музея и художественной школы, сочетая теорию и практику, в стремлении качественной подготовки мастеров и художников прикладного искусства.

Строительство здания музея завершается в 1871 году, куда перемещается экспозиция и Школа прикладных искусств, а в 1877 году строится специальное здание для Школы, где в свое время учился Густав Климт и Кокошка, художники составившие славу австрийскому искусству. В 1884 году создается Венская Ассоциация искусств и ремесел со штаб-квартирой в музее, в которую вступили многочисленные компании и мастерские, художники и профессора школы прикладных искусств. Задачей ассоциации было продвижение и помощь в реализации художественных проектов, созданных выпускниками школы. С этой целью в здании музея начинают организовывать временные выставки, где все выставяемые объекты можно было приобрести.

В 1873 году к преподаванию в школе привлекаются известные и плодотворные современные архитекторы и художники – Отто Вагнер, Коломан Мозер, Йозеф Хоффман и Альфред Роллер, тех, кто составил цвет Венского Сецессиона, что, безусловно, оказалось позитивным для школы прикладных искусств. Хотя вскоре музей и школа разделились, став самостоятельными и независимыми, с отдельной администрацией для каждого, их творческие связи не прерывались на протяжении всех этих лет и активно продолжают. Это в свое время способствовало приобретению музеем выдающихся коллекций произведений Венского Сецессиона и Венских Мастерских, и их архивов.

История формирования музеев декоративно-прикладного искусства и художественно-промышленного школ в большинстве случаев аналогична этим примерам. Проблема остается актуальной и сейчас. В эру компьютерных и мультимедийных технологий непосредственное общение с подлинным историческим памятником художественной культуры и ремесла не утрачивает своей роли, как знак подлинной реальности и связи времен.

А.В. САЗИКОВ, к.иск, ведущий специалист отдела инноваций и издательских проектов МГХПА им. С.Г.Строганова

Адреса «Строгановки» на карте Москвы

На основе вновь открытых архивных данных восстанавливается реальная история и топография размещения зданий Строгановской школы на протяжении XIX-го и XX веков, подчеркивается связь школы с культурно-историческим окружением Москвы.

On the basis of the newly found archival materials the author reconstructs the real historical position of the buildings of the Stroganov school which had direct links with the cultural and historical topography of Moscow.

Ключевые слова: Строгановское училище, Художественно-промышленный музей

Keywords: Stroganov school, Industrial Art Museum

Пожалуй, первым исследованием посвященным истории Строгановского училища была книга педагога и историка Андрея Федоровича Гартвига «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым: ее возникновение и развитие до 1860 г.». Ссылаясь на опубликованные графом С.Г. Строгановым документы, Гартвиг называет первый адрес Школы рисования — дом князя С.Н. Салтыкова на Мясницкой под № 256. [1, с. 132] Там же размещена фотография дома, имеющего ныне адрес Мясницкая ул., д. 43 и известного как дом А.И. Лобанова–Ростовского или дом Липгарт. Гартвиг пишет: «Надпись, находящаяся в настоящее время на доме фирмы „Эмиль Липгарт и К“ на Мясницкой... до сих пор сохранила фамилию Бутенопов; это тот самый дом, который в 1825 г. принадлежал князю С.Н. Салтыкову». [1, с. 161] Здесь для подтверждения своих слов Гартвиг дает сноску на Архив Строгановского училища, д. № 54, 1898 г.

Однако, из истории дома 43 известно, что Салтыковым он никогда не принадлежал. Более того, согласно справочнику «Указатель жилищ и зданий в Москве или Адресная книга». — М., 1826 в интересующее нас время этот дом имел адрес Сретенская часть, № 640 по Мясницкой улице и принадлежал князю А.И. Лобанову–Ростовскому. [9]

В том же справочнике 1826 г. сказано, что Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам находится в Мясницкой (а не Сретенской) части № 256, [9, с. 154] что совпадает с документом, составленным графом Строгановым. Стало очевидно, что дом на Мясницкой, 43 не был первым адресом школы, но как установить ее подлинное первоначальное месторасположения? Современная нумерация домов, берущая свои истоки из полицейской нумерации

второй половины XIX века, значительно отличается от той, которая существовала в 1825 году. «Грамота на права и выгоды городам Российской Империи» 1785 года впервые признала город, как юридическую единицу. Грамота обязывала городовые магистраты составить книгу с описанием домов, строений, мест и земель «под номерами». С этого момента, обозначение городскими номерами всех городских земельных участков, включая пустыри, стало обязательным правилом. [2, с. 101] Это были не номера домов, а номера земельных участков, известные в специальной литературе как крепостные или окладные. Именно такой номер и указан в объявлении графа Строганова. Номера у землевладений неоднократно менялись вплоть до середины XIX в., и это обстоятельство усложняет поиск интересующего нас дома.

Проще всего было бы выяснить истинное местоположение школы по плану Москвы с указанием землевладений. Но такого плана, относящегося к 1820–м годам, обнаружить в архивах и библиотеках не удалось. Известен план 1817 г., 1850 г. и более поздние. Все они, как удалось позже установить, относятся к тем периодам, когда нумерация домов отличалась от принятой в 1825 г.

Из справочника 1826 г. известно, что на Мясницкой было два владения связанных с именем Н.И. Салтыкова, отца Сергея Николаевича, это владения 255 и 256. (Николай Иванович Салтыков умер в 1816 г., так что в 1825–26 гг. владения уже принадлежали его наследникам). Из многих источников, посвященных истории Мясницкой улицы, удалось установить, что эти владения сегодня имеют адрес д. 13 и 15. Но какое именно владение соответствует тому или иному современному номеру? Нумерация домовладений первой половины и середины XIX в. не имела сквозного порядка и разделения на четные и нечетные номера по сторонам улицы, эти свойства позднее были присущи полицейским номерам домов.

В статье «Памятные места Мясницкой улицы», опубликованной в журнале «Наука и жизнь», № 3, 2000 г., москвовед В.В. Сорокин без ссылок на документы утверждает, что Школа рисования, основанная графом С.Г. Строгановым была открыта на Мясницкой, 13. [8, с. 114] Там же сказано, что в доме 13 помимо Школы рисования с 1820–х гг. находился пансион благородных девиц мадам Воше и контора дилижансов. Не слишком ли много для одного здания? Не в доме ли 15 располагалась школа? Тем более, что из справочника 1826 г. известно, что контора дилижансов была расположена на Мясницкой ул. в доме князя Н.И. Салтыкова под № 255. Следовательно, Сорокин заблуждается — Школа рисования и Контора дилижансов находились в разных владениях. Осталось выяснить, какое именно заведение находилось и в каком доме (в современной нумерации).

Хранящиеся в Главархиве г. Москвы дела домов №№ 13 и 15 по Мясницкой улице должны пролить свет на эту загадку. Самый ранний документ из дела дома 13 относится к 1840 г., это как раз тот период, когда еще сохранялась нумерация домовладений введенная в 1818 г. К сожалению, документ оказался позднейшей копией, относящейся к 1850–60–м годам. И номер дома в копии был указан позднейший, относящийся к 1850–м гг. — 180/196. [11]

Разобраться помогло дело дома 15. Оказалось, что участок на котором ныне расположен дом, в 1823 г. имел № 255 (ранее, в 1802 г. — № 278). Следовательно соседнее домовладение (нынешние дома 13) имело № 256. Там же, в архивном деле дома 15 на плане 1811 г. указано, что расположенное слева от него владение принадлежит князю Салтыкову и имеет № 279. [12] А на «Плане Столичного города Москвы с показанием прожектов площадям и улицам существующим и вновь предполагаемым. Сочинен в Комиссии для строений в Москве, с границами дворовым местам значащимся под номера» 1817–го года участок нынешних домов 13 имеет так же № 279. [13] Этот факт развеял последние сомнения — теперь можно с абсолютной уверенностью утверждать, что Школа рисования была открыта на Мясницкой улице в сохранившемся до наших дней доме № 13, стр. 4. Пришла пора вешать мемориальную доску.

Сейчас это здание находится в собственности города Москвы. У города его арендует компания ВГТРК. Здание имеет статус «выявленного объекта культурного наследия». Возможно, новые факты из биографии дома помогут, наконец, придать ему статус охраняемого памятника.

Что же было дальше? В справочнике 1839 г. сказано, что Рисовальная школа, учрежденная графом С.Г. Строгановым находится уже в Сретенской части, 5–ом квартале на Мясницкой в доме Бутенопов [4, с. 321] (механики братья Бутеноп, датчане по происхождению, приобрели эту усадьбу в 1836 г.). То есть Школа находится уже в бывшем доме Лобанова–Ростовского, расположенного по адресу Мясницкая, 43. В этом доме она просуществовала до 1860 г.

Поскольку документов относящихся к раннему периоду существования школы Строганова не сохранилось, вряд ли удастся выяснить в каком году между 1827 и 1838 Школа сменила место расположения. Вероятно, это произошло после смерти С.Н.Салтыкова в 1828 году. А в 1843 г. граф Строганов передал Школу в ведение государства, ей было присвоено наименование «Вторая рисовальная школа» (Первой рисовальной школой называлось Мещанское рисовальное отделение).

В справочнике 1851 г. отмечено, что Рисовальная школа графа С.Г. Строганова и при ней рисовальный класс по–прежнему расположены в доме Бутеноп. В справочниках с 1854 г. по 1860 г. указано, что Московские рисовальные школы расположены на

- Мясницкой (в доме Бутеноп) и на Малой Дмитровке. На Малой Дмитровке находилась Первая рисовальная школа.
- В 1860 г. Первая и Вторая рисовальные школы были объединены в «Строгановское училище технического рисования». Училище переезжает в здание, в Путинковском переулке близ Страстного монастыря. Этот дом известен как дом М.И. Римской-Корсаковой или дом Фамусова. Переезд Училища на новое место подтверждается справочником 1861 г., в оглавлении которого указано «Рисовальное Строгановское училище у Страстного монастыря». В этом доме Училище располагалось до переезда на Рождественку в 1892 г.
- В 1864 г. было утверждено положение о «Художественно–промышленном музее» при Строгановском училище. Распоряжением императора Александра II была объявлена подписка на пожертвования для устройства музея, и тогда же отведено место со всеми строениями на Мясницкой улице, где музею предстояло разместиться. [3] Разместился Художественно–промышленный музей в бывшей усадьбе Строгановых–Шуваловых, принадлежавшей в то время Министерству финансов (ул. Мясницкая, д. 24). Любопытно, что, ранее, с 1752 по 1760 год она принадлежала Строгановым.
- В 1874–75 годах для музея было построено новое здание, которое сейчас имеет адрес Мясницкая улица, 24/7, стр. 2 (архитектор Август Вебер). Музей поместили на первом этаже, с фасадом на улицу. В 1880–83 годах на этом же участке было построено еще несколько корпусов, образующих целый комплекс доходных домов Строгановского училища.
- В июле 1890 г. было утверждено решение Государственного совета о «приспособлении старых клиник Императорского Московского университета под помещение Строгановского Центрального училища технического рисования с Художественно–промышленным Музеем». Как следствие в 1892 г. Училище и музей переехали в дом на Рождественке, 11 (бывший особняк И.И. Воронцова, затем Медико–хирургическая академия и Университетские клиники, сейчас здесь расположен МАРХИ). [7]
- В 1903 году на первом этаже левого флигеля здания на Рождественке появилась лавка с вывеской под двуглавым орлом, гласившая: «Выставка работ Императорского Строгановского училища». Сегодня здесь расположена широко известная «Книжная лавка архитектора», а от двуглавого орла с распростертыми крыльями остался лишь неясный след утраченной глазури в виде перевернутого треугольника.
- В том же 1903 году на Мясницкой, ближе к Банковскому переулку было решено построить новый доходный дом (Мясницкая улица, 24/1). В 1906 году строительство было закончено. По проекту архитектора Ф.О. Шехтеля (преподававшего в Строгановке с 1896 г.) был возведен огромный дом–квартал с внутренним корпусом. [6]

К 1914 году — вторая крупная перестройка дома на Рождественке — на месте старых зданий мастерских был построен новый корпус, получивший наименование Кузнецовский, по имени архитектора А.В. Кузнецова. Александр Васильевич доработал проект А.А. Галецкого, занимавшего с 1907 г. должность архитектора училища. Новый корпус был построен специально для размещения мастерских, поэтому все помещения в нем созданы не только с учетом специфики учебного процесса, но и приспособлены под производственные нужды — просторные, высокие залы с панорамным остеклением и проработанным функциональным зонированием. Это было одно из первых железобетонных зданий в Москве. Грянувшая мировая война меняет мирный строй жизни Училища и только отстроенный новый корпус мастерских был предоставлен под лазарет для раненых воинов. [7, с. 42–43]

После революции 1917 года система художественного образования в России, как и многое другое, была реорганизована. Создавались Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ). В отличие от академических методов обучения, здесь пропагандировалась идея организации индивидуальных мастерских: студенты вправе были учиться в мастерской того руководителя, которого они выбрали или вовсе без руководителя. На основе Строгановского училища были созданы Первые ГСХМ. Вторыми ГСХМ стало Училище живописи, ваяния и зодчества.

В 1920 году первые и вторые ГСХМ были объединены в Высшие художественно–технические мастерские — ВХУТЕМАС. Таким образом, в биографии Строгановки появился еще один адрес — Мясницкая, 21 — бывший дом И.И. Юшкова в котором с 1844 г. размещалось МУЖВЗ, а с 1920 г. художественные факультеты ВХУТЕМАСа. [5, с. 153–154]

В 1927 году — еще одна реорганизация, в результате которой ВХУТЕМАС был переименован во ВХУТЕИН — высший художественно–технический институт. Прошло немного лет и уже в 1930 году ВХУТЕИН был расформирован, факультеты распределены по различным ведомствам и институтам. [5, с. 163]

В 1945 году Строгановское училище воссоздано под названием Московское центральное художественно–промышленное училище (бывшее Строгановское). Разместилось Училище в типовом здании средней школы на Большой Спасской улице, д. 15. Здесь в войну размещался эвакуогоспиталь № 3406, а в наши дни Департамент образования г. Москвы.

В 1958 году Строгановское училище переезжает в новое, специально построенное здание (арх. И.В. Жолтовский и Г.Г. Лебедев) на Волоколамском шоссе, д. 9 в котором находится и по сей день. Новое здание было

существенно больше и удобнее старой школы на Спасской. [10]

В 1976 году на Волоколамском шоссе, позади здания 1958 года постройки, начинается строительство нового корпуса. Однако первые студенты вошли в него только в 1991 году. За свою столетнюю историю Строгановка сменила не мало адресов на карте столицы. Но где бы не располагались учебные классы и мастерские Строгановской школы неизменным оставалось главное — универсальное художественное образование. Здесь всегда учили все делать своими руками и овладевать большим количеством смежных профессий и технологий, находить новые художественные решения, нередко сочетая различные виды искусства. Благодаря такому подходу выпускникам Строгановки проще понять, что происходит в смежных специальностях, и привносить в профессию новые приемы со стороны. Сегодня, как и пятьдесят и сто лет назад, в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова сосредоточены все возможные виды промышленного, монументального, декоративного искусства и искусства реставрации.

Библиография:

1. Гартвиг А.Ф. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г.Строгановым: ее возникновение и развитие до 1860 г. — М., 1901.
2. Дутлова Е. Ю., Никонов П. Н. Земля города Москвы в контексте отечественной и мировой истории. Очерки истории межевания, кадастрового учета и градостроительства. — М.: Издательство Главархива Москвы, 2007.
3. Зиновеева М.М. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. Альбом. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014.
4. Книга адресов столицы Москвы, составленная из документов и сведений правительственных и присутственных мест, изданная майором и кавалером Фон Метелеркампом и К.Нистремом. — М., 1839.
5. Лаврентьев А.Н. История дизайна. — М.: Гардарики, 2006.
6. Нащокина М.В. Доходный дом Строгановского училища // Москва. Энциклопедический справочник. — М.: Большая Российская Энциклопедия, 1992.
7. Некрасов А., Щеглов А. МАРХИ XX в. Т. 1. Сборник воспоминаний в пяти томах. 1900–1941. — М.: Московский архитектурный институт, ИД «Салон-пресс», 2006.
8. Сорокин В.В. Памятные места Мясницкой улицы. // Наука и жизнь, № 3, 2000.
9. Указатель жилищ и зданий в Москве или Адресная книга. Глава 2. — М., 1826.
10. Холмянский Л.М. Мысли и образы. — М.: Сканрус, 2006.
11. ЦАНТДМ, ф. Т-1, оп. 7, № 131, д. 1.
12. ЦАНТДМ, ф. Т-1, оп. 7, № 133, д.1, 2.
13. [HTTP://WWW.RETROMAP.RU/MAPSTER.PHP#RIGHT=081817&ZOOM=16&LAT=55.762897&LNG=37.635107&LANG=RU](http://www.retromap.ru/mapster.php#right=081817&zoom=16&lat=55.762897&lng=37.635107&lang=ru)

Е. А. ЗАЕВА–БУРДОНСКАЯ, к.иск, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ
СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА МГХПА ИМ. СТРОГАНОВА

**Педагог и Учитель. Фрагменты воспоминаний о П. А.
Тельтевском**

Профессор П.А. Тельтевский стал эпохой в становлении научной исторической школы строгановской академии. Он оставил после себя целую плеяду учеников и память, как о знатоке музейных коллекций академии и их описаний. Огромный неисследованный пласт его работы – просветительство.

Professor P.A.Teltevsky became an epoch in formation of scientific historical school to Stroganov's academy. It has left after himself the whole galaxy of pupils and memory, as expert on museum activity, its collections and their descriptions. A huge not investigated layer of its work – enlightenment.

Ключевые слова: научная работа, музейные коллекции, просветительство, ученики.

Keywords: scientific work, museum collections, enlightenment, pupils.

Доктор искусствоведения, профессор Прокопий Александрович Тельтевский (1915 – 2002 гг.) был великолепным знатоком Русской культуры и искусства, автором множества публикаций, ученым, педагогом, оставившим целую плеяду учеников.

Его вклад в формирование целого поколения людей творческих профессий неоспорим. С 1976 года он – заведующий кафедрой «Истории искусств», а с 1977 года по 1994 – проректор по науке старейшего вуза России – Московского Высшего художественно–промышленного училища (б. Строгановского). Его талант исследователя нашел достойное отражение в многотомном издании «Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия», где им были представлены живые портреты более шестидесяти старинных русских городов. Среди них зодчество городов знаменитого «Золотого кольца», таких как Москва, Владимир, Суздаль, Ростов Великий, Звенигород, Углич, Загорск и таких, уже многими почти позабытых, как Вязема, Тотьма, Кемь, Свияжск, Старица, Торопец, Тутаев, Уборы, Городец, Каргополь и т.д. Особенно выделяются книги, посвященные его родному городу – «Великий Устюг» (М., Госстройиздат, 1960 г.) и «Великий Устюг. Архитектура и искусство XVII–XIX вв.» (М., «Искусство» 1977 г.), а также «Древние города Подмосковья» (М., Стройиздат 1974 г.). Нельзя не упомянуть о публикации «Зодчий Бухвостов» (М., Госстрой 1960 г.) и «Церковь села Степанское» в книге «Архитектурное наследие» №9 1959 г. – где исследован почти забытый уникальный памятник архитектуры. К сожалению главный, монументальный труд его жизни «Проблемы барокко в русской архитектуре» (1965–66 гг.) так и остался неопубликованным.

Строгановка всегда была его любимым детищем! Он боролся за официальное утверждение за училищем звания Строгановского, за сохранение лучших традиций Строгановской школы. Стены строгановского музея стали пространством серьезной научно-методической работы училища. Научная атрибуция и каталогизация, пополнение фондов и открытие новых разделов – еще одна грань научно-исследовательской деятельности П.А. Тельтевского. Благодаря его усилиям к 125-летию юбилею в 1989 году был издан единственный со времени воссоздания Строгановки путеводитель по музею – «Музей Московского высшего Художественно-промышленного училища (б. Строгановское)». С его помощью щедро пополнилась коллекция предметов декоративно-прикладного искусства Строгановского музея, собранная предшественниками. Много было сделано им для создания раздела, демонстрирующего историю промышленного дизайна Строгановского училища. Многие педагоги и выпускники до сих пор вспоминают именно этот фрагмент экспозиции, удачно отражающего специфику музея художественно-промышленного вуза. Центральная часть зала была отдана под макеты лучших дипломных проектов, защищенных на факультете «Промышленного искусства».

Тельтевский был страстным поклонником механики. «Была в Строгановском музее небольшая, но интересная коллекция часов (ныне бесследно ушедшая из музея). Прокопий Александрович сам содержал ее в идеальном порядке. При нем все часы были на ходу. Человек в высшей степени пунктуальный, ежедневно в 9 часов 10 минут утра он входил в музей, проверял, заводил, смазывал сложнейшие старинные механизмы. К английским напольным часам XVIII века (их сложный музыкальный механизм каждую четверть часа напоминал студентам о времени своим серебряным пением) он сам сделал ключики. Для больших амбирных французских настольных часов начала XIX века он скрупулезно подбирал вес маятника. Его стараниями на ходу были настенные часы эпохи барокко (Франция, 18 век)» (1).

То, что привнесено им в музейные фонды института, сложилось естественно и свободно, без специальных усилий. Большинство предметов, обогативших коллекцию, он просто спасал от гибели. Первой из его музейных поступлений (даров) была расписная прялка с растительным орнаментом и набойная доска XIX столетия в прекрасном состоянии, которую он расположил рядом с аналогичной потемневшей доской XVII века, подчеркнув тем самым устойчивость традиций в русском прикладном искусстве. В другой раз он принес в музей огромную коробку с предметами быта кабардинцев XIX столетия. Изделия из металла, яркие и очень лаконичные по

форме, сразу же вошли в программу первых учебных заданий дизайнеров – Обмеров исторических объектов протодизайна. Под руководством Тельтевского материалы коллекций Строгановского музея становились объектом научных исследований.

Огромную помощь в подборе будущих экспонатов профессору оказывали его ученики, привозившие и дарившие ему, часто в руинированном состоянии, артефакты со всех частей света и родного Отечества. Все это по крупицам трепетно собиралось в течение многих-многих лет. Остался нереализованным его грандиозный проект создания уникального музея скульптуры под открытым небом во внутреннем дворе института. (Аналог – знаменитый зал античной скульптуры в Лувре).

Таланты Собираательства и Просветительства шли в нем рука об руку. Его вклад в формирование целого поколения людей творческих профессий неоспорим. Не только преподаванием и руководством научными исследованиями, но и огромной популяризаторской работой. Научные путешествия, разработка редких интересных экскурсионных маршрутов по заповедным местам русской земли определили в 80-е географию его выездных семинаров, организуемые им в выходные дни для преподавателей и аспирантов училища. Его эрудиция, память были уникальны: он безошибочно указывал и время и школу мастеров прикладного искусства, по фрагментам определял любой памятник древнерусской архитектуры. До Строгановки он много лет работал методистом в московском обществе «Знание».

Особым его коньком были экскурсии по памятникам русского зодчества. Это были настоящие паломничества к образам Святой Архитектуры, сопровождаемые уникальными остроумными и глубокими устными эссе. После этих натуральных просветительских лекций открывался совершенно новый неизвестный ранее мир русского искусства, который вдруг ожил и заговорил на новом и понятном современному человеку родном русском языке. Его дар рассказчика был соединен с талантом архитектора. Только он умел подвести к ансамблю с самых интересных, подчас необычных точек, так что архитектура раскрывалась и начинала звучать во всей полноте гармонии, на глазах происходило рождение памятника. В этом эмоциональном и страстном человеке не было ни капли предвзятости: он подходил к оценке научной работы и архитектурно-художественного объекта с детской наивностью и мудростью ученого. Эта щедрость, с которой он дарил нам свой мир русской старины, была неиссякаема.

Прокопий Александрович не только тонко понимал и любил искусство, но и умел заразить этой любовью окружающих. Экспонаты своей личной домашней коллекции декоративно-прикладного

искусства он не хранил тайно, щедро делился красотой вещи, часто приносил на защиты диссертаций, как восхитительный наглядный материал. Он умел чувствовать каждую вещь во времени, чувствовать историю. Крошечный кабинет Тельтевского хранил следы его поездок и путешествий в ближние и дальние «города и «веси». Это было проявление искренней любви к жизни во всех ее проявлениях и живому искусству, которое сопровождало всю его жизнь, которое «прилагается» к ней и именуется декоративно-прикладным. Постоянно сменяющаяся экспозиция, как правило, состояла из приобретений последней (на текущей момент) поездки. По предметам, выставленным на полках и висящим на стене, всегда можно было догадаться, где он побывал недавно.

Строгановская научная школа складывалась как школа историческая.

Наиболее интересные исследования этого периода касались, так или иначе, истории отечественного дизайна. Среди работ, подготовленных П.А. Тельтевским в 80–е годы к защите в качестве научного руководителя, интересны диссертационные исследования в рамках исторической школы дизайна – А.Л. Бобыкина (2) и В.А. Курочкина (3). Началом работы над диссертацией, Прокопий Александрович считал этап, когда аспирант «напитался» темой и материалом (термин П.А. Тельтевского). Поэтому регион и проектный материал исследования выбирался с учетом тематической близости автору. В исследованиях регионального характера Тельтевский чаще всего выступал первооткрывателем проектного материала. Погружая ученика в глубинные пласты теории и истории вопроса, он сам получал от аналитического этапа работы удовольствие едва ли не большее, чем сам автор. Молодые люди привозили ему из экспедиций, поездок, да и просто из своих домов, все, что могло служить предметом исторического и художественного интереса их любимого учителя. Под руководством Тельтевского становились объектом научных исследований и материалы коллекций Строгановского музея.

Блестящая научная и художественная интуиция позволили определить научную диссертационную тематику МВХПУ на несколько десятилетий. Ряд предложенных им направлений в технической эстетике стало открытием для Строгановской науки. Проблемы регионального дизайна, поднятые в работе А.А. Карху (4), положили начало целому ряду исследований, связанных с особенностями становления и функционирования зарубежных национальных школ дизайна. Особенно актуальным для текущего момента в развитии дизайна был анализ экологических тенденций в проектировании, генетическая связь дизайна с природным и традиционным культурным компонентом.

В конце 70-х тема реконструкции городской среды в условиях постиндустриального этапа развития общества была решена на материале, привезенном Н.К. Соловьевым (5) из продолжительной стажировки во Франции. Пространство западного искусства уже было пронизано идеями средового дизайна, предтечи и катализатора постмодернистских идей. На примере нового жилого квартала Парижа – района Дефанс, была рассмотрена модель нетрадиционного модернизированного синтеза дизайна, декоративного искусства и архитектуры.

Средовая тематика в его версии все время балансировала в междисциплинарном пространстве дизайна и прикладного искусства. Версией поиска концептуальных основ средового дизайна стало исследование художественно-композиционной структуры современного экспозиционного пространства в работе М.Т. Майстровской (6). Постмодернистские исследования, выросшие и подпитанные актуальными проблемами реконструктивных мероприятий, происходивших в городской исторической среде в конце 80-х, послужили толчком для научной версии строгановских исследований в области средового дизайна. По сути, первая работа, посвященная проблемам дизайна городской среды, была предложена Тельтевским в те годы на уровне гипотезы. Средовой дизайн крупных культурно-торговых центров (двадцать лет спустя ставший частью нашей жизни) не выделялся в проблему. Да и сам термин «дизайн среды» был еще достаточно маргинальным для отечественного искусствоведения. Отсутствие аналогов не помешало ему выступить в качестве научного руководителя диссертационного исследования Е.А. Заевой-Бурдонской (7).

Целый ряд диссертаций под руководством П.А. Тельтевского был выполнен на кафедре «Художественного конструирования». В исследованиях К.А. Кондратьевой, В.А. Музыченко, С.Д. Кудряшевой и Г.М. Бреньковой получили глубокое теоретическое развитие отдельные стороны и аспекты проектной культуры промышленного дизайна.

Тельтевским П.А. положено начало научно-исследовательской ветви экологического проектирования. В поисках ответа на актуальный вопрос о культурной идентичности отечественного дизайна 90-х им подготовлен ряд работ, где предметом исследования выступали вопросы технической эстетики русского крестьянского быта – Брызгов Н.В. (8) и этносреды народов крайнего Севера – Гарин Н.П. (9).

Был сформулирован и заявлен целый спектр научных проблем в дизайне – от объектов бытовых предметов до транспортного дизайна, от промышленной графики до средового дизайна.

Даже по очень беглому абрису работ можно с полной уверенностью сказать, что П.А. Тельтевским была подготовлена целая плеяда научных кадров училища, возглавивших самые ответственные направления образовательного процесса в 2000–е.

Справка. Тельтевский П.А. – архитектор, искусствовед и педагог. С 1977–1994 гг. – Проректор по науке МВХПУ (б. Строгановское), профессор, д.иск, зав. кафедрой «Истории искусства». С 1994 – 2000 гг. – Проректор по науке Академии реставрации. Автор ряда монографий: «Неопубликованные чертежи Успенского собора в Рязани», «Церковь села Степановское», «Архитектурное наследие», «Великий Устюг. Архитектура и искусство 17–19 веков», «Великий Устюг», «Древние города Подмосковья», «Зодчий Бухвостов», «Сокровища земли Вологодской»; статьи в Краткой Энциклопедии «Искусство стран и народов мира» т.III и «Всеобщей истории архитектуры» в 12-ти томах, т. 6, гл. 5. и т.д. Имеет боевые награды, как участник ВОВ.

Библиография:

1. Заева–Бурдонская Е.А., Скоморохова С.Н. Памяти учителя. «АРХИТЕКТУРА. СТРОИТЕЛЬСТВО. ДИЗАЙН», № 2, 2007.
2. Бобыкин А.Л. «Исторический путь развития художественного конструирования в условиях горнозаводского Урала. / Инструментарий, машины и механизмы ХУШ–Х1Х вв./ Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 06 Техническая эстетика. М., МВХПУ, 1983
3. Курочкин В.А. «Искусство проектной графики Урала ХУШ – начала Х1Х веков». Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 06 Техническая эстетика. М., МВХПУ, 1988.
4. Карху А. А. Опыт исследования природного фактора в эволюции финского дизайна. Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 06 Техническая эстетика. М., МВХПУ, 1984.
5. Соловьев Н.К. Взаимодействие пластических искусств в формировании городской среды / опыт Франции 1970–х годов. Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 05 Декоративное и прикладное искусство. М., МВХПУ, 1980.
6. Майстровская М. Т. Художественно–композиционные основы и тенденции формирования экспозиций музеев изобразительных и прикладных искусств. (Опыт обоснования концепции). Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 05 Декоративное и прикладное искусство. М., МВХПУ, 1987.
7. Заева Е.А. Опыт исследования «средового искусства» городских центров. Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 05 Декоративное и прикладное искусство. М., МВХПУ, 1991.
8. Брызгов Н.В. Опыт исследования корреляции эстетики и функции бытовых изделий (на материале крестьянского быта Среднего Поволжья XVIII —нач. XX вв. Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 05 Декоративное и прикладное искусство. М., МВХПУ, 1994.
9. Гарин Н.П. Дизайн для условий Крайнего Севера (принцип преемствования культуры коренного населения). Дисс. на соиск. уч. ст. по специальности 17 00 06 Техническая эстетика. М., МВХПУ, 1991.

С.Л. АРИСТОВА доцент, к.иск МГХПА им. Строганова
КАФЕДРА ИСТОРИИ ИСКУССТВ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
**Памяти П.А. Тельтевского посвящается и это стихотворение, и
статья, посвященная анализу взаимодействия слова, образа
и вещи в предметах русского декоративно-прикладного
искусства**

Учителя «негромкие» черты
И быстрый шаг и легкое движение,
Теперь из запредельной высоты
Он смотрит в нас с укором сожаленья.

А в нас звенит пустая суета,
Чужие образы и звуки
И только здесь у тихого креста
Нам выше нет и горестней науки.

И холод слов, застывших на губах,
И слез огонь, и памяти картины,
Где ранний час и Вы уже в трудах,
Студенты, лекции и книги.

Дороги этих разных лет,
Тропинки к самым дальним храмам
И свет души, особый свет –
Он лучшей был для нас наградой.

Казалось, будет так всегда,
Но эта радость в нас осталась
И нам нести ее судьба
И высшая на свете благодать.

Простите нас за то, что не смогли
За наших душ свинцовую усталость,
Законом высшей правды и любви
Взойдет зерно, посеянное в радость.

Пребудет все и нескончаем свет
И в каждом сердце это продолженье:
Творить добро – надежда и завет,
Души живой нам всем благославенье...

13 ноября 2002

Судьба– легенда и надписи– “легенды” на произведениях русского ДПИ 17–19 вв. Знаки памяти и жизни

В сложившейся системе искусств важное место принадлежит искусству, основанному на слове и искусству основанному на изображении. Художественные корреляции русского декоративно – прикладного искусства и фольклора представляют сложный процесс формирования и развития синтетичной художественной структуры народного творчества.

Слово приравнивалось нашими предками к самой жизни. Слово несло и объясняло жизнь, оно являлось для крестьянина хранителем памяти и залогом бесконечного будущего. И «всё это происходило само собой, естественно, как течение воды или череда дней и смена времён года. Поэтому, наверное, неудивительно, что при подобных условиях существовал в деревне, да и в наше время сохраняется своеобразный культ слова». [1] Умение хорошо, т.е. образно, умно говорить было в какой то степени мерилем и социально-общественного положения и причиной уважения к человеку.

Но не каждый умел говорить образно, красиво. К этому стремились, как стремятся к красоте в жизни, в труде, в быту. Стремление к художественному совершенству, целостности уклада жизни отдельного человека и народа в целом живо проявлялось и в словесном, и художественном творчестве. Образность житейской повседневности сопровождала и отдых, и труд, и общение с людьми. И художник, создающий свои произведения в единении с миром поэтического фольклора, становился поэтом.

Сохраняя свойственный каждому материалу изобразительный язык, создавал он особую конкретность и выразительность образов посредством надписей, раскрывающих смысл обобщённых изображений и дополняющих их как бы буквенным орнаментом. Слово, высказывание существует в целостно-смысловом культурном контексте, оно обладает «внутренней диалогичностью». За моментом включения слова в художественную ткань произведения следовала не просто композиция предмета и воссоздание художественного образа, но и конкретнее становилась сопричастность вещи человеку, происходил своеобразный диалог, ведь надписи – «легенды» [2] «производят особое, глубокое впечатление...внимая им, как бы слышишь голоса, отрывки разговора, которому минуло несколько веков». [3]

Слово – великая тайна. Все религии определяли речь даром божьим, получаемым человеком вместе с жизнью. И в словах, в грамматических формах запечатлевает свой неповторимый образ душа каждого народа, который благодаря слову овладел пространством и временем, памятью жизни.

Надписи, говорящие об особом назначении предмета, об авторе изделия, надписи дарственные, несущие поэтическую народную мудрость. Все они подчеркивали теплоту сделанных рукой человека вещей. Многие надписи удивительно ритмичны, обладают легкой рифмой. Народный мастер стремился красиво и лаконично выразить свою мысль, обращаясь к поэтическому творчеству народа.

Сказывалась сказка в народе, рисовались сказочные кони и райские птицы, чудесные деревья на прялках...Всё это, будто нить одной волшебной вышивки народной жизни. И, наверное, не случайно художник записывал слова, словно переданные ему по наследству, как песня и сказка его народа: «ЭТО ПРЯЛОЧКА ИЗРЯДНА, А ХОЗЯЮШКА ОБРЯДНА»

Подписанные произведения народного искусства ценились не только за их красоту, но и за тот глубокий смысл, который вкладывал мастер в текст надписи. Ткань фольклорных произведений несёт черты предметного мира, освещённые поэзией творческой фантазией.

Использование русским декоративно-прикладным искусством элементов общенародной семантики и общенародных приёмов наблюдалось всегда и находилось в непосредственном соответствии с бытовым назначением изделий народных мастеров.

«Представителем» хозяина на праздники являлся принадлежащий ему обрядовый ковш-скобкарь. Форма ковша, соотносённая с образом коня, выражала и представления о его хозяине. Возникла естественная соотносённость художественного образа изделия и облика его владельца: в образе коня гости, словно «прочитывали» образ мужественного молодца, радушного хозяина. И это двойная метафора на многих ковшах конца 17 века неожиданно получает дальнейшее развитие. Семантический строй художественного образа изделия обогащается новыми «красками» содержательности, благодаря включению в ткань образа элементов народной поэзии.

«ГОСТИ МОИ, ПЕЙТЕ ПИВО МОЕ, БУДЬТЕ ВЕСЕЛЫ», - обращается хозяин застолья к своим гостям надписью на ковше. «СЕЙ КОВШЪ ГРИГОРЬА ЕЛЕУФЕРЬЕВА, СНА ПЛОХО В ЧЕЛОВЕЧЕ, БУДИ ПРИ СЛОВЕ СМИРЕНЬ, А ПРИ ПЕЧАЛЕ МУДРЪ, НЕ ЗВАНЬ НА ПИРЪ НЕ ХОДИ, АЩЕ ПОДЕШИ В ВЫСОКОМЪ МЕСТЕ НЕ САДИС , ДА ПОСЛЕ НАС БЕСЧЕСТЕН НЕ ИДЕШИ, НЕ ВСЯКОЙ КОВШЪ ПЕЙ ДО ДНА, ДА НЕ БУДЕШЬ БЕЗ УМА, А К ЧУЖИМЪ ЖЕНАМЪ В КУТЬ НЕ ХОДИ, С НИМИ НЕ БЕСЕДУЙ ДА НЕ БУДЕШИ БЕЗЧЕСТЕНЬ», - советует автор скобкаря 18 века.

Художественный синхронизм образного и словесного начал являлся логическим продолжением заложенных в искусстве закономерностей и отражает систему отношений художника к жизни, обладающую цельностью фольклорного мироощущения.

Возвышенная, отмеченная особой красотой, трактовка художественных

образов в поэтическом творчестве русского народа, идеализация природы и человека как частицы этого мира всегда была близка и созвучна русскому народному искусству. «Для меня, вообще, сказки, былины, духовные стихи связаны в одно целое с вышивками, набойками, резьбой по дереву, с народным зодчеством, с народными картинками.» [4] – справедливо замечает И.Я.Бобринский.

«ПРЯДИ МОЯ ПРЯХА, ПРЯДИ НЕ ЛЯНИСЯ, Я БЫ РАДА ПРЯЛА, МЕНЯ В ГОСТИ ЗВАЛИ»... Надпись на прялке, словно мелодия песни.

Но изделия народных мастеров – это не только необходимые практически полезные предметы, несущие определенную утилитарную функцию, но еще и своеобразные знаки, наделенные сложным смысловым содержанием. «Ведь в каждый отдельно взятый момент своего существования вещь обладает тем или иным семиотическим статусом, определённым соотношением знаковости и вещности». [5]

Соединение структуры декоративной формы с графическими элементами надписи, элементов художественного образа вещи, обладающего своей особой смысловой наполненностью с особым «семиотическим полем» словесного образа, видимо, усиливало семиотический статус предмета, способствовало определённой семиотизации вещи.

Надпись на бытовой утвари из дерева, на орудиях труда и повседневного быта не столько является пожеланием, посвящением, несёт информацию о вещи, мастере, создавшем её, напоминает о Боге словами молитвы, но и обладает свойствами символическими, благодаря которым, она особо прочитывалась в общем знаковом контексте народного жилища. Наблюдаемое явление в русском народном искусстве конца 17-19 веков представляет пример существования фольклорной формы в новом качестве.

Использование художественных приёмов каллиграфии в изобразительных целях способствуют созданию нового содержательного уровня в семантике художественного образа произведений народного искусства из дерева. Надписи на изразцах представляют своеобразные «клише», в которых оказывается спрессованной в чрезвычайно кратких пределах изречённая мысль, обладающая экспрессией и логической убедительностью. А за ней скрывается система осмысления явлений жизни сводимых к отчётливому, образно выраженному представлению. Подписанные произведения гончаров гжели исключительно выразительны благодаря росписи изделий и характеру надписи, украшающей кунганы, квасники, кружки, солоницы. Надпись выступает основным средством украшения бытовых изделий из металла конца 17-19 вв. Изобразительность эпиграфического узора составляет

специфику бытовой посуды из металл, поддужных колокольчиков.

Надписи на произведениях русского декоративно-прикладного искусства конца 17-19 вв. не только вносят дополнительные оттенки значений в художественную структуру, но и обладают эмоционально ассоциативной выразительностью рисунка шрифта, т.е. «в своей эпостаси шрифт работает как орнаментальная форма. [6] Выделением поверхности предмета элементами каллиграфии народный мастер создает особый узорный акцент в художественной ткани изделия. Впечатление декоративности усиливается и характером шрифта, индивидуальным в каждой надписи.

По-своему выразительна и замкнутая лента кайма – рамка в печных изразцах, заключающая в себе текст, созвучная ему в ритме своего бесконечного движения. Шрифт, образующий композицию надписи произведения народного искусства, характеризуется некоторой архитектуроникой при создании художественного образа предмета. Надписи не только вызывает определенные ассоциации, они гармонично согласуются с формой, назначением вещи и ее конструктивным решением.

Надпись – «легенда» создает особую цветопластическую структуру, обладающую новыми качествами художественной выразительности. Выступая особым знаком памяти жизни народа, непосредственно участвуя в передаче духовного опыта, надпись в произведениях декоративно-прикладного искусства конца 17-19 веков способствовала созданию, так называемого «интонационного поля» художественного образа изделия. За моментом включения слова в художественную ткань произведения конкретнее становилась сопричастность вещи человеку, по-новому открывался образ ее создателя – народного художника.

Добрые пожелания художников русского декоративно-прикладного искусства едины по сути как един мир – это обращение человека к человеку, это диалог, которому нет конца и сегодня. Это особое выражение души народа, для которого рациональное и поэтическое едины.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Белов Б. Очерки о народной эстетике. Лад, м.: Молодая Гвардия, 1989, с.316.
2. ЛЕГЕНДА лат. LEGENDA – то, что должно быть прочитано. Словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1979, с.280.
3. Федорова Е.В. Латинская эпиграфика. М.: МГУ, 1969, с.5.
4. Цитата по книге В.М.Василенко. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X-XV веков. М., 1974, с.26.
5. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983, с.9.
6. Юган. М. Морфология искусства. Историко-теоритическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972, с.253.
7. Сенникова А.Б. Памяти профессора Прокопия Александровича Тельтевского. –Архив наследия 2002. М., 2004

М.В. РЕШЕТОВА, к.иск, заведующая кафедрой дизайна,
МГИКП.А.

**П.А.Тельтевский: у истоков дизайна как научной
дисциплины**

В статье описывается вклад выдающегося ученого П.А.

Тельтевского в область архитектуры и дизайна. В его проектах реализовывалась необходимость взаимосвязи технического, человеческого и общекультурных компонентов в дизайнерской деятельности, имеется ввиду согласованность всех звеньев системы «человек - предмет деятельности - среда», то есть взаимная обусловленность основных частей комплексного проекта

The article describes the contribution of the outstanding scientist, P.A. Teltevskogo in architecture and design. It was realized the need for interconnection projects, technical, human and general cultural components in the design activity, meaning the consistency of all parts of the system «man-the subject of activity–environment», that is, interdependence of the main parts of the complex project.

Ключевые слова: архитектура, дизайн, коммуникативная методика преподавания, русское барокко.

Key words: architecture, design, communicative teaching methods, Russian Baroque.

Масштаб такого выдающегося ученого, каким был П.А. Тельтевский можно оценить только в контексте его творческих исканий в области архитектуры и дизайна. Его творчество во второй половине XX столетия ярко проявилось не только в Московском художественно-промышленном училище им. С.Г. Строганова, но и во Всероссийском научно-исследовательском институте технической эстетики, .

Четко обозначилась тенденция на сближение эмпирических и проектно-культурных направлений дизайна и эргономики. Этому способствовали глубокие теоретические и исторические разработки, примерами которых могут быть труды таких ученых как П.А. Тельтевский и В.И. Тасалов в области общей культуры и эстетики, К.М. Кантор, Г.Б. Щедровицкий, О.И. Генисаретский и В.Ф. Сидоренко в области проектной культуры дизайна и формотворчества, Н.В. Воронов, С.О. Хан-Магомедов в области истории и теории дизайна, А.В. Иконников и А.В. Рябушин в области интерьера и экстерьера архитектурно-дизайнерских сооружений, Г.Б. Минервин и Л.А. Кузьмичев и др. в области формообразования и композиции промышленных изделий, М.В. Федоров, Э.П. Григорьев и многие другие в области концептуального развития природно-общественной двойственности предметного окружения.

Для указанной когорты ученых, находившихся у истоков дизайна и заложивших его основы, П.А. Тельтевский был непререкаемым

авторитетом. Именно поэтому его вклад в теорию и историю дизайна и сегодня заявляет о себе во всей мощи в многочисленных трудах его последователей. Многие вышли непосредственно из научной школы заложенной П.А. Тельтевским, к таким можно отнести, к примеру, В.Б. Кошаева, который выполнил под его руководством кандидатскую работу «Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве (на материале изделий из дерева XIX века)» (1) и докторскую работу «Дом-образ. Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища» (2), а также Н.В. Брызгова, выполнившего диссертационную работу «Опыт исследования корреляции эстетики и функции бытовых изделий (на материале крестьянского быта Среднего Поволжья XVIII - нач. XX вв.)» (3).

Как известно сам П.А. Тельтевский в 1966 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Проблемы барокко в русской архитектуре» (4). С 1976 г. работал заведующим кафедрой «Истории искусства» Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. Как педагог он использовал живую, динамичную, интересную с точки зрения коммуникативности методику преподавания: свои занятия по истории архитектуры проводил на улицах и площадях старой Москвы, устраивал выездные экскурсии по старинным русским городам. Эта живая манера общения со своими учениками и последователями является примером уже частично утраченной, но очень привлекательной и плодотворной формой обучения.

В 1977 – 1994 гг. Прокопий Александрович занимал пост Проректора по научной работе, непосредственно внедряя в свой плодотворный творческий подчёрк в масштабах всей академии. В указанный период с его участием прошли многочисленные защиты кандидатских и докторских работ как в МГХПА им. С.Г. Строганова, так и во Всероссийском научно-исследовательском институте технической эстетики. Плеяда ученых сформировавшихся под непосредственным влиянием П.А. Тельтевского успешно передает свой опыт многочисленным ученикам настоящего времени. С этой точки зрения можно говорить о непреходящем значении ученого, педагога, организатора и подвижника в области архитектуры и дизайна П.А. Тельтевского. К его наиболее выдающимся трудам можно отнести монографию о Якове Бухвостове, выдающемся зодчем XVII столетия (М., 1960г.); Древние города Подмоскovie (М., 1974 г.); Великий Устюг: Архитектура и искусство XVII - XIX веков: Книга-альбом (М. 1977); Московские шедевры (М., Московский рабочий, 1983).

С 1994 г. П.А. Тельтевский работает в Федеральном государственном учреждении культуры «Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря» (ВХНРЦ).

Указанный этап работы явился итоговым в его многогранной научной и творческой деятельности.

Характер новых тенденций художественного проектирования часто основывается на осмыслении теоретиками и практиками сферы дизайна как феномена культуры конкретного этноса. Внимание дизайнеров концентрируется на проблемах взаимодействия традиций народного предметного творчества и методов дизайна в области формирования предметно-пространственного окружения. В этом ключе П.А. Тельтевским было проведено научно-методологическое исследование проблемы барокко в русской архитектуре. В работе раскрываются отличительные черты русского барокко: «раскрытость» пространственной композиции (4, стр. 11-22). Постройки русского барокко рассчитаны на круговой обзор (храмы в Филях и Уборах), или имеют развитую пространственную регулярную и симметричную композицию (церковь Успения на Покровке и др.) или имеют более сложное пространственное регулярное построение komponуемое зодчим с неперменным учетом реального городского окружения или пейзажа.

Нами актуализируется подобный подход в проектировании современных средовых объектов. В развитие исследований Прокопия Александровича, отмечающего значимость средового подхода в организации сложных пространственных комплексов, в проектах реализуется очерченная им «задача создания гармоничного сооружения с «раскрытой» пространственной композицией». Подобная структура проекта «более сложна и многогранна, нежели создание сложной, но «плоскостной» фасадной композиции, за которой скрывается богатый барочный интерьер» (4, стр. 23-25).

Особое внимание, как отмечал П.А. Тельтевский, уделяется использованию цвета: постройки русского барокко на всех этапах его развития, как правило, красились интенсивным цветом, который был нужен также, чтобы выделить сооружение при сравнительно неярком северном солнце. На ярких, праздничных тонах фона стен прекрасно выделялись белые, как правило, объемные колонны и другие «сочного» рельефа детали.

В комплексном проектировании дизайн отвечает за художественную выразительность объекта и среды в целом. При создании художественного образа комплексного средового объекта источником способов и средств моделирования является эстетическая рефлексия дизайнера, его связь с культурой и владение научной парадигмой конкретного исторического времени. Так, П.А. Тельтевский отмечает, что «важнейшей особенностью русского барокко является тесная связь стиля зодчего с ведущим содержанием общественной жизни страны, с запросами ее развития» [4, стр. 25].

Это послужило важным фактором, который определил присущий сооружениям русского барокко общий мажорный характер, «праздничный» их облик начального периода развития стиля, переходящий в «великолепие» построек периода расцвета стиля. Данные отмеченные черты стиля характеризуют национальные особенности архитектурных объектов.

- В проектах П.А. Тельтевского реализовывалась необходимость взаимосвязи технического, человеческого и общекультурных компонентов в дизайнерской деятельности, имеется ввиду согласованность всех звеньев системы «человек - предмет деятельности - среда», то есть взаимная обусловленность основных частей комплексного проекта. В русле данного вопроса проблема гармонизации антропоцентрической и техноцентрической систем является одним из наиболее важных вопросов дизайнера и эргономики, которая может быть решена, по мнению Л.А. Кузьмичева в новом подходе к современной художественной программе. «Художественная программа исчерпала свои смысловые ресурсы, жизнь больше не укладывается в рамки тех культурных значений, которые охватываются данной программой и которые когда-то были актуальными. Вскрывается переходная ситуация: способность адекватного художественного видения может быть восстановлена лишь при условии создания новой культурно-художественной парадигмы и модели универсума» (5, стр. 55).

Подобное мнение, высказанное 25 лет назад, отражает ситуацию сегодняшнего дня. В настоящее время требуется особое внимание к проблемам эстетики, социологии и культурологии, связанным с формированием профессионального мышления дизайнера. Оно должно складываться в условиях широкой осведомленности в области исторического и современного опыта художественного проектирования и конструирования.

Библиография:

1. В.Б. Кошаев. Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве (На материале изделий из дерева XIX века): дисс. канд. искусств. М. 1988.
2. В.Б. Кошаев. Дом - образ : Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища Западного Приуралья : дисс. доктора искусствоведения. М, 2001, 382 с.
3. Н.В. Брызгов. Опыт исследования корреляции эстетики и функции бытовых изделий (на материале крестьянского быта среднего Поволжья XVIII- нач. XX вв.). МВХПУ. М. - 1994.
4. П.А. Тельтевский. Проблемы барокко в русской архитектуре. Академия художеств. // Автореферат докторской дисс., М., 1965 г. стр.25
5. Кузьмичев Л.А. Типологический анализ акта художественного моделирования // Художественное моделирование комплексного объекта. - Труды ВНИИТЭ. - Серия «Техническая эстетика». - Вып.3. -№3. - М., 1981. - С. 55

К.Н. ГАВРИЛИН, ПРОФЕССОР, К.ИСК, ЗАВ. КАФЕДРОЙ
ИСТОРИИ ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК МГХПА им.
СТРОГАНОВА

Лекции П.А.Флоренского в стенах Строгановского училища и ВХУТЕМАСа

На основе архивных материалов и публикаций реконструируется контекст деятельности Павла Флоренского в стенах Строгановского училища и ВХУТЕМАСа, а также содержание и особенности влияния его лекций на молодых художников.

On the basis of the archival materials and publication the author reconstructs the context of the activity of Pavel Florensky in the Stroganov School and the VKHUTEMAS as well as the contents and influence of his lectures upon the young artists.

Ключевые слова: Строгановское училище, ВХУТЕМАС, Павел Флоренский, русское искусство, икона

Keywords: Stroganov school, VKHUTEMAS, Pavel Florensky, Russian art, iconpainting

По воспоминаниям ряда художников 1920-х годов, в частности Г. Ечеистова и В. Зерновой, [1] начало деятельности П.А. Флоренского в стенах Строгановского училища и его первые отдельные лекции, посвященные русскому средневековому искусству, относятся к 1918–1919 гг. в Первых Государственных Свободных Художественных Мастерских (бывшем Императорском Строгановском училище). Со Строгановским училищем – старейшей школой искусств в Москве, где в начале XX в. преподавали признанные мэтры русского искусства и архитектуры, среди которых архитектор Федор Шехтель, живописцы Михаил Врубель, Константин Коровин, Павел Кузнецов, скульптор Николай Андреев, и многие другие – семья Флоренских была некоторым образом связана, т.к. студенткой училища являлась Ольга Флоренская, сестра отца Павла.

Кроме того, важной частью наследия Строгановского училища стали традиции так называемого русского стиля. Императорское училище, регулярно привлекавшееся к оформлению официальных государственных мероприятий и празднеств в период царствования Николая II (1894 – 1917), прославилось грандиозными работами по украшению коронационных торжеств в 1896 году и 300-летия дома Романовых в 1913 году. Москв наполнилась декоративными сооружениями, павильонами, триумфальными арками и настенными росписями в древнерусском стиле. Студенты и преподаватели училища регулярно получали престижные заказы на самые разнообразные проекты со стороны церкви и императорского двора, а также крупных ювелирных фирм – Овчинникова, Хлебникова и Фаберже – создававших предметы роскоши в русском стиле.

Кроме того, еще в XIX веке Строгановское училище заложило основы научного исследования древнерусской культуры, в статьях графа Сергея Григорьевича Строганова, посвященных белокаменному зодчеству города Владимира, и в первой «Истории Русского искусства», изданной в 1879 году, написанной французским ученым Э. Виолле-ле-Дюком по заказу директора училища Виктора Ивановича Бутовского. В отличие от Московского училища живописи, ваяния и зодчества с его явной классической направленностью, Строгановское училище в художественном наследии прошлого имело не только классические, но и антиклассические, средневековые и фольклорные истоки, породив московский вариант того стиля, который принято называть неорусским. Даже учебный Музей Строгановки обладал многочисленными памятниками древнерусского искусства. А изданный здесь еще в 1869 году «Строгановский иконописный лицевой подлинник», рукопись XVII века, оказал огромное влияние на изучение русской иконы. [3]

Все это богатое наследие Строгановского училища, включавшее музей древностей, унаследовали первые Государственные Свободные Художественные Мастерские и ВХУТЕМАС, разместившиеся после революции в том же здании в самом центре Москвы.

Однако система обучения и состав профессоров полностью поменялись. Среди наставников, уже в 1918 г. появились К. Малевич, В. Татлин, В. Кандинский, А. Моргунов, А. Лентулов, И. Машков, О. Розанова, скульпторы С. Коненков и В. Ватагин, архитекторы Л.А. Веснин и С.Г. Чернышев. Лекции читали Вячеслав Иванов, П. Флоренский и многие другие. Судя по документам и воспоминаниям, П.А. Флоренский читал в Первых Государственных Свободных Художественных Мастерских только отдельные лекции.

Примечательно, что открытие древнерусской живописи, ее великих мастеров, а также их произведений – икон и фресок – освобожденных от грубых записей и поновлений последующих веков, происходит именно в этот период, когда церковные ценности, объявленные государственным достоянием, впервые беспрепятственно исследуются реставраторами и передаются в музеи. [4] Именно в эти годы реставрационные экспедиции Грабаря открывают шедевры Андрея Рублева и Дионисия, иконы кремлевских соборов, в том числе знаменитую «Четырехчастную икону», XVI в., композицию которой анализировал в своих лекциях и текстах Флоренский. Наряду с «Четырехчастной» реставрируются и исследуются иконостас Благовещенского собора Кремля – домовая церковь русских царей – иконы которого, приписываемые исследователями Рублеву и Феофану Греку, также оказываются в центре внимания Флоренского.

В 1918 году, в Звенигороде, экспедицией Игоря Эммануиловича Грабаря, были открыты знаменитые иконы «Звенигородского чина» Андрея Рублева. В начале 1920-х раскрыты из-под позднейших записей его же «Троица», также как и некоторые другие иконы из Троице-Сергиевой Лавры, на которые ссылается Флоренский в ряде своих произведений. Сенсационные события послереволюционных лет, связанные с открытием важнейших памятников древнерусской иконописи, радикальным образом изменили всю картину развития русского искусства, вдохновив молодое поколение художников, ставших свидетелями перечисленных событий. Это коснулось представителей как правых, так и левых направлений в искусстве. И если первые объединились вокруг Владимира Фаворского и группы «Маковец», издававшей одноименный журнал (среди которых художники Чекрыгин, Жегин, Чернышев, Шевченко и другие, увлеченные духовным содержанием иконы и русской религиозной философией) то вторые отличались формалистическим интересом к иконе, а также более сдержанной и даже осторожной реакцией на лекции отца Павла. Однако, и тех и других объединяет интерес к философии космизма в трудах Н. Федорова, В. Вернадского, П. Успенского и других. Примечательно, что Флоренский, приглашенный во ВХУТЕИН и в годы ректорства П. Новицкого (1926-1930), был дружен с ним, и, таким образом, в какой-то мере вызывал интерес у художников интернациональной группы «Октябрь», основанной Новицким.

Среди ярких, но малоизвестных представителей «Октября» я бы хотел выделить венгерского художника Белу Уитца (Bela Uitz). Впервые приехавший в Россию в 1920 году, он проявил вполне закономерный интерес не только к идеям революции, но и к открытиям в области древнерусского искусства, а также прослушал в 1921 году лекции отца Павла во ВХУТЕМАСе. Увлеченность пространственным построением русской иконы и ее образами сказывается в ряде произведений Белы Уитца начала 1920-х годов. Это известная серия офортов «Луддиты», посвященная английским рабочим – разрушителям машин (их предводитель – Ген Лудд) и созданная под влиянием сочинений Ф. Энгельса. Здесь остроумно сочетаются впечатления от японской гравюры и русская иконография «Сошествие во Ад», где фигура Христа, ступающего в бездну, на поверженные металлические врата Ада, запоры и замки, рассыпанные гвозди, заменена фигурой восставшего рабочего, под ногами которого – детали разрушенной металлической машины. Явное увлечение лекционной программой отца Павла и анализ пространства иконы сказывается в ряде живописных произведений Уитца, интерпретирующих иконографию рублевской иконы

«Благовещение» и еще один вариант «Сошествия во Ад», где фигура Спасителя, протягивающего руку праотцам (Адаму и Еве), заменена схематичным изображением человека.

Стоит отметить и особый медитативный строй, казалось бы, беспредметных произведений Александра Родченко и Ивана Ключа, использующих форму круга и крутящийся ритм, заимствованный в ряде рисованных схем отца Павла, анализирующего «космическую символику» некоторых икон (например, иконы «Благовещение» из Костромской губернии или «Четырехчастной иконы» из Кремля). Такие рисунки появлялись не только в рукописях, но и рисовались мелом на доске перед студентами. Этот рисунок появился в тетрадях Флоренского ещё в 1914 году, однако в период чтения лекций после революции, он рисовал подобные иконографические и композиционные схемы мелом на доске, так что они копировались в студенческих конспектах.

Метафизический круг как символ Троицы, единства Бога, просматривающийся и в рублёвской «Троице», и в поясных фигурах звенигородских икон Рублева (они описывают четверть круга), и в домонгольской иконе «Богоматерь Владимирская», интерпретируется Флоренским, Грабарем и другими авторами в целом ряде текстов начала 1920-х годов. Действительно, иконопись была осознана в этот период как искусство, главная цель которого – способствовать углублению в молитву и медитацию: в симметрию непременно вводятся тонко рассчитанные мельчайшие асимметричности, фронтальное положение и спокойствие фигур оживляется едва уловимым движением. Вот почему упомянутые беспредметные произведения Родченко и Ключа носят медитативный характер. Эти картины явно отсылают нас к иконам перечисленного нами ряда. Так, например, огненный шар, обрамляющий фигуру парящего в небесах пророка Ильи на иконе XVI века, узнается в известной картине Ивана Ключа. Совмещённые круги в композиции «Четырёхчастной иконы», которую анализировал отец Павел в начале 1920-х годов в лекциях ВХУТЕМАСа, мы находим в известной композиции Родченко. Таким образом, подлинное открытие шедевров иконописи, произошедшее в 1918–1925 гг., сопровождавшееся чередой выставок и публикаций, совпало с лекционной деятельностью отца Павла во ВХУТЕМАСе, и побудило его к размышлениям над историей древнерусской живописи и анализом ее формальных и духовных особенностей.

Безусловно, Флоренский, наряду с Грабарем и другими учеными, стал одним из первых интерпретаторов вновь открытых памятников средневекового искусства, что сказалось на массовом увлечении студенческой аудитории иконой и помогло

обновить художественный язык советского авангарда, выявив в нем национальную идентичность, представившую наследие средневековой живописи в новом ключе. Так, например, Флоренский в одной из своих лекций рассуждает о шедеврах Дюрера, тяготеющих к средневековой иконографии и позднего готического стилю: «при новом строе мысли».[13] Ранний советский авангард, с присущей ему энергией и энтузиазмом, явно обнаруживает желание наполнить древнерусское наследие «новым строем мысли».

Яркий период увлечения авангардного искусства наследием древней Руси нашел свое трагическое завершение во второй половине 1920-х годов, после ареста и смерти патриарха Тихона, а также многих иерархов церкви. Этот период был ознаменован мощной антирелигиозной пропагандой, агрессивной борьбой с наследием средневековой Руси, вылившейся в закрытие и разрушение церквей, создание общества воинствующих безбожников, издание ряда пропагандистских журналов («Воинствующий безбожник», «Безбожник у станка»).

В своей статье я сознательно избегал подробного анализа текстов П. Флоренского, произведений В. Фаворского и других художников-графиков, а также членов группы «Маковец», подробно освещенных в специальной научной литературе. Мой интерес вызвали художники левого фланга, державшиеся на расстоянии от традиции православия, и, тем не менее, воспринявшие икону и лекции отца Павла об обратной перспективе и пространственности, как важную часть национальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. В. Зернова «Воспоминания монументалиста» – М.:1985, с. 29
2. Н.С. Гончарова Предисловие к каталогу выставки картин Натальи Сергеевны Гончаровой. 1900–1913. Цит.по: Гончарова. Годы в России, с. 291
3. Г.И. Вздорнов «Строгановский иконописный лицевой подлинник» – Моск. Духовная Академия, 1869
4. Г.И. Вздорнов «История открытия и изучения русской средневековой живописи» – М., 1986
5. Ф.И. Буслаев «Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV в. До конца XVI в.// «Исторические очерки русской народной словесности и искусства». Т.2., 1861
6. Н.П. Кондаков «Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи» – Спб.:1910
7. Е.А. Кибрик «Объективные законы композиции в изобразительном искусстве» // Вопросы философии – М.:1966, № 10
8. Л. Зингер. ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО. СОВЕТСКИЙ ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ 1917–1976. Советский художник. М., 1978.
9. Бела Уитц. Творческий путь. Под ред. И. Маца.ОГИЗ–ИЗОГИЗ–1932
- А. Тихомиров Искусство Венгрии IX–XX вв. М.,1961
- В. Толстой «Монументальное искусство СССР М.,1978. С. 80, 98.
- МАЛЕВИЧ О СЕБЕ. СОВРЕМЕННОСТИ О МАЛЕВИЧЕ М.,2004. Том 1. С. 141, 572., «Современная архитектура» № 3 М.,1928
10. О встречах Л.Поповой и П. Флоренского см. интервью заведующей

ОТДЕЛОМ ГРАФИКИ XX ВЕКА ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ Н. АДАСКИНОЙ: [HTTP://ESNO.MSK.RU/PROGRAMS/TRETIAKOVKA/536549—ESNO/](http://esno.msk.ru/programs/tretiakovka/536549-esno/)

11. PAVEL FLORENSKIJ. STRATIFICAZIONI. A CURA DI NICOLETTA MISLER. DIABASIS, 2008.

12. П.А. ФЛОРЕНСКИЙ «АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ» – М. 1993. PAVEL FLORENSKIJ. LO SPAZIO E IL TEMPO NELL'ARTE. A CURA DI N. MISLER. ADELPHI, 1995

13. ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА. // ФЛОРЕНСКИЙ П.А. Соч. в 4-х тт. — Т. 3. М.: Мысль, 1999. — С.46–98. PAVEL FLORENSKIJ. LA PROSPETTIVA ROVESCIATA E ALTRI SCRITTI (COLLANA INTERPRETAZIONI E DOCUMENTI). A CURA DI N. MISLER, 1983

Г.В. МАЛЯСОВА, научный сотрудник Музея МАРХИ
Свободные государственные художественно-промышленные мастерские – попытка построения новой системы художественного образования в России (1918 – нач. 1920-х гг.)

В статье рассматривается реформа художественного образования 1918 – нач. 1920-х гг. и создание системы Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ) как масштабный эксперимент по созданию сети комплексных художественно-промышленных учебных заведений в послереволюционной России.

The article discusses the reform of art education in 1918 – early. 1920s. and the establishment of a system of free public art workshops (SGHM) as a large-scale experiment to create a network of complex artistic and industrial training institutions in post-revolutionary Russia.

Ключевые слова: СГХМ, ВХУТЕМАС, художественно-промышленное образование.

Keywords: SGHM, VKhUTEMAS, artistic and industrial education.

Первые послереволюционные годы стали уникальным временем в истории и культуре России – временем слома всей имевшейся государственной системы и построения новой – как правило, на принципиально новых основаниях. И особенно интересным и существенным для нас становится то обстоятельство, что на одно из важнейших мест в этой попытке переустройства общества и государства выходят вопросы формирования новой эстетики, нового искусства и, как важной его части, новой системы художественного образования.

Реформа проводилась под руководством отдела ИЗО Наркомпроса и его заведующего, известного художника-авангардиста Давида Петровича Штеренберга. В основную концепцию художественного образования легли требования, активно выдвигавшиеся учениками художественных учебных заведений ещё в предреволюционные годы – отказ от академической программы образования и переход

к системе индивидуальных художественных мастерских, где, по аналогии с художественными мастерскими времён средневековья и Ренессанса, обучение должно было вестись в процессе совместной работы мастера–руководителя и его учеников. Принципиальным моментом становится полная независимость мастерских друг от друга и отсутствие общих для них программ, а также отмена вступительных и выпускных испытаний.

В этот период происходит и смена центра художественного образования в стране. Одним из первых шагов в построении новой системы становится расформирование Академии художеств как «учреждения глубоко бюрократического, оторванного от общего развития культуры страны, которое никогда не пользовалось авторитетом среди лучшей части художественного мира» (1, с. 52) – и, в силу этого, недостойного роли центра художественного образования нового советского государства. Новый центр художественного образования переносится в новую столицу — Москву. Этим центром становится бывшее Строгановское художественно–промышленное училище, осенью 1918 г. ставшее Первыми Свободными государственными художественными мастерскими (СГХМ). Выбор нового центра характеризует и расстановку приоритетов — прикладные искусства казались более важными и актуальными для нового рабоче–крестьянского государства, чем «чистые» станковые, а художественно–промышленные мастерские Строгановского училища — более значимыми, чем Училище живописи, ваяния и зодчества (преобразованное во Вторые СГХМ). Рассказывая о ходе реформы, Д.П. Штеренберг отмечает, что: «уже с самого начала своей педагогической деятельности, Коллегия Отдела Изобразительных Искусств поняла, что эстетическое развитие и художественное образование не заложены исключительно в картинах, скульптуре, архитектуре и гравюре. Только оторванность народных масс от искусства создала то ненормальное положение, при котором небольшая группа людей, рисующих на полотне, выделяющих из мрамора украшения, являющиеся роскошью и не имеющие широкого распространения в массах, стала монополистами искусства. Раньше, когда существовали цеховые мастера, когда народ был связан с искусством в повседневной жизни, произведениями искусства были не только живопись и скульптура, а все предметы быта» (1, С. 56–57). Одной из важнейших задач реформы по мнению Штеренберга, становится сближение художественных профессий с ремесленными, «создание кадра ремесленников высшего типа», а одним из ее важнейших достижений – применимость навыков художественных специальностей в целом ряде рабочих профессий и расширение контингента учащихся, когда «с отпадением

требований дипломов об окончании среднего образования в гос. св. худ. мастерских появились рабочие, тяготеющие к искусству, как к таковому, а равно расширяющие свои познания для приложения к специальному труду: наприм., формовщики ортопедического института, рабочие декораторы, граверы и т.д.» (1, С. 55).

Реформа художественного образования быстро охватывает регионы РСФСР. Нередко Свободные мастерские создавались на базе уже существовавших в городах художественных учебных заведений, однако в целом ряде случаев они становились первыми государственными художественными учебными заведениями в истории своих городов и даже регионов. В 1918 г. Свободные государственные художественные мастерские были образованы в Москве, Петрограде, Казани, Саратове, Пензе, Екатеринбурге, к 1919–1920 гг. – в Астрахани, Витебске, Вологде, Воронеже, Костроме, Нижнем Новгороде, Самаре, Оренбурге, Ярославле и других городах (2). Важно отметить, что тема региональных СГХМ до недавнего времени оставалась практически неисследованной. В последние годы, благодаря исследовательскому гранту, ряд материалов был выявлен в центральных архивах (ГАРФ, фонды Наркомпроса и Главпрофобра).

Однако с самого начала реформа сталкивается с рядом непредвиденных сложностей. Художественно–промышленное образование, с самого начала вынесенное в ее приоритеты, требовало серьезной технической базы, сложного и дорогостоящего оборудования и материалов, в то время, как в переживших революцию региональных центрах зачастую отсутствовало самое необходимое. Разруха послереволюционных лет становится на пути смелых начинаний Наркомпроса в области развития производственного искусства. По свидетельству Штеренберга, «Подотдел Художественной Промышленности наметил широкую сеть ремесленных школ и мастерских, чтобы, начиная с 1920 года, ежегодно давать стране не менее 15 тыс. ремесленников. Но отсутствие материалов, с одной стороны, и непрекращающаяся война, с другой – парализуют широкие начинания в этой области» (1, с. 57). Фактически, организация художественно–промышленных мастерских, вначале считавшихся основной и необходимой частью любых организуемых СГХМ, оказывается возможной или на базе столичных училищ, к моменту революции имевших необходимое оборудование, или при действующих с дореволюционных времён производствах (текстильных фабриках, фарфоровых и стеклянных заводах, Петергофской гранитной фабрике и др.) в рамках традиционной для них системы подготовки учеников. И если в московских Первых СГХМ и чуть в меньшей степени в петроградских ГСТУМДИ (бывш. Училище Штигилица) удаётся внедрять новые системы и методы

комплексного художественного образования, то в художественно-промышленных мастерских при производствах неизбежно сохраняется узкая специализация, обусловленная особенностями этих производств и требованиями к рабочим в данной области.

Отдельной категорией художественно-промышленных мастерских (пожалуй, наиболее распространённой) становятся мастерские, создаваемые на базе традиционных художественных промыслов и ремесел, а также уже действовавших художественно-ремесленных школ. Во многом, это явление становится продолжением ещё дореволюционной системы художественно-ремесленных школ, действовавших в провинции и подчинявшихся Строгановскому училищу и училищу им. Штигица, которые обеспечивали эти школы методическими разработками и, обычно, педагогическим составом. После революции, в результате централизации всей системы художественного образования, такие школы подчиняются непосредственно Наркомпросу – но, в силу их небольшого масштаба и ограниченного набора специализаций, они также не могли стать базой для новых комплексных учебных заведений, осуществляющих синтез искусств и ремесел.

Непосредственно в созданных в эти годы СГХМ художественно-промышленные мастерские удалось создать, главным образом в Москве (в Первых СГХМ действовали печатная, декоративная, металлообрабатывающая и текстильная мастерские), Петрограде (в ГСТУМДИ – 4 печатных, 4 декоративных, 5 керамических, 4 металлообрабатывающих) и Казани (в 1919 учебном году были созданы печатная, декоративная, керамическая, металлообрабатывающая и деревообрабатывающая мастерские – однако уже к следующему учебному году из них остается только печатная) (2). В основном же в региональных СГХМ художественно-производственное образование было представлено печатными и декоративными мастерскими, не требовавшими сложного оборудования и материалов. В целом же преобладали живописные мастерские, зачастую в итоге остававшиеся единственным жизнеспособным направлением в региональных СГХМ. В ряде региональных СГХМ удалось организовать также скульптурные и архитектурные мастерские, но в большинстве из них эти мастерские просуществовали недолго – как правило, из-за недостатка материалов и оборудования, а также текучки кадров среди педагогов этих специальностей. В СГХМ Перми, Уфы и некоторых других городов были созданы художественно-производственные мастерские на базе местных ремесел и промыслов, однако они носили вспомогательный и, зачастую, практический характер и не предполагали комплексного художественно-технического образования.

С самого начала реформы художественного образования и организации сети СГХМ одной из важнейших задач было создание нового типа комплексных художественных учебных заведений, в которых должны быть представлены не только разные специальности (как «чисто художественные», так и художественно–промышленные), но и все актуальные стилистические направления в искусстве, включая «левые», до революции существовавшие, преимущественно, в столичных частных школах и студиях. Считалось, что рабоче–крестьянские массы, по мере роста своей художественной грамотности, неизбежно сделают выбор в пользу новых течений в искусстве (1, С. 53). Однако, только масштаб художественных школ, существовавших в столицах и крупных региональных художественных центрах (Казани, Пензе) действительно позволял представить в них разные течения в искусстве, в то время, как художественная направленность менее крупных и вновь создаваемых региональных СГХМ целиком зависела от личностей немногих имевшихся в городе педагогов–руководителей. В то время, как одни мастерские становились значимыми региональными центрами художественного авангарда (Оренбург, Саратов) или ареной борьбы между классикой и авангардом (Пенза, Кострома), в других были представлены исключительно традиционные, академические или передвижнические направления (Вятка, Тамбов, Екатеринодар). Как правило, это не было следствием идеологических воззрений уполномоченных мастерских – в переписке их с Главпрофобром нередко просьбы командировать в мастерские представителей как новых направлений в искусстве, так и направлений, в данный момент в мастерских не представленных. Так, уполномоченный Костромских СГХМ авангардист Н. Купреянов просит направить в Кострому Ф. Шехтеля в качестве руководителя создаваемой архитектурной мастерской, а В. Эйферг, возглавлявший Астраханские СГХМ, просит прислать для руководства одной из живописных мастерских художника–представителя одного из новых течений в искусстве. Просьбы об отставке тех или иных педагогов СГХМ на идеологических основаниях, также нередкие в это время, обычно исходили от представителей мастерских, и были, скорее, инструментом конкурентной борьбы между художниками внутри СГХМ, чем вектором политики Наркомпроса. В большинстве же случаев специализация СГХМ складывалась естественным путем и оказывалась довольно узкой.

Всероссийская конференция учащихся и учащихся СГХМ (Москва, июнь 1920) знаменует новый этап реформы художественного образования. В Москве и Петрограде СГХМ объединяются в новые высшие художественно–технические школы – ВХУТЕМАСы. Заявленный изначально приоритет художественно–технических

и художественно–промышленных специальностей продолжает оставаться актуальной задачей реформы. В это время индивидуальные свободные мастерские уступают место централизованным учебным заведениям с проработанными программами, специализациями, возвращаются традиционное разделение на курсы и выпускные испытания, ученики–подмастерья начинают именоваться студентами. Вслед за столичными, региональные школы также разрабатывают программы обучения, переходят к делению на курсы и специализации – и, как и столичные школы, начинают именоваться высшими художественно–техническими мастерскими. Тем не менее, большинству из них, в силу малочисленности мастерских и чётко сложившейся к этому времени довольно узкой специализации, так и не удается стать действительно комплексными художественно–техническими вузами – художественная или техническая сторона оказывается в них единственной.

В 1922 г. проводится масштабное обследование учебных заведений страны с целью разделения их на высшие, средние и низшие. Во многом, оно преследовало экономические задачи – средние и низшие учебные заведения должны были переводиться на финансирование из местных бюджетов, в то время как высшие оставались в ведении Наркомпроса и продолжали финансироваться из центра. По итогам обследования художественных учебных заведений статус высших школ удаётся сохранить только Московскому и Петроградскому ВХУТЕМАСам – большинство других региональных СГХМ в следующие несколько лет были преобразованы в художественные техникумы в соответствии со сложившейся в них специализацией. К середине 1920–х краткий период расцвета региональных СГХМ – ВХУТЕМАСов был завершён.

Тем не менее, значение периода СГХМ сложно переоценить. Именно в это время впервые формируется единая централизованная сеть государственных художественных учебных заведений, закладываются традиции профессионального художественного образования в ряде регионов. В конечном итоге, масштабный эксперимент по созданию сети СГХМ заложил основы современной системы государственного художественного образования.

Библиография:

1. Штеренберг Д.П. Отчет о деятельности Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса. // Изобразительное искусство. – 1919 – №1 – С. 50–81
2. Иванова–Везн Л.И. География Свободных Государственных Художественных Мастерских 1918–1920 гг. По отчетным материалам отдела ИЗО Наркомпроса // Реабилитация жилого пространства горожанина. Материалы VIII Международной научно–практической конференции им. В. Татлина 5–6 декабря 2011 года. Пенза: ПГУАС, 2011. – С. 358–362

Л.С. ХАСЬЯНОВА, ПРОФЕССОР, К.ИСК, ЗАСЛУЖЕННЫЙ
ХУДОЖНИК РФ, ЧЛЕН–КОРРЕСПОНДЕНТ РАХ

**Николай Александрович Рамазанов (1817–1867) –
скульптор и педагог Училища живописи и ваяния**

В начале 60–х годов XIX в. ряд критиков одной из своих главных задач считали разоблачение и всяческое отрицание академического направления, статьи были направлены против Академии художеств и ее любимого детища – исторической живописи. В борьбе за будущее русского искусства против «консервативной Академии», имело первостепенное значение то, на чьей стороне будет молодежь. Главным в полемике В.В. Стасова и Ф.А. Бруни, а позднее Стасова и, конечно же, принявшего в ней участие Н.А. Рамазанова, было отношение к академическому направлению в искусстве вообще и к исторической живописи в частности.

In the early 1860s a number of critics one of his main tasks was considered and exposing all possible denial of academic direction, the articles were directed against the Academy of Fine Arts and her «favorite child» – historical painting. In the fight for the future of Russian art against «conservative Academy», was of paramount importance that, on whose side will the youth. The main controversy in W. Stasov and F. Bruni, and later Stasov and, of course, take part in it, N. Ramazanov was related to the academic direction in art in general and historical painting in particular.

Ключевые слова: историческая живопись, реализм, академическая школа, художественное образование.

Key words: historical painting; realism; academic school; art education.

Когда Российская академия живописи, ваяния и зодчества праздновала свое 20–летие, было решено сделать мраморную доску и увековечить имена выдающихся деятелей искусств, связанных с этим святым для каждого художника местом на улице Мясницкая 21. Мне было очень важно, чтобы в этом списке было имя Николая Александровича Рамазанова, который был не только одаренным скульптором, занимался живописью, писал статьи об искусстве, стихи, хорошо играл на фортепьяно, но и сыграл значительную роль в становлении и развитии этого замечательного учебного заведения. Кто не читал написанные им замечательные биографии художников! Впервые напечатанные в «Русском Вестнике», они позже составили бесценные «Материалы для истории художеств в России», второй том которых был подготовлен к печати уже незадолго до смерти скульптора. Кроме того, по воспоминаниям современников и учеников, он обладал редкими для служителей искусств качествами – был замечательным педагогом и человеком.

Н.А. Рамазанов скончался 18 ноября 1867 года после продолжительной

болезни в возрасте пятидесяти лет. Своей жене и трем детям он оставил скудное состояние, так как при жизни отличался добротой и всегда помогал нуждающимся. «Много трогательного, много поучительного высказалось в ту минуту, когда целая семья его учеников, руководимых невольным влечением, благоговейно преклонилась над могилою своего бывшего наставника, который и вне службы оставался для них таким же живым духовным водителем, каким был и в мастерской и на многообразных стезях жизни. Их живая признательность, их глубокая скорбь были лучшей наградой бескорыстному, доблестному подвижнику искусства [...]»[1], – было написано в его некрологе. Ученики и натурщики, которым в училище официально запретили пропуск классных занятий, пришли на отпевание 20 ноября в церковь Спаса Преображения на Большой Спасской улице, чтобы потом проводить в последний путь своего любимого учителя. Его похоронили на кладбище Ново-Алексеевского монастыря в Красном Селе (кладбище было ликвидировано к концу 1930-х годов). «Это был наш учитель, благодетель, отец», – говорили все, если учесть, что к этому времени он уже год, как не служил в Училище живописи и ваяния, т.к. под давлением руководства сам написал прошение и 13 мая 1866 года вышел в отставку. Отсутствие возможности преподавать сильно подействовало на Николая Александровича, и это стало одной из основных причин его преждевременного ухода из жизни.

Он родился в Петербурге 24 января 1817 года в артистической семье, его отец Александр Николаевич Рамазанов (1797–1827) и мать были актерами Императорских театров, дед Иван Иванович Вальберх – артистом балета и балетмейстером, тетка Мария Ивановна Вальберхова [2] – известной драматической актрисой, дядя по матери Николай Осипович Гольц [3] — артистом балета и балетмейстером. С раннего детства будущий скульптор жил в атмосфере искусства и творчества, участвовал в отцовских спектаклях и занимался рисованием у Ф.Г. Солнцева [4], в 1821 году К.П. Брюллов написал портреты его родителей и старшей сестры. Когда отец предложил сыну выбор между Театральным училищем и Академией Художеств, он выбрал Академию и в возрасте десяти лет в октябре 1827 года стал ее учеником. Это радостное событие совпало с самым тяжелым периодом в жизни мальчика: перед поступлением в Академию умерла его мать, а 23 июня 1828 года – отец. Осиротевших детей взяла на свое попечение их тетя М.И. Вальберхова.

Способный и горячо любящий искусство мальчик в 1829 году уже был отмечен «за успехи в науках», но в 1831 году по новому Уставу его исключили, и только благодаря ходатайствам родных и знакомых, он был вновь восстановлен в Академии художеств и в 1833 году

переведен «в казеннокоштные академисты». Через три года он получил серебряную медаль второго достоинства «за лепление с натуры» и поступил в класс профессора Б.И. Орловского [5], после смерти которого в 1837 году его наставником стал С.И. Гальберг [6]. Учеба в Академии шла успешно: 1837 год – большая серебряная медаль за барельеф «Искушение Спасителя в пустыне» и малая золотая медаль за группу «Милона Кротонского терзаемого львом» (1838). В следующем году за конкурсную работу «Фавн с козленком», хотя вместо Фавна скульптор мечтал сделать «Яна Усмошвенца (Усмович, Усмарь)», но эскиз ему не утвердили. Его конкурсная работа привлекла на академической выставке всеобщее внимание. Он был награжден большой золотой медалью, званием классного художника первой степени и возможностью совершенствоваться в качестве пенсионера Академии за рубежом. В сентябре 1843 года Рамазанов вместе со своими товарищами Климченко, Ставассером и Ивановым прибыл, как пенсионер Академии, в Рим. Вскоре Император Николай I посетил мастерскую скульптора, которая находилась рядом с Санта Мария Маджоре. Государю понравилась статуя в глине «Нимфа, которая ловит бабочку на плече», и он заказал скульптору перевести ее в мрамор, но посланная из Италии статуя прибыла в Петербург разбитой. Как ни старался автор он так и не смог найти ее, сохранился лишь рисунок этой скульптуры в «Русском художественном Архиве» за 1892 год. В Риме он работал над группой «Сатир, испрашивающий поцелуй у нимфы при фонтане», которая была задумана как парная к скульптуре его друга Ставассера «Фавн, разуваящий нимфу» (1845), эскизом «Диоген с фонарем», к сожалению, многие скульптуры остались незавершенными. По характеру Н.А. Рамазанов был человеком независимым в суждениях и поступках, за это качество ему пришлось в жизни не раз платить очень дорогую цену. Первый горький опыт он получил в Италии: из-за неблаговидного поведения и вспыльчивости характера (столкновения с папской полицией и разногласий с Л.И. Килем) [7] ему было приказано выехать в Россию с первым фельдьегерем. По дороге от пережитого он заболел лихорадкой, грозившей перейти в горячку, и в Анконе был даже помещен в больницу при доме умалишенных.

С возвращением в Россию, в конце 1847 года, для него началась новая жизнь. Ему предложили открыть в художественном училище в Москве класс ваяния, чем он и занялся со свойственным ему избытком рвения. «На дело художественного образования он смотрел широко и охватывал своими заботами всю его обстановку. Он занимался также и в классе живописи постановкою натуры, разумеется, безвозмездно». [8] Продолжал он активно работать

творчески, 1849 году был удостоен звания академика, а в 1858 году, за успехи своих учеников, награжден званием профессора. Влияние его на учеников было огромно, он пользовался у них большим уважением, так как был всецело предан искусству и всячески поддерживал молодые дарования. Рамазанов стремился к тому, чтобы его ученики твердо переносили невзгоды и оставались верными своему призванию, не склоняли шеи ни перед кем, как простые ремесленники и рабы.

- О том, насколько он ответственно относился к преподаванию, свидетельствует его полемика в печати по поводу развития художественного образования в России с В.В. Стасовым, который называл Николая Александровича в своих статьях «художником брюлловских времен, неисправимым классиком и писателем [...]». В начале 60-х годов ряд критиков одной из своих главных задач считали разоблачение и всяческое отрицание академического направления в современном искусстве и в образовании в любом его варианте, статьи были направлены против Академии художеств и ее любимого детища – исторической живописи. Это был период, когда художественная критика активизировала свои нападки на искусство и литературу, которые всегда являлись основой для просвещенного мировоззрения и отражали состояние общественной мысли, формируя ее. Именно печать силой слова стремилась повлиять на дальнейшую судьбу академического образования и на саму Академию художеств. Главным объектом иронии и осуждения стали конкурсные программы на исторические и религиозные темы для конкурентов. В них высмеивалась «внутренняя пустота», «фальшивая патетика», ставилась в упрек отстраненность от современной проблематики, также много писалось об антиисторизме академической живописи. К 1863 году вопрос о программах приобрел особую остроту. «[...] Измышление тем для конкурентов – одна из самых смехотворных страниц Академии. Если посмотреть ряд предложенных программ, перед нами бледнеют все афоризмы Козьмы Пруткова» [9], – писал П.П. Гнедич [10], таким образом, насмешкам были подвергнуты все академические программы с начала XIX века.

Ситуацию, сложившуюся в искусстве прекрасно охарактеризовал В. Любке [11] в «Афоризмах», где он размышлял о том, что новейшие произведения искусства, стремящиеся к одному только реализму, оставляют зрителя равнодушным, неудовлетворенным, не дают пищи душе и воображению, в то время, как творения старых мастеров возвышают его и наполняют бессмертными образами: «Старое искусство стремится идеализировать реальное и реализовать идеальное, между тем как современное натуралистическое

искусство только раб самой будничной действительности», – писал он. В борьбе за будущее русского искусства против «консервативной Академии», имело первостепенное значение то, на чьей стороне будет молодежь, поэтому в 1861 году между В.В. Стасовым и ректором Академии художеств Ф.А. Бруни в печати произошла первая ожесточенная полемика по проблемам художественного образования. Главным в полемике Стасова и Бруни, а позднее Стасова и, конечно же, принявшего в ней участие Н.А. Рамазанова, было отношение к академическому направлению в искусстве вообще и к исторической живописи в частности. Против академического направления выступал Стасов, за – Бруни и Рамазанов.

Наиболее активным в этой борьбе был, конечно, В.В. Стасов, тон статей которого становился все более жестким. В статье «По поводу выставки в Академии художеств» [12] (1860–1861 года) он противопоставил академическим программам на темы: «Харон перевозит души через реку Стикс» и «Софья Витовтовна срывает пояс с Василия Косого на свадьбе своего сына Василия Темного» работы В.И. Якоби «Привал арестантов», М.П. Клодта «Последняя весна», Г.Г. Мясоедова «Приход молодых», в которых он видел «начинающееся дыхание жизни», то, что составляло, по его мнению, основу «бытовой живописи». Сам термин «бытовая живопись» был введен литератором, поэтом и журналистом М.П. Розенгеймом [13], использовавшим его в обзоре этой выставки в журнале «Отечественные записки» и был сразу подхвачен В.В. Стасовым, П.Н. Петровым [14] и др., для которых развитие бытовой живописи стало синонимом прогресса в искусстве начала 60-х годов. «Все будущее нашей художественной школы лежит в нынешних так называемых жанрах и жанристах» [15], – писал Стасов – самый пылкий пропагандист этой самой бытовой живописи. Он преклонялся перед Добролюбовым и Чернышевским, воспитал свое художественное понимание на диссертации «Эстетическое отношение искусства к действительности». «Ратуя за русское искусство, он ставил высоко идейную живопись и скульптуру, восхваляя литературные сюжеты на “злобы дня” и презирал чистое искусство не менее самых заядлых нигилистов, «как все фанатики, рубил сплеча, не отличался деликатностью [...]», поэтому, когда «[...] столетний дуб российского искусства, [...], покривился и ежеминутно грозил рухнуть. Стасов его [...] толкнул без малейшего колебания, и с исступленностью изувера, убежденного в своей правоте». [16] Его лозунгом было: «[...] Пусть молодые художники будут в выборе сюжетов предоставлены самим себе».

В статье «Наши художественные дела» он дал уничтожающую оценку всему предшествующему (XVIII–пер.пол.XIX вв.) русскому искусству:

«[...] Старинные наши Лосенки [17], Егоровы [18] и Шебуевы [19], а потом новые наши Брюлловы, Ивановы, Мартосы [20], Орловские [21] и Пименовы [22] – неужели это все, не какие-то иностранцы, только называвшие себя русскими». [23]

Принятая революционными народниками теория о нравственном долге интеллигенции перед народом была воспринята и привнесена им в художественную критику, стала его этической программой, поэтому самую безжалостную критику всегда вызывало у него творчество художников академического направления. Ситуация усугублялась тем, что «Стасов был горяч, умел заражать и вопил так, точно проваливался весь мир, когда видел перед собой выпады неприятелей» [24], поэтому мало кто из художественных критиков стремился с ним спорить, художники же отмалчивались. То, что выступил Ф.А. Бруни – это было его прямой обязанностью как ректора Академии художеств, в Москве – это не побоялся сделать только один Рамазанов. Своими взглядами и активной позицией Стасов негативно влиял на творчество многих художников, он писал против «тормозов» русского искусства, и в тоже время сам бессознательно стал самым сильным тормозом. Если Л.М. Жемчужников прямо указывал, да и то, только в своих воспоминаниях на то, что деятельность В.В. Стасова в Академии художеств и в печати способствовала началу событий 1863 года: «[...] авторитет Академии художеств был поколеблен в умах молодых ее питомцев», то Николай Александрович Рамазанов в печати прямо обвинял его и «журнальных повстанцев» в том, что они подготовили «бунт 14-ти» в Академии художеств: «Когда же будет конец этому духу бесполезного подстрекательства, сбивающего с толку легкомысленную и неопытную молодежь?» [25] Николай Александрович на страницах печати постоянно и активно выступал против Стасова: «Все эти толкучие рынки, обжорные ряды, сцены на улице, в задней комнате веселого трактира и т.п.», «очень доступные огромному большинству посетителей выставок», лишены «веяния изящного». [26]

К сожалению, очень рано не стало этого талантливого художника и замечательного преподавателя, воспитавшего и развившего в Москве целое поколение художников, стоявшего на страже академического художественного образования. Не стало истинно русского гражданина, открыто и смело боровшегося со всяким общественным злом и всякое дело общественное считавшим за свое личное! Не стало и честного человека, который крепко стоял в правде и чистоте своих нравственных убеждений и учил этому своих учеников!

ПРИМЕЧАНИЯ

1. РГАЛИ. Ф. 191. ЕФРЕМОВ ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ. Оп.1. Д. №2099.
2. ВАЛЬБЕРХОВА МАРИЯ ИВАНОВНА (1789–1867) – РОДИЛАСЬ В СЕМЬЕ АРТИСТА БАЛЕТА И БАЛЕТМЕЙСТЕРА ИВАНА ИВАНОВИЧА ВАЛЬБЕРХА (1766–1819), ДРАМАТИЧЕСКАЯ АКТРИСА, С 1855 ГОДА ПРЕПОДАВАЛА В ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ.
3. ГОЛЬЦ НИКОЛАЙ ОСИПОВИЧ (1800–1880) – АРТИСТ БАЛЕТА, БАЛЕТМЕЙСТЕР, ПЕДАГОГ.
4. СОЛНЦЕВ ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ (1801–1892) – ХУДОЖНИК, АРХИТЕКТОР, ИСТОРИК. ЗАВЕДОВАЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА.
5. ОРЛОВСКИЙ (СМИРНОВ) БОРИС ИВАНОВИЧ (1793–1837) – РУССКИЙ СКУЛЬПТОР, УЧЕНИК И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ Б. ТОРВАЛЬДСЕНА.
6. ГАЛЬБЕРГ САМУИЛ ИВАНОВИЧ (1787–1839) – РУССКИЙ СКУЛЬПТОР, ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КЛАССИЦИЗМА.
7. КИЛЬ ЛЕВ ИВАНОВИЧ (1793–1851) – РУССКИЙ ХУДОЖНИК, ОФИЦЕР, В 1844–1848 ГГ. – НАЧАЛЬНИК НАД РУССКИМИ ХУДОЖНИКАМИ В РИМЕ.
8. РГАЛИ. Ф. 191. ЕФРЕМОВ ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ. Оп.1. Д. №2099.
9. ГНЕДИЧ П.П. КНИГА ЖИЗНИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ПРИБОЙ, 1929. С. 316.
10. ГНЕДИЧ ПЕТР ПЕТРОВИЧ (1855–1925) – РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ, ДРАМАТУРГ, ИСТОРИК ИСКУССТВА.
11. ЛЮБНЕ ВИЛЬГЕЛЬМ (1826–1893) – ВЫДАЮЩИЙСЯ НЕМЕЦКИЙ ИСТОРИК ИСКУССТВА.
12. СТАСОВ В.В. ПО ПОВОДУ ВЫСТАВКИ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ // СОВРЕМЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ, 1861. № 39.
13. РОЗЕНГЕЙМ МИХАИЛ ПАВЛОВИЧ (1820–1887) – РУССКИЙ ПОЭТ, ПУБЛИЦИСТ И ПЕРЕВОДЧИК.
14. ПЕТРОВ ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ – ИСТОРИК ПЕТЕРБУРГА.
15. СТАСОВ В.В. ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ. В 3–Х ТОМАХ. ЖИВОПИСЬ. СКУЛЬПТУРА. МУЗЫКА. М., «ИСКУССТВО», 1952. Т. I. С. 74.
16. ГРАБАРЬ И.Э. И.Е.РЕПИН. М., 1933. С. 134.
17. ЛОСЕННО АНТОН ПАВЛОВИЧ (1737–1779) – РУССКИЙ ЖИВОПИСЕЦ. МАСТЕР ИСТОРИЧЕСКОГО ЖАНРА, ПОРТРЕТИСТ, РИСОВАЛЬЩИК.
18. ЕГОРОВ АЛЕКСЕЙ ЕГОРОВИЧ (1776–1851) – РУССКИЙ ЖИВОПИСЕЦ И РИСОВАЛЬЩИК, ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КЛАССИЦИЗМА.
19. ШЕБУЕВ ВАСИЛИЙ КОЗЬМИЧ (1777–1855) – РУССКИЙ ЖИВОПИСЕЦ. ОДИН ИЗ ВЕДУЩИХ МАСТЕРОВ ПОЗДНЕГО КЛАССИЦИЗМА И АКАДЕМИЗМА.
20. МАРТОС ИВАН ПЕТРОВИЧ (1754–1835) – РУССКИЙ СКУЛЬПТОР.
21. ОРЛОВСКИЙ АЛЕКСАНДР ОСИПОВИЧ (1777–1832) – ПОЛЬСКИЙ И РУССКИЙ ЖИВОПИСЕЦ И ГРАФИК. ПРЕДСТАВИТЕЛЬ РОМАНТИЗМА.
22. ПИМЕНОВ НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ (1812–1864) – РУССКИЙ СКУЛЬПТОР. ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПОЗДНЕГО КЛАССИЦИЗМА.
23. СТАСОВ В.В. ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ. В 3–Х ТОМАХ. ЖИВОПИСЬ. СКУЛЬПТУРА. МУЗЫКА. М., «ИСКУССТВО», 1952. Т. I. С. 123.
24. ГНЕДИЧ П.П. КНИГА ЖИЗНИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ПРИБОЙ, 1929. С. 316.
25. СОВРЕМЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ 1863. №4, СТР.3.
26. СОВРЕМЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ. 1862, №44, СТР. 27.

С.П.ЛОМОВ, АКАДЕМИК РАО, д.п.н., ПРОФЕССОР,
АКАДЕМИК-СЕКРЕТАРЬ ОТДЕЛЕНИЯ ОБЩЕГО СРЕДНЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Образовательная область «Искусство» в современной общеобразовательной школе

Автор рассматривает сложившуюся ситуацию в области преподавания изобразительного искусства в школе и предлагает переосмыслить роль художественного образования и эстетического воспитания в жизни общества.

The author analyses the present situation in art-education in the secondary schools and suggests to reconsider its role in the society.

I. Искусство как аксиологическая формула общего образования.

Искусство во все времена играло важную социально-общественную роль – формировало «художественный образ» миропорядка, гармонизировало менталитет личности.

Сегодня эта роль стала исключительно значительной. Мы вошли в новый век – век информационного глобализма. Этот факт приобретает огромное значение для рассмотрения искусства как культурно-просветительского «пространства» для функционирования и развития человека, как образовательной «среды» для подрастающих поколений.

Государство и общество сегодня озабочено: как справиться с этим валом, на 50% «грязной» информационной стихией?

Безусловно, можно издавать различные законы и подзаконные акты, запрещающие ту или иную информацию. Но запрет «внешний» еще никогда не давал результата. Здесь важно научить человека грамотно представлять информацию, правильно отбирать ее, верно ориентироваться в информационном потоке, уметь входить в гармоническое состояние своего внутреннего и внешнего мира.

В этом отношении искусству «видеть» и «слышать» (изобразительному и музыкальному) в образовательной среде должна быть отведена приоритетная составляющая. Как известно, 99% информации человек осваивает, осмысливает и оценивает окружающий мир через зрительные и слуховые рецепторы. Как показывают статистические данные, классическому искусству в школе уделяется определенное внимание, но, на наш взгляд недостаточное. Согласно этим данным, 80% детей в начальной школе любят слушать музыку и рисовать, в среднем звене – 60%; в старших классах 10-15%.

Однако в свободное время больше внимания дети уделяют «низкому» искусству, в основном массовому, а иногда и деструктивному – агрессивные игры, мистицизм и т.п. Особенно это характерно для

детей старшего возраста (75%); в среднем звене (50%); в начальной школе 5-10%.

Усилия учителя ИЗО, пытающегося привить вакцину понимания и любви к высокому искусству разбиваются о влияние электронных СМИ. Достаточно часто молодое поколение в наушниках слушает «свою» музыку, наносит на свое тело «свой» образ тату, в общественных местах творчески отображает «свое» понимание мира в граффити на стенах и заборах. Нужно ли с этим бороться?

На одной из встреч В.В.Путина со студентами Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов ректор А.С. Запесоцкий обронил реплику: «Телевидение – враг педагога». На что гость пошутил: «Может быть это брак педагога?».



Табл.1. Основные задачи учителей образовательной области «Искусство»

Действительно, школа и педагогическая наука отстает от требований жизни, быстро меняющегося миропорядка, смены ценностей, целей, идей, ориентиров, потребностей (в том числе духовных и нравственных), которые находятся в прямой зависимости от развитых художественных потребностей.

Попытка исправить это положение в определенной степени наметилась в Стандартах 2-го поколения, но время неумолимо требует новых корректив и серьезных дополнений. Даже в этих новых стандартах с предметами искусства здесь не все гладко и хорошо.

II. Проблема преподавания ИЗО в школе.

Рассматривая схему «Основные задачи учителей образовательной области «Искусство», следует подчеркнуть, что «объем и характер этих задач предполагает комплексный подход (при взаимодействии разных сфер знаний – гуманитарных, естественных) к исследованию всех факторов, определяющих реальные условия развития индивида, и более активный, в разных направлениях выполняемый поиск решения проблем формирования современного человека» (Д.И.Фельдштейн)

Учебный предмет «ИЗО», как важная составляющая часть образовательной области «Искусство», в школе должен решать, прежде всего, образовательные задачи, жестко корреспондируя с другими образовательными дисциплинами: в начальной школе с чистописанием, математикой, окружающим миром; в среднем звене с более широким кругом дисциплин и т.д. Изобразительная часть есть в любом предмете, но это не значит, что, например, рисование в школе должно решать задачу «обслуживания» по иллюстрированию литературных, музыкальных, исторических, географических и др. сюжетов.

Естественно, что организация связи между искусством и различными учебными предметами должна быть разумной. Эта связь должна быть хорошо сгармонизированной, четко и конструктивно сбалансированной.

Известно, что ребенок знакомится с окружающим миром с самого рождения. Уже в первые годы своей жизни он много рисует то, что видит. В системе его «каракулей» целый мир: здесь и кошка, и собака, и зайчик, и, конечно же, мама, папа и бабушка с дедушкой. Взрослым остается только поддержать это знакомство с реальным миром. Научить видеть, зрительно мыслить, анализировать и

сопереживать именно реальный мир! В этой связи рисование уже в начальной школе должно носить обучающий характер, продолжая традиции дошкольной изобразительной деятельности, проводимой в детских садах.

Знакомясь со свойствами цвета в среднем звене (5-7 классы) школьники закрепляют свои знания по физике цвета, химии цвета, математике цвета, психо-физиологии цвета и т.д. На уроках других общеобразовательных дисциплин используют полученные изобразительные навыки в оформлении графиков, таблиц, схем и т.п.

Как же обстоят дела с преподаванием ИЗО в школе на самом деле?



Табл.2. Сравнительный анализ включения элементов искусства в существующую систему образования на различных возрастных ступенях

Исходя из анализа практики включения элементов искусства в существующую систему образования, можно сделать следующий вывод:

Проблема существующего в настоящее время художественного образования заключается в отношении к этой области, как терапевтически развлекательному компоненту образования.

Кроме того, следует особо подчеркнуть, что не менее важной составляющей этой проблемы является кадровое обеспечение.

Специальности учителей, осуществляющих преподавание ИЗО	
Неспециалисты (специальности, не имеющие отношение к ИЗО и педагогике)	54 %
Специалисты (специальность: учитель ИЗО)	19 %
Педагоги (педагогические специальности)	15 %
Художники (специалисты, не имеющие педагогического образования)	12 %

Табл.3. Примерные квалификационные данные учителей образовательной области «Искусство»

В целом, серьезной проблемой сегодня является реализация требований стандартов 2-го поколения в развитии художественного образования, как в рамках образовательной области «Искусство», так и во всех учебных дисциплинах других образовательных областей

III. Перспективы развития художественного образования в рамках деятельности проблемного совета при Отделении общего среднего образования.

Основные направления

по совершенствованию художественного образования:



Организация мероприятий по совершенствованию

художественного образования на базе педагогических ВУЗов:



IV. Выводы и рекомендации.

Условия,

при которых сможет сохраниться и развиваться сложившаяся в России уникальная система художественного образования

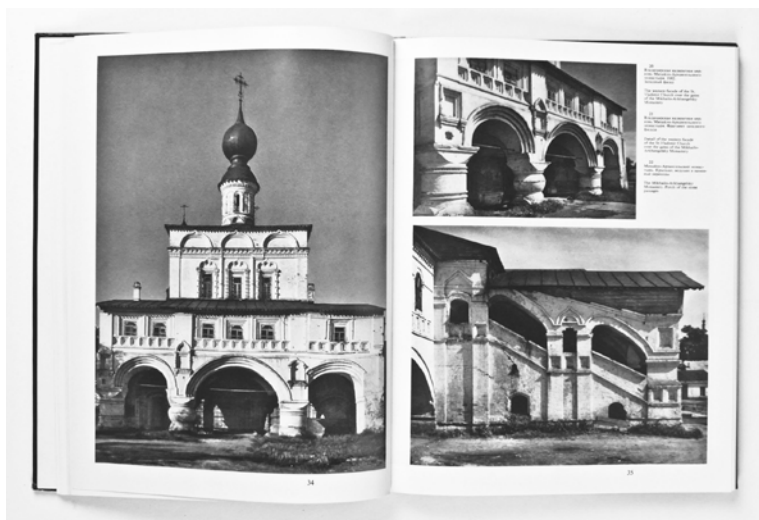
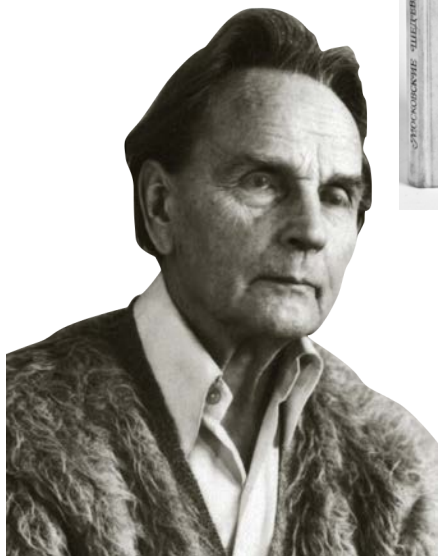
Переосмысление обществом, государством, системой образования места и значения художественного образования и эстетического воспитания

Предусмотреть в нормативных документах расширение присутствия искусства в школе:

1. за счет добавления часов на предметы искусств
2. закрепление внеурочной деятельности по искусству в базисном образовательном плане
3. обеспечить преподавание искусства в школе специалистами: педагог-художник, педагог-музыкант
4. предоставить возможность преподавателям реализовывать требования стандартов по вариативным программным направлениям (включая авторские), с ориентацией на классическое искусство
5. В предлагаемых вариативных программах предусмотреть практикоориентированную деятельность.

6. ведущим видом деятельности при изучении изобразительного искусства считать – рисование с натуры, и отводить на него 30% учебного времени
7. повышение квалификации преподавателей дисциплин художественно-эстетического цикла осуществлять в системе специализированных художественных ВУЗов и консерваториях в сфере художественного образования
8. по возможности ввести в школах ставки: художник-воспитатель, музыкальный работник
9. обеспечить в школах специальным оборудованием и отдельными классами (кабинетами) преподавание ИЗО и музыки.

Приложение. Памяти В.А.Тельтевского
 Книги П.А.Тельтевского о Древнерусской архитектуре



2. КАНОН, ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

С. Д. СЫРТЫПОВА Д.и.н., в.н.с. ИПЭЭ РАН, г. Москва
**Канон буддийской иконографии и монгольский стиль
 скульптуры Дзанабадзара (1635–1723).**

2015 год является юбилейным для истории буддийского изобразительного искусства Монголии. 380 лет назад, во второй половине XVII в. в Монголии родился мастер, достигший непревзойденного уровня художественного воплощения идеала физической и духовной красоты человека. Гомбодоржийн Дзанабазар (1635–1723), потомок чингисова рода, воплощение великого ученого Джебзун Таранатхи (1575–1634), замечательный художник, мыслитель и просветитель. Он воплотил в скульптурных образах 32 великих и 80 малых признаков божественной красоты существа достигшего состояния Будды. Сохраняя всю строгость иконографического канона, он сумел вдохнуть в них осязаемое дыхание и полноту жизни. Абсолютная чистота линий и безупречные пропорции его творений есть выражение внутренней чистоты и красоты духовной. Гениальность Дзанабадзара состоит в том, что он сумел воплотить в монгольских буддийских божествах универсальный код красоты, не подвластный времени и покоряющий одинаково людей разных культур, этносов, рас, стран и континентов.

2015 is an anniversary year for the history of Buddhist fine arts of Mongolia. 380 years ago the great master was born. He has reached unsurpassed levels of artistic expression of physical and spiritual human's beauty. Gombodorzhyn Zanabazar (1635–1723), a descendant of Genghis-khan, and incarnation of the great Tibetan scientist Dzhebzun Taranatha (1575–1634), a wonderful artist, thinker and educator. He embodied in the sculptural images 32 great and 80 small signs of the divine beauty of Buddha being. Retaining all the strictness of the iconographic canon, he managed to inspire them with tangible breathing and fullness of life. Absolutely clean lines and perfect proportions of his creations is the expression of internal cleanliness and spiritual beauty. Zanabazar genius is that he managed to bring to the Mongolian Buddhist deities universal code of beauty, timeless and conquering equally people of different cultures, ethnicities, races, countries and continents.

Ключевые слова: буддийская скульптура, иконографический канон, эстетика монгольского стиля.

Keywords: Buddhist sculpture, iconographic canon, aesthetics of Mongolian style.

В формировании эстетических принципов монгольской иконографии огромную роль сыграла древнеиндийская традиция поэтики и культового изобразительного искусства. Эстетика Калидасы и Дандина легко читается в произведениях буддийской скульптуры Монголии, а образные эпитеты вошли в поэтическую лексику монгольской литературы. Например, образ пленительной якшини,

созданный в знаменитой элегии средневекового индийского поэта Калидасы (Kalidasa). Мегхадута – «Облако-вестник» Калидасы была переведена на тибетский и монгольский языки, вошла в состав канонического буддийского свода комментариев Данжура (тиб.: bstan 'gyur) и пользовалась популярностью у буддистов Ваджраяны. Она «стройна, смугла, с зубами острыми и альми губами, и с узким станом, но глубоким лоном, с быстрым взглядом серны, с походкой медленной тяжелых бедер и с полными грудями, она красавица мира – первое создание Брахмы» (стих 19). «Веки черноокой вздрагивают, словно лотос, если потревожен рыбкой... (стих 32). Ее «бедро – белей ствола банана» (стих 33); «...гибкий стан – в изгибах лиан, ...взгляд – у серны боязливой, ... бледный лик – в лучах луны, а пышность кос – в хвосте павлина» (стих 41). Несомненно, огромное значение имело творчество Дандина и его трактат по поэтике «Кавьядърша» (санскр. — зеркало поэзии). Это произведение также вошло в состав Данжура и потому являлось методическим руководством в творчестве тибето-монгольских авторов.

- В качестве образца для создания собственной системы иконографического изображения буддийских божеств монгольские авторы использовали такие источники как «Читралакшана» и «Пратималакшана». «Читралакшана», наиболее ранний индийский, добуддийский источник по иконометрии, был включен в состав Данжура так как, вероятно, использовался для моделирования первых образов Будды. Трактат содержит систему мер – наватала (девяти ладоней) для образа чакравартина, идеального человека, равного богам. «Пратимамана лакшана», восходящая к Айтареятилаке, представляет образ Будды также по системе девяти ладоней при модуле в двенадцать ангула (пальцев), для изображения богинь рекомендуется система в восемь ладоней. В «Пратималакшане» Шарипутры, содержащей, согласно легенде, рекомендации самого Будды Шакьямуни, метрическим признаком изображения Будды является удлиненная система дашатала (в десять ладоней) при модуле двенадцать с половиной ангула. В «Самварарудайе» или тантре Самвары – система мер дашатала при модуле двенадцать ангул относится к изображению тантрийских форм божеств. Выделяются гневные боги и богини, изображаемые так же как их слуги и служанки по системе десяти ладоней, имеющие красивую форму в девять ладоней.

Во второй половине XVIII в. Монголии появляется мастер, достигший непревзойденного, мирового уровня художественного воплощения идеала физической и духовной красоты человека. Гомбодоржийн Дзанабазар (1635 – 1723), сын халхаского Тушету-хана Гомбодоржа и ойратской принцессы Ханджамц, потомок чингисова рода, первый

Богдо-гэгэн, воплощение великого ученого Джебзун Таранатхи (1575–1634), замечательный художник, мыслитель и просветитель.

Облики буддийских божеств несравненного Дзанабазара (1635 – 1723) были также созданы в соответствии с классическими канонами иконографии. Принципиально главным здесь является соблюдение системы иконометрических мер (санкр.: tala). Тала – это расстояние от макушки головы до нижнего края подбородка, которое является единицей измерения системы, в которой каждая часть соразмерна и пропорциональна. Тала, в свою очередь делится на двенадцать ангула (angula), равной ширине пальца. Ангула делится на восемь яв. Ява равна длине ячменного зерна. В одной яве — 8 юх. Юха делится на 8 ликш. Ликша соответствует размеру личинки блохи и делится на 8 балагр, или толщину волоса. Балагра делится на 8 радж. Раджа делится на параманы — минимальные единицы в этой системе измерений.

Каждая часть тела соразмерна. Например, лицо делится на три части: лоб, нос и далее до нижнего края подбородка. Каждая из этих частей должна равняться четырем ангула, вся высота лица — двенадцати ангула, составляющим одну тала. Окружность головы равна 32 ангула. Глаза помещаются на уровне ушей, длина бровей должна достигать четырех ангула, их ширина — четверть ангула. Прорезь глаз имеет длину два ангула, такое же расстояние между глазами. Глаза женщины должны иметь высоту один ангула.

Ундур-гэгэн Дзанабазар в 4-летнем возрасте был признан крупнейшими иерархами Тибета воплощением выдающегося тибетского ученого Таранатхи (1575–1634). Поэтому, естественно, что Дзанабазар следовал его традиции в своем художественном творчестве. Таранатха был чрезвычайно сведущ в истории развития индийской и тибетской иконометрии. В своем трактате он сообщает ценные исторические сведения о формировании «правильной» методы по тантре Калачакры, критически анализирует Самварарудайю, текст Ратнаракшиты, высказывает отношение к сутре Шарипутры. Отмечая, что женское тело полнее и короче мужского, Таранатха говорит, что богини не должны изображаться в тех же размерах, как будды и бодхисаттвы, но поскольку они соединяются с теми и другими, то их следует объединить в одной специальной рубрике девяти ладоней с поправкой на особенности женского тела. Особенности метрики женского тела это: высота не равна ширине, поэтому при изображении богини ушниша отбрасывается, длина отрезков «высота горла», «подбородок», «сердце», «пупок» сокращается на половину пальца, но эти сокращенные два пальца прибавляются к нижней части тела. Также, если лица мужских божеств имеют «форму яйца», обращенного заостренным концом

вниз, то лица богинь имеют «форму кунжутного зерна», то есть более узкие и вытянутые. Таранатха говорил, что более правильно определять классификацию божеств по трем главным разрядам: 1) будды самбхогакайя и нирманакайя, 2) бодхисаттвы, 3) богини; и что иконометрическая классификация должна соответствовать сущностной природе того или иного божества. Все эти принципы мы наблюдаем в известных творениях Дзанабадзара – Дхъяни Буддах 5 родов, Белой и Зеленой Таре, группе 21 богини Тары и др. (Рис.: Ваджрасаттва, Ратсамбхава, Акшобхья, Белая Тара, Зеленая Тара).

В живописных культовых образах Монголии XVIII– начала XX в. мы можем наблюдать продолжение традиций Г. Дзанабазара, ставших классикой буддийского изобразительного искусства. Лучшие образцы танка и скульптуры, хранящиеся в разных музеях и частных коллекциях свидетельствуют тому. Например, танка из собрания Музея Богдо-хана, из Музея Напрскова в Праге, серебряные скульптуры бурятских дарханов в Государственном Эрмитаже и РЭМ и многие, многие др. (Рис.: образа Тары в музейных и частных коллекциях).

Библиография:

1. Лувсанвандан Д. Концепция красоты человека в одном монгольском трактате // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. М. 1983.
2. Ольденбург С.Ф. Сборник Изображений 300 бурханов. СПб., 1903.
3. Риттер П.Г. „Облако–вестник“ (MEGHA-DŪTA): Древне–индийская элегия Калидасы. Харьков: «Печатное дело», 1914. – 46 с. : ил.
4. ТКБ, 1971 – Герасимова К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Улан–Удэ, 1971. С. 33.
5. Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1982.
6. Нуудэлч Монголын сод бутээлүдийн дээжээс. Содномын гансухийн хувийн цуглуулгаас. MASTERPIECES OF NOMADIC MONGOLIA/ COLLECTION OF GANSUKH SODNOM. UB, 2010.
7. Энхдаваа Д. Монгол Дархчлал. Улаабаатар, 2010. – Монгольское ремесленное дело. Улан–Батор, 2012.
8. A NEW TIBETO–MONGOL PANTHEON. SATA PITAKA SERIES: PUBLISHED BY RAGHU VIRA. VOL. 20 (PART 8–21).
9. INDO–ASIAN LITERATURES. VOL. 30. MATERIALS FOR A HISTORY OF TIBETAN LITERATURE. PART 3. SPS. SGRUB THABS KUN DTUS 'BYUNG DBYANGS MKHYEN BRTSE'I DBANG PO KUN DGA' BSTAN PA'I RGYAL MTSHAN // – NEW DELHI, 1963.
10. MONGOLIAN BUDDHIST ART: MASTERPIECES FROM THE MUSEUMS OF MONGOLIA. V. I. THANKAS, APPLIQUES, EMBROIDERS. P. 1,2. SEINDIA PUBLICATIONS. CHICAGO, USA, 2011;
11. PAL, P. TIBETAN PAINTINGS: A STUDY OF TIBETAN THANKAS: ELEVENTH TO NINETEENTH CENTURIES. BASEL, 1984.
12. ROSSABI. M. KHUBILAI KHAN: HIS LIFE AND TIMES. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1989 – 344 pp.
13. TREASURES OF MONGOLIAN ART, 2005 – TREASURES OF MONGOLIAN ART. COLLECTIONS OF A. ALATANGEREL. ULAANBAATAR, 2005.
14. WELDON D. ON RISENT ATTRIBUTE TO ANIKO // [HTTP://WWW.ASIANART.COM](http://www.asianart.com)

Д.Н. ВОРОБЬЕВА, к.иск, ст.н.с. сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания, ст.н.с. Научного отдела Московского музея современного искусства, преподаватель кафедры ТИИ МГХПА им. С.Г. СТРОГАНОВА

Музыкальная иконология как метод исследования храмовой скульптуры Индии раннего Средневековья

Автор рассматривает памятники истории культуры, связанные с музыкальной иконологией, определяются ее границы и специфика применения для исследования религиозного искусства Индии на примере скульптуры пещерных храмов трех основных религий эпохи раннего Средневековья: буддизма, индуизма и джайнизма, находящихся преимущественно в штате Махараштра.

The author concentrates on monuments of culture connected with the musical iconology, defines its borders and special features which enable to use it for the analysis of the Indian religious art, mainly sculptures of the cave temples of Buddhism, Hinduism and Jainism of the Early Medieval period, located in the State Macharashtra

Ключевые слова: музыкальные инструменты, иконология, храмовая скульптура Индии раннего средневековья

Keywords: musical instruments, iconology, temple sculpture in India in the Early Medieval Period

Выбор образов музыкальной тематики среди всего разнообразия существующих сюжетов, с одной стороны, сузил круг рассматриваемых рельефов, но с другой, очертил поле, позволяющее составить наиболее полноценную интерпретацию с разных позиций, затронув изобразительную традицию разных религиозных направлений. Ракурс можно «оправдать», в том числе и огромным значением музыки в традиционных культурах, параллельно с неизбежным ее символическим значением, которым обладают не только музыкальные жанры, но и музыкальные инструменты, причем символизмом этот также разного уровня. Инструменты, к примеру, получают различную интерпретацию, попадая в руки божественных персонажей низкого или высокого ранга, благожелательного или злобного характера, в литературе разных религий. Богатой семантикой обладают и сами образы небесных музыкантов, происхождение которых уходит в глубь веков.

Итак, прежде всего, конечно музыкальная иконология занимается исследованием музыкальных сюжетов и символики музыкальных инструментов в изобразительном искусстве. Данный ракурс позволяет по-новому взглянуть на индийские храмовые рельефы,

затронуть религиозные и социальные аспекты, вопросы бытования музыки в раннесредневековой индийской среде, отражённые в мифологических мотивах. Однако, это пока область музыкальной иконографии. Более широкая интерпретация основывается на письменных источниках, сведениях о ритуале, тесных связях разных областей культуры древней Индии, в том числе театральной и танцевальной традиции, мифологии, разнообразных народных культов, опираясь на религиозную и светскую литературу. Применяются принципы семиотического анализа, так как в традиционной культуре, частью которой является скульптура храмов, содержится большое количество знаков, прочитывающихся по-разному в конкретных контекстах, на разных уровнях интерпретации. Для исследования нередко привлекаются результаты лингвистического анализа актуальных для данной области понятий, помогающих лучше понять их происхождение, эволюцию, значение и связи с разными пластами культуры.

Рельефы музыкальной сюжетики не раз рассматривались в различных исследованиях по скульптуре Индии, наиболее существенные из которых принадлежат С. Крамриш (1), А. Кумарасвами (2), К. Шиварамамурти (3), К. Ватсьян (3) и др. Также изображения изучаются этномузыкологами – органологами, специализирующимися на исследовании индийских музыкальных инструментов, среди которых К. Закс (4), В. Кауфманн (5) и др. Однако ни одного комплексного исследования в рамках конкретного комплекса или храма так и не было проведено — исследователи ограничивались единичными изображениями или комплексом изображений на один сюжет из разных памятников. Мне же кажется важным анализировать иконографическую программу храма с позиции ее музыкальной иконологии..

Важно помнить также то, что храмовый комплекс – это место проведения ритуалов, и его создателями, несомненно, подразумевалось, что здесь будут присутствовать зрелищные виды искусства: устраиваться театральные представления, выступать танцоры, звучать инструментальная и вокальная музыка. Таким образом, храм представлял собой своеобразную «обитель искусств» (естественно пока никак не разделенных), где для полноты ритуала были задействованы все виды эстетического воздействия на человека. И это могло нашло естественное отражение в иконографии и архитектуре храмов.

Судя по литературным источникам, сами мастера (архитекторы и скульпторы) должны были владеть разными видами искусства, в том числе уметь петь, играть на музыкальных инструментах, танцевать. В вастусутрах помимо перечня инструментов скульптора

и приёмов обработки камня, приводились также обязательные песнопения для каждой стадии работы, без которых процесс ваения был невозможен. Помимо этого, мастерам приписывалось выбирать камень для образов, руководствуясь своим слухом – по звуку, издаваемому при ударе: если он похож на звук медного гонга, то камень считался «мужским» и пригодным для скульптуры, если звук глухой, то камень считался «женским» и его можно было использовать только в качестве постамента.

Более того, в разных частях Индии встречаются так называемые «музыкальные колонны» и «музыкальные скульптуры», камень которых при ударе издаёт звук определённого тона. Такие колонны, к примеру, есть в некоторых пещерных храмах Аджанты, что продемонстрировал нам местный гид во время осмотра памятника. Вероятно, были подобные колонны и в Эллоре и Аурангабаде, однако научных исследований на эту тему пока не проводилось. Традиция была развита в более позднее время, особенно после XI в. и сохранилась до периода государства Виджаянагар, где находятся, пожалуй, самые известные музыкальные колонны в Индии.

Согласно представлениям, в доме божества важно было улаживать не только его зрение, но и слух, поэтому музыка и пластические искусства сосуществовали в неразрывном единстве. Можно найти множество свидетельств этой синтетичности мышления древних индийцев в литературе. Главенствующей в этом синтезе признавалась вокальная музыка, о чём, в частности, свидетельствует диалог между раджей Ваджрой и мудрецом Маркандеей, приведённый в Вишнудхармоторе (6), в сокращённом изложении в русском переводе представленный в книге Котовской:

Раджа: – О, безгрешный! Снизойди до меня и научи, как создают статуи (богов).

Мудрец: – Тот, кто не знает живописи, не сможет познать правил, по которым создают изваяния.

Р.: – Тогда снизойди до меня и расскажи о законах живописи.

М.: – Их трудно понять без знания танца.

Р.: – Будь милостив, объясни мне искусство танца.

М.: – Законы танца непонятны тому, кто не знает искусства пения (8).

Таким образом, не только бытование, но и сам процесс создания произведения искусства был невозможен вне синкретизма. Единство этой системы восходит к мифологической концепции единства мира, рожденного из Брахма-анды. К этому первичному единству люди стремятся, и его призвано восстановить храмовое пространство.

Таким образом, все искусства представлены в неразрывном единстве, отделить одно от другого не представляется возможным, в том

числе и оставить в стороне искусство танца как пластического отображения музыки нельзя. В Натяшастре есть фраза, символизирующая это единение: «Музыка – дерево самой природы, его цветение – танец» (9). Индийский танец по своей природе является пластическим выражением музыки, ее телесным воплощением, что давало скульпторам возможность перенести музыку уже в визуальный антропоморфный образ. Также он был составной частью театрального представления, и именно в театре разрабатывались основные каноны изобразительного искусства – атрибутика и иконография божеств, которым были посвящены древние представления.

Связь искусств не ограничивается изображениями музыкантов в скульптуре, она находится на более глубоком уровне, что объясняется цельностью мировоззрения, синкретическим мировосприятием древних индийцев. Следует отметить кратко несколько основных пунктов этого взаимодействия.

В основе как скульптурных, так и музыкальных произведений лежит определённый мифологический сюжет или ситуация. В индийской культуре не существует, выражаясь языком «западного» музыковедения, непрограммной музыки – все классические раги связаны с определенным событием, сюжетом и могут быть описаны словами, либо изображены. Музыка, как и скульптура, обладает своей «иконографией», здесь есть и определённый канон, формула, в рамках которой мастер-исполнитель создаёт свое произведение. Эта формула – рага – с одной стороны является очень жёсткой схемой, а с другой – оставляет достаточно свободы для импровизации. Именно благодаря такому канону каждый раз возникает уникальное, и, вместе с тем, всегда узнаваемое произведение. Описания раг в музыкальных трактатах совпадает с иконографией божеств в сочинениях по изобразительному искусству. Например, описание раги Бхайрава даются в санскритских работах, таких как Рага-мала, Рага-Кутухала, Рага-Сагар и т.д. В трактате Рага-мала, написанном Масакарном, рага Бхайрава описывается следующим образом «Белый цвет кожи, одет в белое, держит в руках полумесяц и кубок, на нём надета гирлянда. Бхайрава родился из уст Шивы и несёт яд в своей шее, глаза его красные. Трезубец, череп и лотос в его руках, в ушах его серьги, волосы спутаны. Эта рага поётся богами осенним утром» (10). В работе Рага-Кутухала рага Бхайрава описана так: «В его спутанных волосах Ганга переливается и играет, его большой лоб увит змеями, три глаза демонстрируют отстранённость ото всех бед, и около лица раскачиваются серьги, тело покрыто золой, на нём украшения из змей, в его руках трезубец и барабанчик, в который он ударяет. Это бесподобный образ Садашивы. Мелодия Бхайрава – непревзойдённый шедевр» (10).

Музыкант, как и ваятель, во время исполнения раги должен был постоянно держать этот образ перед своим внутренним взором, соблюдать направленную эмоцию. Более того, следует отметить, что музыкант своим исполнением создавал мантра-мурти – образ божества из звуков.

Этот параллелизм привел к тому, что в эпоху позднего Средневековья в миниатюре возникает жанр рагамала – сопоставление визуального и музыкального, где в красках художник предаёт то, что в музыкальном произведении выражено звуками, однако не конкретный визуальный образ, а скорее направленную эмоцию. Каждая живописная рагамала соответствует определённой музыкальной раге.

Различные виды искусства для индийцев настолько близки, что хороший музыкант и сегодня может графически нарисовать рагу или наоборот – сыграть рисунок. Если посмотреть на руки вокалиста, они всегда вторят движению и ритму мелодии.

По сути своей, в философском смысле, музыка и скульптура выполняют одну и ту же функцию Творения: первая – звукового, вторая – пластического. Миру звуков «приписывается такое же строение, что и всему материальному миру» (11), соответственно среда создаваемая звуком и среда реальная равнозначны. В одном варианте мифа о Творении говорится, что мир был сотворен из одного звука.

Соприкосновение разных видов искусства строится и на другом уровне: в основе любого произведения индийского искусства – пластического, музыкального или же словесного лежит эстетическая теория, во главу угла которой ставится понятие раса. Раса – «вкус» или «аромат» произведения искусства, по сути своей, та эстетическая реакция, которую оно вызывает у зрителя художественными средствами, опираясь на присущие самому человеку бхава – природные эмоции. В одном произведении обыгрывается одна раса, т.е. эмоция, она раскрывается со всех сторон, переливаясь различными оттенками. Это и составляет суть произведения. Таким образом, произведения искусства могут быть родственны друг другу не только по сюжету, но и по их расе.

Развивалась теория раса прежде всего в литературе, театральном искусстве и музыке, но применима также и к изобразительному искусству. Количество раса было разным — меньше в древности и достигнув девяти в классической эстетической теории. Шрингара – любовная или эротическая, хасья – комическая, каруна – трогательная, сочувственная, вира – героическая, рудра – неистовствующая, бхаянака – страха, бибхатса – отвращения, абхута – сверхъестественная, шанта – спокойствия и миролюбия. Вот что предписывает Вишнудхармоттара-пурана касательно отображений разнообразных раса. «во дворце правителя и в храме божества могут

быть представлены все чувства» (12).

Анализируя архитектуру и скульптуру храма, стоит в первую очередь учитывать контекст, в котором он создавался, его функции, а также особенности мифологического сознания его творцов. Древние делали его не для человека – а для божества. Это подтверждает также одна надпись, найденная в Эллоре: «Кришнараджа повелел создать на горе Элапура храм чудесного облика. Божества, проносящиеся в воздушных колесницах, увидя его, были «поражены изумлением» и, непрестанно размышляя о нём, говорили себе – эта обитель Шивы нерукотворна, ибо подобная красота никогда не встречается в произведении человеческого; даже художник, её создавший, был невольно удивлен и, зная, что он уже не имел силы воздвигнуть другое подобное творение, воскликнул: “Чудесно! Я сам не понимаю, как это случилось, что я смог построить его!”»(13).

Здесь следует не забыть об основополагающем представлении о рите, космическом порядке, берущее своё начало ещё в ведийской культуре, и развивающееся в последующее время. Рита – ритм Вселенной, который можно настраивать с помощью игры на музыкальных инструментах и правильного исполнения обрядов. С другой стороны, необходимо разными способами, в том числе и игрой на музыкальных инструментах, ублажать богов – стражей риты, чтобы они поддерживали мир в единстве. Эта же рита лежит и в основе любого храмового пространства, оформленного по всем правилам древних трактатов, это ритм храма, подчиняющий себе все действия верующего.

Музыкально-иконологическое исследование конкретного памятника позволяет по-новому его осмыслить, привлечь к его исследованию совершенно иные источники, расширить представление о его значении, предназначении, понимании разными социальными группами в разные периоды времени, сопоставить с произведениями других искусств. В индийской традиции это особенно оправдано благодаря той неразрывной связи, которая существует между искусствами, не только внутри ритуала, но и единства эстетического категориального аппарата.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. KRAMRISCH S. THE PRESENCE OF SHIVA. NEW JERSEY: PRINSTON UNIVERSITY PRESS, 1981.
2. COOMARASWAMY A.K. THE DANCE OF SHIVA: FOURTEEN INDIAN ESSAYS. NEW YORK: SUNWISE TURN, 1918.
3. SIVARAMAMURTI C. NATARAJA IN ART, THOUGHT AND LITERATURE. NEW DELHI, 1974.
4. VATSYAYAN K. CLASSICAL INDIAN DANCE IN LITERATURE AND ART. NEW DELHI, 1968.
5. SACHS C. DIE MUSIKINSTRUMENTE INDIENS UND INDONESIENS. BERLIN, 1915
6. KAUFMANN W. ALTINDIEN / MUSIKGESCHICHTE IN BILDERN. BAND II: MUSIK DES ALTERTUMS. LFG 8. LEIPZIG: VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK, 1981.

7. THE VI UDHARMOTTARA. PART III. THE TREATISE ON INDIAN PAINTING / ENG.TR. BY KRAMRISCH S. OP.CIT. P. 32–33.
8. КОТОВСКАЯ М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., 1982. С. 22.
9. КОТОВСКАЯ М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., 1982. С. 42.
10. GAUTAM M.R. THE MUSICAL HERITAGE OF INDIA. NEW DELHI: MUNSHIRAM MANOHARLAL PUBLISHERS, 1980.
11. ТЮЛИНА Е.В. Храм, мир, текст. Вастувидья в традиции пуран. М.: Восточная литература РАН, 2010.
12. THE VI UDHARMOTTARA. PART III. THE TREATISE ON INDIAN PAINTING / ENG.TR. BY KRAMRISCH S. CALCUTTA: CALCUTTA UNIVERSITY PRESS, 1924. P.59.
13. ТЮЛЯЕВ С.И. Храм Найласанатха в Элуре // Сокровища стран Азии и Африки. М.,1975. С.143.

Т.Е. ФАДЕЕВА, АСПИРАНТ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ МГУ ИМ.
М. В. ЛОМОНОСОВА

Художественный канон: проблема эволюции

В данной статье прослеживается эволюция понятия «художественный канон» как системы норм, обуславливающих принцип конструирования произведений искусства, находящийся вне качеств художественной формы. В числе прочего автор акцентирует внимание на современной ситуации, когда в рамках дискурса мультикультурализма наблюдается плюрализм «канонов».

This article deals with evolution of concept of canon of art as a normative system, which conditions a principle of construction of art works that is beyond of artistic qualities. Among other things the author focuses on the current situation with its plurality of canons in the modern multicultural discourse.

Ключевые слова: художественный канон, художественный стиль, культуроспецифические тенденции восприятия, нормативность искусства.

Key words: the canon of art, art style, culture-specific tendencies of perception, normativity of art.

Каждый исторический период порождал особую образную реальность, собственные художественные формы, в которых человек пытался выразить свое понимание новых аспектов изменившейся действительности. «Произведения изобразительного искусства суть формальное выражение прецедентов таких изменений и свидетельствуют о том, что природа бытования изображения в системе образа восприятия не тождественна природе отражения. Образная реальность – не отражение мира, а именно его видение» (1). Абсолютная форма выражения логики содержания произведения искусства, заключающая в себе опыт чувствования мира, для

каждого исторического периода и каждого общества определяют внехудожественные факторы: сакральные, производственно-технологические, социо-организационные, с учетом которых формируется художественный канон (от греч. *kanon* – правило, предписание), свод социальных конвенций, «общественных договоренностей», как культурно-исторических типов.

Канон находится вне качеств художественной формы, относится к внешним нормам иконографии и имеет дело с внехудожественными интенциями. К примеру, каждый элемент древнеегипетского изобразительного канона обусловлен религиозно-практическими требованиями, например, сетка квадратов, в которую вписали изображение человека, увековечивая его свободный от всего случайного и преходящего облик для посмертной жизни. Данный принцип конструирования художественных произведений применялся не только в древнеегипетском, но и в искусстве других цивилизаций древнего Востока, в искусстве Древней Греции, Византии, в скифской культуре, в средневековом искусстве. П. А. Флоренский рассматривал проблему канона применительно к иконописи и показал, что в иконографическом каноне закреплялся многовековой духовно-визуальный опыт человечества по проникновению в мир божественного (2). На VII Вселенском Соборе (787 г.) было утверждено, что «изобретение» культовых образов – дело исключительно отцов церкви. Художники отвечают только за техническую реализацию (3). Таким образом, канон – это внехудожественная, идеологическая нормативная система. Тем не менее, произведения искусства, написанные в соответствии с правилами того или иного канона, несут в себе эстетическое значение. Канон задает искусству правила, и каждое конкретное произведение искусства – это реакция художника на канон: он может слепо следовать правилам, может творчески их перерабатывать, может пытаться расшатывать самые основания канона (и, соответственно, мировоззрения, видения эпохи).

Это отражено в генезисе понятия «канон»: оно происходит из семитского *kan* – «мера длины», отсюда греческое *kanes*, латинское *canpa* – «тростник, камыш, палка». Тростниковый прут служил инструментом для измерений, затем появился отвес – нить с гирькой для определения вертикали и прямого угла при строительных работах. Этот инструмент также называли греческим словом «канон». В эзотерических учениях египетских жрецов «Канон» – свод основных принципов мироздания, устройства Вселенной, тайна, в которую посвящались иерофанты (4). Ему соответствует библейский канон – «Священное Писание», а также кодификации других религий (Коран, Талмуд и т.д.). Таким образом, «канон» в

широком смысле – это бытийная категория, канон имеет дело с принципом формообразования не только в отношении искусства, но и в отношении мироздания. Представлениям о мироздании свойственно меняться, что приводит к изменению в образе мыслей, к деактуализации прежних канонов. Современный человек не воспринимает большую часть смыслов, которые несли в себе пещерное искусство, искусство древних цивилизаций и средневековья, иногда – даже современное ему национальное искусство других стран. Каноническая схема не возбуждает в его психике соответствующий комплекс культуроспецифической информации. Канонические правила фиксации образа и строения формы являлись следствием практической необходимости и были призваны содействовать решению тех задач, которые ставил перед искусством сначала религиозный культ, позже – иные властные источники, обладающие возможностью задавать правила.

По прошествии времени искусство оказалось в куда более либеральной ситуации и обрело некоторую самостоятельность в решении вопросов формообразования. «Рекомендации» пришли на смену «обязательным» нормам, тем не менее, стили все еще кодифицировались, пример тому – правила классицизма, изложенные в сочинениях Никола Буало. Художественный канон кажется более догматичным, нежели художественный стиль, поскольку решает задачи, продиктованные культом, обязательность исполнения норм канона в государствах древнего Востока, Византии, средневековой Европы и др. гарантировалось царской и жреческой властью. Со временем, однако, сакральный фактор – один из внехудожественных факторов, определяющих форму выражения логики содержания произведения искусства, утратил прежнее значение. Г. К. Вагнер считал, что эволюцию стиля составляет характер авторских отступлений от канона. (5) Канон – внехудожественная идеологическая система, как и стиль. Например, формы готики (выражающие приоритет духовного над телесным) все еще были продиктованы внехудожественными факторами, как и классицизма, но уже с приходом барокко практичность, обусловленная необходимостью, сменяется на неестественность, вычурность, обманчивость, призванную создать иллюзию могущества и богатства. Таким образом, постепенно жесткая нормативность канона «расшатывается», на смену ему приходит художественный стиль, обеспечивающий художнику большую свободу в вопросах художественного воплощения определенного рода содержания произведения искусства.

А. Ф. Лосев определял стиль как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или

иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения» (б). Изменения, происходящие в различных сферах общественной жизни, сопряженные с изменениями в общественной мысли, сменой мировоззренческих парадигм, стимулируют эволюцию «канона» как идеологической системы, результата социальных конвенций, имманентных структурам нашего мышления и сознания.

Над современным искусством не довлеет диктат канона, художник свободен в своей творческой инициативе. Это ведет к непониманию со стороны зрителя, потому что «канон» для каждого произведения сочиняется отдельно, каждый раз как бы заново, иногда прямо «на ходу». Художник вынужден распространять его (объяснять правила, согласно которым он создавал свое произведение, и для достижения какой цели эти правила необходимы), используя средства языка для обеспечения полноценного акта коммуникации. Именно поэтому в современном искусстве огромное значение имеют текст (включая текстуальные вставки в произведение искусства), контекст, дискурс. При этом нет гарантии, что адресат примет «канон» художника (куда могут быть включены специфические ценностные установки, философские представления самого широкого характера вплоть до идей об устройстве мироздания), поймет само произведение, правильно интерпретирует полученную художественно-смысловую информацию, заложенную в произведении, без привнесения своих собственных смыслов (что допустимо и даже приветствуется, однако может порождать обширное поле для злоупотребления). Остается открытым вопрос, имеет ли смысл говорить об «эволюции канона» как системы норм, которые изначально определялись задачами культа и государственной власти и в силу того имели догматический характер, однако со временем, в процессе «освобождения» искусства от качеств «элитарности» перестали иметь предписывающий характер и, оставаясь выразителем определенных социально-исторических показателей, стали максимально либеральными. При этом произошло известное ослабление охранительной, коммуникативной и трансляционной функции канона. Однако канон как конструктивная основа, принцип формообразования, находящийся вне качеств художественной формы и относящийся скорее к области гносеологии, продолжает существовать, выражая эстетический идеал эпохи как дискурса мультикультурализма, плюралистической либеральной культуры глобализма с ее поощрением полилога, существования различных, одинаково равноценных «канонов».

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология. – М.: ГИИ, 2011. 670 с. С. 354–356.
2. Флоренский П. А. Иконостаc // Богословские труды. М., 1972. № 9. С. 83–148.
3. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 407 с. С. 174.
4. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] <http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь%20изобразительного%20искусства/Канон/2/>
5. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 210 с. С. 55–57.
6. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев: COLLEGIUM, 1994. 288 с. С. 226.

М.С. БЕРЕЖНАЯ, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ РЕСТАВРАЦИИ
ТЕМПЕРНОЙ

ЖИВОПИСИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И
ЗОДЧЕСТВА ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА

Традиция возведения Успенских пятиглавых кафедральных соборов и становление купольной системы росписей в XVII веке. (Деятельность художника Дмитрия Плеханова)

Статья посвящена проблемам формирования системы купольной композиции в пятиглавых Успенских соборах, расписанных Дмитрием Плехановым во второй половине XVII века. Прослеживается становление традиции возведения пятиглавых кафедральных соборов и рассматривается процесс введения в росписи купольного пространства сюжетов новых иконографий.

The article is dedicated to the problems of establishment of the domical composition system in the five-domed Uspenskiy Cathedrals, painted by Dmitry Plekhanov in the second half of the XVII century. The article traces the shaping of the tradition of building up five-domed cathedrals and discusses the process of new iconography themes implementation in the painting of domical space.

Ключевые слова: пятиглавые храмы, Дмитрий Плеханов, купольные изображения, кафедральные храмы, монументальная живопись XVII века.

Keywords: five-domed churches, Dmitry Plekhanov, domical images, cathedral churches, monumental painting of the XVII century.

Каменное строительство Успенских кафедральных пятиглавых соборов интенсивно развивалось в XVI –XVII веках. В это время строились все основные ансамбли городов.

По утверждению Лихачева Д.С. традиция культа Успения и образ Успенских храмов на Руси, связаны с Влахернским собором. Аристотель Фиорованти следовал установившемуся на Руси облику

храмов при строительстве московского храма Успения. Успенские кафедральные храмы на Руси строились в основном однотипно, но разных размеров. (1)

После постройки кремлевского Успенского собора в архитектуре городских и монастырских соборов отчетливо заметно стремление зодчих подражать его величайшему и торжественному архитектурному облику.

С развитием многоглавой архитектуры связано и развитие декораций боковых глав в интерьере самих храмов. Изначальное перенятие византийской традиции в декорировании центральных куполов постепенно приобретает свое совершенствование. Происходит поиск новых решений в формировании купольной композиции. С появлением дополнительных боковых куполов, наверх в сакральное пространство переходят изображения из апсид, такие как Богоматерь Оранта, Господь Саваоф, Иоанн Предтеча. Одни из самых ранних купольных изображений, представляющие собой эти поиски, сохранились в пятиглавых соборах Московского Кремля, в Успенском и Архангельском соборах.(2)

Биография Дмитрия Плеханова тесным образом связана с формированием системы купольной росписи, построенных к этому времени пятиглавых кафедральных Успенских соборов, впоследствии ставшей определенным каноном до первой половины XVIII века. Начиная с московского Успенского собора и заканчивая вологодским Успенским собором.

Роспись куполов Успенского собора Московского Кремля была восстановлена в 1642–1643 гг. по прорисям, снятым с живописи 1515 г., и послужила образцом для создания купольных росписей пятиглавых кафедральных Успенских соборов, построенных в Троице–Сергиевой Лавре, Ростове Великом и в Вологде.(3)

Традиционно, в центральном куполе всех вышеперечисленных соборов было выполнено поясное изображение Христа Вседержителя. Что касается росписей боковых куполов, то перечень изображений и их местоположение относительно главного купола формировалось в течение первой половины XVII века.

Так как образцом для дальнейшего выполнения росписей пятикупольных храмов был выбран Успенский собор Московского Кремля, то возможно, прежде всего, стоит исследовать возникновение изображений в боковых куполах, появившихся в этом соборе, а именно тех, которые непосредственно повторяются позже в Вологде, Ростове Великом и Троице–Сергиевой Лавре. К таким изображениям относятся образы «Отечества», Богоматери «Знамения» и Спаса Эммануила. К наиболее ранним из них относится образ Богоматери «Знамения», к наиболее позднему

– образ «Отечества». Так же интересен момент появления в куполах Успенских соборов Троице–Сергиевой Лавры, Ростова и Вологды образа Иоанна Предтечи, до этого не встречающийся в куполах соборов Московского Кремля. Исследования появления изображений в дополнительных куполах храмов и включение их в постоянную, впоследствии, систему росписи пятикупольных храмов, правильнее рассматривать с момента их становления в качестве сакральных изображений в монументальной росписи и постепенного перемещения их в купола.

Воздвигнутый в 1559–1585 г. среди Троице–Сергиевой Лавры, пятиглавый кафедральный Успенский собор, повторял главный московский собор. Фресковая живопись храма была выполнена в 1674 г. артелью ярославских и троицких иконописцев, возглавляемых Дмитрием Григорьевым Плехановым. (4) Композиции пяти куполов повторялись с небольшими изменениями, поменялось их расположение, видоизменяется иконография Саваофа, расположенного в юго–восточном куполе и вместо Спаса Нерукотворного появляется изображение Иоанна Предтечи в северо–восточном куполе. Центральный купол занимает образ Христа Вседержителя, изображение Богоматери «Знамение» расположено в юго–западном куполе, изображение Христа Эммануила – в северо–западном куполе. Несмотря на кажущуюся традиционность изображения в куполах выполнены оригинально в сочетании непосредственности творчества с каноничностью содержания.

По приглашению ростовского митрополита Ионы Дмитрий Григорьев Плеханов был вызван в 1670 г. в Ростов для росписи Успенского кафедрального собора. (5) На сегодняшний день росписи находятся в аварийном состоянии, по оставшимся фрагментам и графье просматриваются изображения идентичные Успенскому собору Троице–Сергиевой Лавры.

Следующий кафедральный собор, где была создана аналогичная система купольной росписи – это Софийский собор в Вологде. С 1686г. по 1688 г. велась роспись вологодской Софии под руководством Дмитрия Плеханова. В центральном куполе собора традиционно изображен Христос Вседержитель. В юго–западном куполе находится изображение Богоматери «Знамения», в северо–западном – Христа Эммануила. Особенностью юго–восточного купола является появление в нем крылатого Иоанна Предтечи, а в северо–восточном куполе вместо изображения Саваофа, как в вышеперечисленных Успенских соборах, размещен образ «Отечество», который в последствии станет одним из главных изображений, включенных в купольную роспись. (6)

Исследуя формирование купольной росписи можно сделать вывод, что творчество ярославского художника Дмитрия Плеханова тесным образом связано со становлением системы этих изображений, включающей в себя уже новые иконографии.

Тенденция к более сложным образам, получившая свое распространение в XVII в., привела к тому, что изображение Саваофа в боковом куполе часто стали заменять на «Отечество». В конце XVII века образ «Отечества» часто перемещают в центральный купол, например, в Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме и Данилова монастыря в Переславле-Залесском, ц. Ильи Пророка в Ярославле. С конца XVII века система росписи куполов в пятиглавых храмах, теряет свой основной ориентир на Успенский собор Московского Кремля, в росписях боковых куполов появляются новые сюжеты, такие как Ангел Благое Молчание (Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме), Христос Архиерей (ц. Николы Мокрого в Ярославле).

Принимая во внимание многочисленные факторы, повлиявшие на создание купольных фресок соборов: разнообразие интересов заказчиков, в лице царской четы, духовенства и купечества, развитие многоглавой архитектуры, влияние западных тенденций, приоритеты самого художника Дмитрия Плеханова, исполнившего роспись, можно сделать вывод о многогранной структуре развития и существования купольной композиции кафедральных храмов XVII века.

Библиография:

1. Лихачев Д.С. Градозащитная семантика Успенских соборов на Руси. // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С.22.
2. Дмитриев Ю.Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (Материалы к исследованию) // ДРИ: XVII век. – М., 1964. С. 158–159.
3. Успенский А.И. Словарь царских иконописцев и живописцев XVII в. Т I., – М., 1910. С. 61.
4. Белбродова О.А. К истории стеной живописи Успенского собора Троице-Сергиева монастыря. // Сообщения Загорского музея-заповедника выпуск третий, Загорск, 1960. С. 68.
5. Грабарь И. Э. Стенные росписи в храмах XVII века // История русского искусства. Т. VI. – СПб., 1915. С. 506.
6. Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве // Древнерусское искусство XV – начала XVI вв. М., 1963. С. 45

О.М. ВЛАСОВА, д.иск, профессор, Уральский филиал
Российской академии живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова, Пермь

**Резные иконостасы Прикамья XVIII–XIX веков: К проблеме
эволюции пластического декора**

В провинции «золотой век» иконостасной скульптуры захватывает вторую половину XVIII – первую половину XIX века. Именно в этот период иконостасы Прикамья предельно нагружаются пластикой. Максимального разнообразия форм достигает орнаментальная резьба, заполняющая не только царские врата, но и другие ряды иконостаса. Резной декор прикамских иконостасов претерпевает стилистические изменения, свойственные всей русской храмовой пластике, но имеет и свои отличительные черты.

The “Golden age” of the iconostases sculpture captures the second part of the 18th and the first part of the 19th centuries. Particularly in that period iconostases of Prikamye are loaded with plastic to the limit. Ornamental carving reaches the maximum diversity of forms, filling not only the Holy Doors, but other parts of the iconostasis as well. Carved decoration of the Kama region iconostases is going through a style change that was common for all the Russian Temple plastic of that time, but still keeps its individual features.

Ключевые слова: иконостас, орнаментальный декор, структура иконостаса

Key words: Iconostasis, Ornamental decoration, Iconostasis structure

Скульптурный декор церквей и храмов Прикамья сохранился в настоящее время достаточно фрагментарно. В основном, это большие иконостасы ныне действующих или музеефицированных церквей в древнейших городах Пермского края. Отдельных элементов иконостасной резьбы сохранилось гораздо больше, чем самих иконостасов XVIII–XX века, прежде всего, это «Царские врата», существовавшие в декоре храма как некая самостоятельная величина, сохранявшаяся с особым тщанием: некоторые врата переносились в более поздние по времени комплексы. В наибольшем количестве они представлены в музейных собраниях Пермского краеведческого музея и Пермской государственной художественной галереи. Весь материал находится в стадии обобщения, классификации, изучения. В данной статье хотелось бы остановиться на проблеме эволюции пластического декора в прикамских иконостасах XVIII–XIX веков.

Со второй половины XVII века иконостасы, как считают исследователи, становятся самой заметной принадлежностью церковного интерьера. Сохраняя древнюю символику главного христианского символа, иконостас обильно насыщается пластикой. В научной

литературе неоднократно предпринимались попытки выявить символику иконостаса нового типа. Н.И. Троицкий, основываясь на понимании алтаря как рая, уподоблял высокий иконостас ограде рая, «Царские врата» – вратам рая, а растительный орнамент – легендарным райским садам (Троицкий, 93–96). Такое понимание алтаря предполагало обильное насыщение иконостасной «стены» многочисленными растительными орнаментами. В барочных иконостасах появились разнообразные кокошники, картуши, колонки, витые или обвитые резными виноградными лозами.

Специальное исследование, посвященное резьбе и скульптуре иконостасов, предпринял Н.Н. Соболев (Соболев, 163–192). Опираясь на изыскания И.М. Снегирева, Н.В. Султанова, П.Д. Барановского, Д.П. Сухова, он обозначил стилистическую эволюцию структуры и орнаментики иконостаса в переходный период от средневековья к Новому времени. Он впервые охарактеризовал барочный убор иконостасов Нового времени, обратил внимание на изменения в декоре иконостасов под влиянием классицизма. С середины XIX века, по его мнению, в резьбе иконостасов господствует ретроспективизм (историзм) и выходящая из него эклектика.

В контексте развития позднего древнерусского иконостаса следует рассматривать иконостасы Иоанно–Богословской церкви г. Чердыни, находящиеся в верхнем и нижнем приделах. Нижний трехъярусный иконостас 1720 года более скромнее по размерам и декоративному убранству. Пятиярусный иконостас 1734 года из верхнего храма отличается большей пластичностью и высоким профессионализмом исполнения. По типу он представляет собой традиционный тябловый иконостас, приобретший «рамочную» структуру. Иконостас действительно напоминает пышную, золоченую раму со вставленными в нее рядами икон. Резьба каждого из пяти рядов имеет свои особенности (например, колонки праздничного ряда полые). «Царские врата», пластический и семантический центр композиции, украшены пышной барочной резьбой с элементами виноградной лозы. Виноградная лоза, обвивающая колонки – самый характерный элемент, почерпнутый из арсенала московских резчиков конца XVII века. Общий облик иконостаса, как бы прорастающего побегами, листьями и плодами, напоминает о райском саде и о символическом значении алтаря как рая. В целом декоративная резьба иконостаса тяготеет к прозападной традиции, реализовавшейся в московских церквях нарышкинского барокко...

Пожалуй, самое важное новшество в структуре иконостаса – это утрата плоскостной целостности, завершающаяся активизацией скульптурных изображений.

Один из лучших барочных иконостасов XVIII века стоял в церкви Похвалы Богоматери пос. Орел Усольского района (1735), перестроенной в первой четверти XIX века. От него остались две колонны (инв. № ПГХГ, П-689/в, П-689/г.) и «Царские врата» (инв. № ПГХГ, П-689/а, П-689/б). Иконостас относился к группе высоких тябловых иконостасов московской традиции конца XVII – начала XVIII века. Массивные круглые колонны украшены сквозной орнаментальной резьбой с изображениями гранатовых яблок, цветочных розеток и листьев аканта. В завершение Царских врат изображены две волюты, образующие вместе «опрокинутую» арку, из-за которой поднимается невысокое арочное навершие с изображением лилии в центре. Посередине врат, в высокой рамке-квадрифолии, которая разделяется створами пополам, помещено живописная композиция «Благовещение», в углах изображены четыре евангелиста. Манера письма тонкая, высоко профессиональная. Каждая из рамок обрамлена «сквозными» растительными орнаментами с позолотой. Среди элементов орнамента преобладают гранатовые яблоки, цветочные розетки, профильные изображения лилий и крупные изогнутые листья аканта.

В действующей Петропавловской церкви пос. Павловский Очерского района сохранился иконостас с фрагментами резьбы, очевидно, конца XVIII века, где наиболее хорошо сохранились «Царские врата». Свободная орнаментальная композиция, сочный рельеф и обилие барочных элементов не мешают внедрению свойственных классицизму лавровых венков, ленточных перетяжек, «сухариков» и прочих деталей.

Неким продолжением и развитием структуры «рамочного» иконостаса может восприниматься семярусный иконостас Богоявленской церкви г. Соликамска (церковь 1687–1695; иконостас 1777–1787) с целым рядом скульптурных изображений стиля барокко, среди которых композиция «Распятие с предстоящими», фигуры ангелов с рипидами, обильный орнаментальный декор.

О ранних иконостасах Перми свидетельствует фрагмент иконостаса из собора Святых Петра и Павла (1757–1764, инв. № ПГХГ, П-707, П-708). Фрагмент представляет собой два прясла двух нижних ярусов алтарной стены, разделенной карнизами и украшенной резными растительными узорами. В верхних углах симметрично расположены изображения херувимов, с небольшими расправленными крыльями. Головы херувимов имеют овальную форму, глаза поставлены близко к носу. Резьба выполнена в традициях развитого барокко.

Новым по типу является иконостас середины XVIII века, происходящий из Пыскорского Спасо-Преображенского мужского монастыря и хранящийся ныне в здании кафедрального Спасо-Преображенского

собора, в котором сейчас располагается Пермская государственная художественная галерея. В отличие от древнерусских тябловых иконостасов, он не разделен на ярусы и представляет собой огромную сплошную поверхность, расчлененную живописными вставками. Целостному восприятию иконостаса не мешает даже углубление центрального прясла. «Стена» иконостаса украшена двухслойной резьбой (один слой – в левкасе, другой – накладной) и листовой позолотой. Крупные травные орнаменты связывают воедино все части иконостаса, включая силуэтные фигуры «Распятия с предстоящими», «Царские врата», резные фигуры пророков, рельефные изображения херувимов и серафимов.

Иконостасов такого типа и такого высокого уровня в церквях Пермского края не сохранились – большинство из них были демонтированы или перестроены в течение XIX века, остальные – разобраны или уничтожены после октябрьской революции 1917 года. Но и сейчас есть ряд памятников, свидетельствующих о когда-то мощных и сложных сооружениях этого типа, что прямо соответствует «золотому веку» храмостроительства во второй половине XVIII – первой половине XIX века. Это великолепные иконостасы из церквей г. Перми, это иконостасы из сельских церквей, сохранившиеся в с. Романово, с. Троельга, с. Польшарец и некоторых других.

В иконостасе Сретенской церкви с. Романово 1866 года (Брезгин, Лыгин, 59–67) уже явно преобладают классицистические черты. Во-первых, иконостас представляет «сокращенный» иконографический вариант – построено два яруса икон с арочным навершием над центральным пряслом. Во-вторых, ему присуща строгая метрическая организация, лаконичность орнаментов, легкость общего пластического решения. Ритмическая организация сквозных «Царских врат» основана на принципе повторения вертикальных арочных звеньев с наложенными на «тяги» равноконечными крестами, «пронзенными» перекрестными «пиками». В остальном декоре иконостаса мотив креста заменен мотивом четырехлепестковой розетки, очертания которой повторяются в рамках-квадрифолиях для икон. Мотив зеркально повторенного волютообразного завитка, в свою очередь, напоминает волюты капителей упрощенного композитного ордера. Полуциркульные арки, овы, ромбы, круги и «сухарики» – наиболее повторяемые элементы декора, в котором прослеживается стремление к лаконизму и простоте построения.

Таким образом, по ряду сохранившихся памятников можно заметить, что к середине XIX века в Прикамье, пусть и с некоторым запозданием, становится доминирующей классицистическая структура иконостаса, причем классицистическая стилистика в скульптурном убранстве храмов сохраняется так же долго, как когда-то барочная.

Во второй половине XIX, в начале XX века появляются некие эклектические структуры, сохраняющие примат классицизма. Например, в иконостасе церкви с. Польшарец Кунгурского района барочные элементы укладываются в ячейки, определенные классицистическим принципом построения. В архитектурных членениях иконостаса применяется руст, овы, поребрик и прочие элементы классицистического декора. Характерна сетчатая структура «Царских врат», их многопрофильное полуциркульное навершие. В каждую ячейку композиционной «сетки» уложены завитки растительного орнамента, имеющие обобщенную и статичную форму. Повторяющийся принцип организации этих мотивов в ячейку – зеркальная симметрия.

- В Прикамье, начиная с середины XIX века, часто существовал симбиоз разных стилевых направлений. Так, ярким примером позднего иконостаса, в котором соединились и древнерусские, и барочные, и классицистические черты, можно считать иконостас трехпрестольного Иоанно–Предтеченского храма в с. Култаево Пермского района (1917). Архитектурный облик храма сохранился почти целиком. К сожалению, за немногими исключениями, утрачены настенные росписи и полностью заменен иконостас, сохранивший, однако, большое сходство с первоначальным. Иконостас, решенный как монументальный «триптих», отличается цельностью общей структуры, торжественностью цветового решения с доминантой белого, красного, золотого. Как архитектура, так и живописное убранство храма было призвано воплотить торжество Российской империи, величие Дома Романовых и военные доблести русского войска в Первой мировой войне.
- В целом, орнаментальная резьба иконостасов привлекает все более пристальное внимание исследователей церковного искусства, осознающих, что назрела острая необходимость переоценки ценностей в отношении русского провинциального искусства. Именно в провинции создавался богатейший слой общерусских духовных ценностей, который в отношении к элитарному искусству столиц в каком-то смысле является базовым и, без всякого преувеличения, основным для судеб возрождающегося церковного искусства России.

Библиография:

1. Троицкий Н.И. Иконостас и его символика / Труды VIII археологического съезда в Москве. М., 1897. С.93–96.
2. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000. С.163–192
3. Брезгин О.П., Лыгин В.Г. Иконостас церкви села Романово: история создания // Русский мир, вып. № 3. Дом в культурных традициях Пермского Прикамья. Материалы Всероссийской научно–практической конференции («Строгановские чтения») 15–18 сентября 2006 г. Березники, Усолье, 2007. С. 59–67.

С.В. КОРОЛЕВА, доцент кафедры дизайна ТулГУ
**Влияние идей западничества и славянофильства на
 русское искусство рубежа XIX–XX вв. На примере
 произведений В.Е.Маковского и М.В.Нестерова**

Философские теории отразились в творчестве русских художников XIX–XX вв. Философия западничества проявилась в живописи В.Е.Маковского в интересе к реальным событиям, привлечению внимания к классовым различиям в обществе, вопросам социального неравенства. А также в поиске национального героя, в качестве которого выступал русский народ. Идеи славянофилов же раскрылись в произведениях М.В. Нестерова в изображении духовных наставников общества (святых и монахов), в лице которых художник видел героев своего времени. Большое значение М.Е. Нестеров придавал духовному сплочению России, способному противостоять многочисленным угрозам на пути развития страны.

Philosophical theories are reflected in the works of Russian artists of XIX–XX centuries. Westernism philosophy manifested in painting V.E.Makovskogo in interest in real events, drawing attention to class distinctions in society, issues of social inequality. And also to find a national hero, which acts as the Russian people. Ideas Slavophiles as revealed in the works of MV Nesterov in the image of spiritual mentors Society (saints and monks), in the face of which the artist saw the heroes of their time. Great value ME Nesterov gave spiritual unity of Russia, the ability to withstand multiple threats to the development of the country.

Ключевые слова: славянофильство, реалистическое искусство, духовные искания в искусстве.

Keywords: slavjanofilstvo, realistic art, christian doctrine in art.

В XXI веке вновь актуальными стали вопросы выбора пути развития русского общества и сохранение национальных традиций в культуре и искусстве. По какому пути необходимо следовать: западному или придерживаться самобытного способа развития? В ответе на этот вопрос обратимся к истории, когда Россия также стояла на распутье двух противоположных дорог. В начале XIX века зародилось философское течение «славянофильства» и в качестве оппонента последовало появление «западничества». Славянофилы ставили перед собой ряд основных вопросов, касающихся самоидентификации русской нации. Они попытались впервые сформулировать, кто такой русский человек. Идеализируя средневековую русскую историю и подражая духовным наставникам древней Руси, славянофилы видели в православной вере проявление русского духа. Они утверждали, что в познании мировой истины необходимо опираться на единство, в первую очередь духовной веры, а затем разума. По мнению славянофилов,

основу русской философии составляет не западный рационализм, а православная религиозность. В противоположность славянофилам, западники ведущую роль отдавали разуму. В основе их концепции – рационализм греческой философии, в дальнейшем унаследованной католической схоластикой средних веков. В вопросе, касающемся места человека в обществе у западников и славянофилов, были принципиально различные подходы. Славянофилы провозглашали идеи соборности, основанные на единстве церковной и мирской жизни русского человека. Переноса философские идеи на русское общество, они пропагандировали единение сословий, опиравшееся на взаимном доверии самодержавия и народа. Соборность являлась важным постулатом идеологии славянофильства и основой для коллективизации и объединения русских людей. Большую роль они отдавали духовной вере и православной церкви. В противоположность этому, западники продвигали идеи индивидуализма и классовой разобщенности общества. Они осуждали крепостничество, самодержавную власть и пропагандировали идеи освобождения крестьян вместе с землей. В отличие от надежды славянофильства в духовном спасении мира, западники являлись приверженцами более координальных, цивилизованных мер управления обществом. Они придерживались опыта конституционного права и решения правовых вопросов, опираясь на процессы реформирования. Подводя итог в особенностях подходах в развитии России в XIX веке, выявилось два основных пути. Славянофилы отстаивали идеи особого пути развития страны. Они проповедовали принципиальное различие России и Запада, проявлявшееся в самобытности русского духовно-исторического развития. Западники же считали развитие России частью мирового исторического процесса, с аналогичными изменениями в обществе.

Влияние идей философии славянофильства и западничества отразилось в творчестве русских художников рубежа XIX–XX веков: В. Е. Маковского (1846–1920 гг.) и М. В. Нестерова (1862–1942 гг.). В. Е. Маковский был представителем реалистической школы живописи и отражал идеи рационалистической философии. Художника интересовала повседневная действительность. Все процессы, происходящие в обществе, находили отклик в его произведениях. Речь в первую очередь шла о восстании декабристов в 1825 году и раскрепощении крестьян 1861 года. В противоположность Маковскому Нестеров провозглашал христианские идеи в искусстве. Художник, особенно в дореволюционное время, изображал сюжеты из жизни русских монахов и святых, сыгравших величайшую роль в судьбе возрождения страны. М. Нестеров посвятил цикл картин житию Сергия Радонежского. Также в своих картинах художник

обращал особое внимание на гармоничное единство человека и русской природы. Художники М.Нестеров и В.Маковский по-разному отражали переживания о судьбе русского народа XIX века в своих произведениях. Владимир Маковский, используя язык реалистической живописи, передавал злободневные темы: классовую борьбу, проблемы нищеты русского народа, а также революционное движение. М. Нестеров же обращался к христианской вере в жизни русских людей и провозглашал идеи духовного сплочения России.

Важное внимание В. Маковский в картинах уделял жизни крестьян, интеллигенции и революционно-освободительному движению. Художник искал положительного героя в русском народе и передовой интеллигенции. В своих произведениях он показывал нищету крестьян, несправедливость крепостной зависимости и необходимость реформирования общества. Любовное отношение к крестьянским детям передано в картине «Игра в бабки» (1869 – 1870 гг.). Художник представил зрителю незамысловатый сюжет: в солнечный весенний денек на свежей зелени, деревенские ребятишки играют в бабки. Всё действие показано на фоне старого, обветшалого сарая. Дети, несмотря на прохладную весну, изображены босыми и лишь некоторые одеты в полшубки. Но нищета крестьянских ребятишек не мешает им радоваться жизнью. На картине художник постарался показать оптимистичную атмосферу: яркое весеннее солнце, свежая зелень первой травы, увлеченность игрой крестьянской ребятни.

Владимир Маковский критически относился к нищете и социальному неравенству. Он откликнулся на типичные явления в современном обществе в картине «Посещение бедных» (1874 г.). В подтверждении аналогичного взгляда обратимся к философии западничества и ее представителю П.Я.Чаадаеву. Философ утверждал, что человек родился и призван быть свободным. Человек – не марионетка в руках высших сил, он одарен свободой и способностью разумного понимания вещей. Понимаемые им решения и производимые действия зависят от него самого. Особое негодование у П.Я.Чаадаева вызывало крепостничество. Продолжил идеи освободительного движения Н.Г.Чернышевский, известный знаменитыми публицистическими и философскими выступлениями. Н.Г.Чернышевский – представитель традиций революционного демократизма в России. Несмотря на то, что философ родился в семье священника и получил образование в духовной семинарии, он вскоре разочаровался и стал атеистом и материалистом. Причиной послужили незаслуженные страдания людей, которыми он был свидетель. Основной целью его жизни было свержение монархии

и раскрепощение крестьян. Владимир Маковский поддерживал аналогичную точку зрения и отразил отрицательное отношение к классовому различию людей в своей картине «Посещение бедных». Художник изобразил на картине дворянку, пришедшую в обедневшую семью, для которой она назначена попечителем. Однако благотворительница не в состоянии изменить жизнь людей к лучшему и ее визит бесполезен. Важная гостья в нарядной шубе с безразличием в лорнет рассматривает представившуюся перед ней картину нищеты. В униженной позе просительницы остановилась перед благотворительницей пожилая женщина. Никто из семьи: ни мужчина, одевающий второпях пиджак, ни молодая женщина у входа не ждет от визита попечительницы ничего обнадеживающего. Картину безысходности и нищеты дополняет обстановка помещения. На переднем плане – давно остывшая железная печка и небольшая кучка дровишек на полу.

Картина «Вечеринка» (1897 г.) представляет вечер тайного кружка революционно-настроенной молодежи. Подобные собрания получили большое распространение в конце XIX века в России. В.Маковский изобразил тайное собрание, участники которого по-разному воспринимают обсуждаемую тему. Сходка длится давно, так как на полу большое количество окурков. Центральной фигурой картины является девушка, эмоционально декламирующая, возможно, запретное политическое стихотворение. На ее выступление реагирует аплодисментами лишь единственный юноша, остальные же участники кружка воспринимают ее по-разному. Кто-то с опаской, а кто-то сдержано и молчаливо. Художник большое внимание уделил фигуре медика-студента, сидящего в центре стола. Он критически осмысливает происходящее. Помимо молодых персонажей на картине художник изобразил седовласого старика, умудренного опытом. Рядом с ним сидит пожилая женщина, которая насторожено и недоверчиво следит за выступлением девушки. Тусклый свет керосиновой лампы над столом поддерживает таинственную атмосферу происходящего.

В творчестве М.В.Нестерова первоисходное место занимали картины, посвященные православной вере в Древней Руси. В 90-е годы XIX века получили распространения сочинения Вл.С.Соловьева, которые оказали заметное влияние на становление творческого пути М.В.Нестерова. По мнению В. Соловьева, наука и философия должны быть подчинены богословию. Также Ф.М.Достоевский в «Братьях Карамазовых» устами старца Зосимы призывал к спасению Руси, видя это спасение в проповеди любви и доброты, смирения и покорности, как нравственного идеала. М. Нестерову были близки воззрения русских философов и писателей, художник относил

себя к приверженцам идей славянофильства. Знаковой картиной в творчестве мастера, отражавшей идеи одухотворенности русской культуры, можно назвать «Видение отроку Варфоломею» (1890 г.). М.В.Нестеров посвятил серию картин Сергею Радонежскому. Символично время написания картины, известное смутами и революционным движением, подобно беспокойному времени в средневековой Руси. В историю XIV век вошел, как время угрозы татаро-монгольского ига и духовного сподвижничества Сергия Радонежского. Величайшее значение для страны имел Святой, проповедовавший идеи сплочения русского народа. Преподобный Сергий в святом крещении получил имя Варфоломей. Согласно преданию, однажды на пути юному отроку встретился старец. Монах совершал молитву, но увидев мальчика, благословил его и поинтересовался, что он ищет и хочет в жизни. В ответ Варфоломей поведал, что ему трудно дается ученье. После совершенной молитвы и причастия, старец сообщил, что вместе с просвирой Варфоломею передается способность к учению. М. Нестеров не относил свое произведение к историческому жанру, а видел в своей работе более глубокий смысл. Художник обращался к истории XIV века в поисках нравственного идеала, образа духовного наставника, сплотившего русскую землю. В такой личности нуждалась Россия во все времена, как в 90-е годы XIX века, так и в XXI веке.

Идеи одухотворенной веры русского народа раскрывались в картине «Святая Русь» (1901–1905 гг.). Для работы над произведением художник отправился в Соловецкий монастырь. Несмотря на спорность актуальности сюжета в свете происходящих событий в обществе, народолюбческих восстаний и революционного движения, М.В.Нестеров обратился к религиозному сюжету. На картине изображена евангельская легенда – нагорная проповедь Христа. М. Нестеров в своем произведении соединил библейскую легенду и реальные события. В центре композиции показан Спаситель, выходящий с молитвой к русскому народу. Иисус представлен вместе со святыми Николаем, Сергием и Георгием. Русские люди, среди которых старики, женщины и дети, ничего не просят у Христа, они лишь пришли ему поклониться.

О.В. ИВАНОВА, АСПИРАНТ КАФЕДРЫ РУССКОГО ИСКУССТВА
Института имени И.Е. Репина

Оценка творчества Михаила Александровича Врубеля современниками. К проблеме стереотипов в искусстве II половины XIX – начала XX века.

Стереотип может являться защитой от подмены ценностей, задач и смысла искусства в целом, а может тормозить развитие, не приемля новаторства и поисков. Отношение зрителя к одному и тому же произведению искусства может меняться в зависимости от времени и готовности самого зрителя. Одним из примеров предвзятого восприятия художественных творений являются иллюстрации М.А. Врубеля к поэме М.Ю. Лермонтова «Восточная повесть. Демон».

The stereotype can be protected from substitution of the values, objectives and significance of art in General, and may inhibit the development of not accepting innovation and research. The attitude of the spectator to the same work of art can vary depending on the time and the willingness of the audience. One example of biased perception of artistic creations are illustrations M. A. Vrubel to the poem by M. Y. Lermontov "Oriental tale. The demon".

Ключевые слова: стереотип, новаторство, творчество М.А. Врубеля
Key words: stereotype, innovation, creativity M.A. Vrubel

Мы ежедневно сталкиваемся со стереотипами: в общении, в средствах массовой информации, и даже такой предмет, как искусство, выражено индивидуализированный, не свободен от этой проблемы. Во второй половине XIX – начале XX века русская художественная критика демонстрирует явные проявления стереотипного суждения изобразительного искусства, когда неприятие многими художниками официального направления стало выражаться в поисках новых форм и способов воплощения творческой мысли. Именно к этому времени относятся нападки официальной критики на «нестандартных» художников, возникновение первых творческих союзов, объединяющих «левые» художественные течения.

На протяжении длительного времени ведется полемика об определении понятия «стереотип». Нет единого мнения среди исследователей и относительно правомерности использования самого слова. В научной литературе можно встретить различные термины, выражающие одно и то же явление.

Стереотип (греч. stereos + typos – «твердый» + «отпечаток») изначально – метафора относительно мышления, пришедшая из типографского дела, где стереотип – монолитная печатная форма, копия с типографского набора или клише, используемая для ротационной

печати многотиражных изданий. В современной социальной теории и психологии существуют различные определения понятия, в зависимости от методологического направления научной школы.

Понятие «стереотип» в западный дискурс вошло с лёгкой руки Уолтера Липпмана, которое он применил в описании своей оригинальной концепции общественного мнения в 1922 г. Согласно Липпману, возможно вывести следующее определение: стереотип – это принятый в исторической общности образец восприятия, фильтрации, интерпретации информации при распознавании и узнавании окружающего мира, основанный на предшествующем социальном опыте (1). В России проблемам изучения стереотипов не уделялось такого внимания, как на Западе.

Стереотип – это устоявшееся отношение к происходящим событиям, выработанное на основе сравнения их с внутренними идеалами. Система стереотипов составляет миропонимание.

Ярлык, повешенный на человека, особенно в детстве, влияет на формирование его личности. И самое страшное, он не позволяет реабилитироваться в обществе. Свести клеймо очень трудно. Человека, танцующего, например, в музее, многие назовут невоспитанным или сумасшедшим; некоторые скажут, что он веселый и незаурядный. Хотя, скорее всего, это часть перформанса, проходящего в рамках выставки.

Стереотип, как психологическая установка, мешает адекватному восприятию сообщений или действий. Это привычка думать и вести себя определённым образом. Это своего рода энергосберегающая система человека. Он избавляет нас от необходимости каждый раз изучать сложившуюся ситуацию, анализировать, делать выводы, давать объективную оценку.

Как правило, конкретный человек не осознает, или не желает осознать, что он предубежден, и рассматривает свое отношение к объекту предубеждения как следствие объективной и самостоятельной оценки фактов.

Широко распространено неверное название картины: «Иван Грозный убивает своего сына» (именно в настоящем времени), тогда как на полотне изображен совершенно обратный процесс – спасение! Иван Грозный, закрывая рану на виске у сына, пытается остановить кровь. Напомним, что эта картина И.Е. Репина называется на самом деле иначе: «Иван Грозный и его сын Иван».

Этот пример безобиден по отношению к художнику, он не задает его чувств. Но в истории изобразительного искусства есть немало трагичных примеров стереотипного взгляда на произведения, которые в свою очередь сильно ранили тонкую душевную организацию авторов. Одним из таких примеров предвзятого

восприятия художественных творений являются иллюстрации М.А. Врубеля к поэме М.Ю. Лермонтова «Восточная повесть. Демон».

Основной трудностью, вставшей перед Врубелем при создании иллюстраций, было преодоление сложившегося стереотипа ассоциаций произведений М.Ю. Лермонтова с иллюстрациями, выполненными М. Зичи в 1860-1880-х годах. Именно с его образом Демона, широко распространенном в копиях, гравюрах, репродукциях, пришлось «бороться» Врубелю. Зичи, мастер рисунка, понимал, что иллюстрирует романтического поэта, и сам романтизировал образ созданного персонажа. Но его попытки воплощения оказались бессильны перед Демоном. Он мастерски работал над «романтической поэмой», но сама интонация, философская глубина, трагическая действительность поэмы не были доступны придворному художнику. Тем не менее, его иллюстрации казались единственно возможными, правильными и прекрасными для современников Михаила Александровича.

Первую главу поэмы открывает изображение парящего над вершинами Кавказа Демона. Нечеткие края изображения повторяют абрис фигуры летящего Демона. Большую динамику композиции придают диагональные расположения фигуры главного героя и его крыльев. Но все же здесь нет достаточной динамики, чтобы дать ощущение именно полета. Перед нами скорее предстает парящий или даже возлежащий на вершине горы и раскинувший свои крылья Демон. Горный пейзаж был выбран как условное обозначение места, без каких-либо характерных деталей. Такой пейзаж опять привносит ощущение космичности пространства. Особенная манера рисунка Врубеля выражается в оперении, одежде и крыльях Демона. Само тело вылеплено более мягкой моделировкой светотени, но все же с сильным контрастом освещенных и погруженных в тень плоскостей.

«К тебе я стану прилетать...». Именно к этим строфам, по мнению издателей, относится следующая иллюстрация Врубеля. Фигура летящего Демона в самой иллюстрации сдвинута к низу. Этим художник создает ощущение некоторой приземленности. Здесь нет такого диагонального построения, как в предыдущем изображении полета. Фигуре падшего ангела ничего не мешает, она свободно движется слева направо. Но, в то же время, нет здесь и динамики полета. Демон летит вдоль земли, движение по горизонтали подчеркивается линиями рисунка крыльев. Врубель изображает глубокую мысль, захватившую героя. Об этом говорят сложенные на груди в изломанном жесте руки. Но это иная мысль, не та, что занимала его в первом изображении полета. Эта мысль более конкретна. У его движения есть цель. В самом

пейзаже появляются некоторые конкретизирующие его детали – более проработанная трава на первом плане, слегка намеченный месяц на последнем.

Тема полета Демона трактуется и М.А. Зичи. Но если в мало динамичных рисунках Михаила Александровича есть ощущение воздушной среды, то в иллюстрациях Зичи Демон «висит» в безвоздушном пространстве, в некоем вакууме. А изображенный пейзаж скорее напоминает театральные декорации. Мастерски изображенные крылья, отличное знание анатомии и владение рисунком в данном случае играют плохую роль с художником. Все мастерство исполнения приводит к тому, что иллюстрации, символическое окно в произведение литературы, превращаются в подготовительные рисунки к академическим полотнам. Художник не передает главного – образа главного героя.

В «Пляске Тамары» Врубель отступает от лермонтовского текста в том, что помещает на задний план фигуру Демона. На первом плане, давая вход в рисунок, художник помещает группу музыкантов, изображенных спиной к зрителю. В центре изображаемого пространства Михаил Александрович помещает танцующую Тамару. Изображенный за широко раскинутыми крыльями Демона пустой, еще не тронутый жизнью горный пейзаж является частью образа изгнанника рая. Врубель богато использует изображение орнамента и деталей. Игра светлых и темных пятен создает в листе атмосферу праздника, радости, буйства жизни, оттененное темным обобщенным силуэтом Демона. В иллюстрации пространство ощущается чуть ли не физически, что выгодно отличает ее от вариантов, созданных М. Зичи, в которых художник большое внимание уделяет проработке узоров ковра, деталям одежды, особенностям прически Тамары, отвлекаясь от передачи на плоскость листа темперамента восточной танцовщицы, её танцевальных движений, общего эмоционального настроения сцены. Изображенная девушка застыла в изящной позе, зрители мирно смотрят на нее. Композиция листов статична.

Самая сильная по внутреннему напряжению – «Я дам тебе все, все земное. – Люби меня!...». Иллюстрация поражает своим магнетизмом. Могучая фигура Демона, не помещаясь в лист, уводится художником за правый край. Лик Демона, нависающий над девушкой, изображен в профиль и здесь Врубель придает своему герою действительно демонические черты. Лицо Демона скорее выражает радость, – он добился того, чего хотел. Могучая жажда его глаз настолько гипнотизирует, сильные руки буквально впиваются в хрупкие плечи Тамары. Она не смеет сопротивляться, у нее просто нет на это сил. Она безвольно смотрит на своего обольстителя, ее руки уже непослушны. Наслаждаясь ее красотой, пристально

всматриваясь в ее лицо, Демон, сам этого не замечая, лишает Тамару жизни. Неуравновешенность по массам правой и левой частей рисунка создает ощущение дискомфорта восприятия. Зажатая фигура Тамары получает «выход» в изображенном в верхней части листа открытом окне.

Идею иллюстрации Врубель явно заимствует у М. Зичи. То же раскрытое окно, та же икона, но совершенно другая интонация. У Зичи не может не броситься в глаза некоторая театральность позы Демона и Тамары, небрежно упавшей в его объятия. Искусственность эмоций подчеркивается статичностью жестов, тщательностью проработки крыльев падшего ангела, красотой драпировок, да и общего строя композиции.

Самой прекрасной иллюстрацией многими искусствоведами признается «Как пери спящая мила...» или «Тамара в гробу». Восковая бледность лица, стройные стволы свечей, пронизанные светом, придают всему произведению особую лучезарность. В иллюстрации больше светлых, чем темных тонов. Отрешенность покоя выделяет этот лист из всей серии. Врубель не изображает смерть, он изображает вечный сон, окружая его дымкой очарования. Статика композиции нарушается легким наклоном основной композиционной линии, проходящей через фигуру Тамары. Здесь Врубель опять прибегает к орнаментации – одеяние красиво украшено узорами, пальцы кольцами. Если сравнивать эту иллюстрацию с вариантом Зичи, то сразу бросается в глаза принципиально разный подход художников. Зичи передает настроение смерти путем изображения множества деталей, людей, оплакивающих покойную, антуража, интерьера храма... Внимание зрителя сосредотачивается на скорби окружающих. Он дает понять, что это тело оставила жизнь. Но Лермонтов не дает такого явного изображения смерти главной героини. Врубель правильно прочувствовал настроение поэта и дал изображение красоты ее смерти. Он не перегружает изобразительную плоскость деталями, он позволяет зрителю сосредоточиться на созерцании прекрасного лика.

Неожиданная экспрессия образов, новаторство и своеобразие художественного исполнения, в котором не было привычной иллюзорности, – все это вызывало неприятие нового графического языка Врубеля, казавшегося большинству его современников растрепанным и сумбурным. Критики обвиняли его в неумелости и даже в «неграмотности» его рисунков.

«Помнится мне, многие наши знакомые абсолютно не оценили эти замечательные произведения Михаила Александровича. Насмехаясь над ними, всячески поносили творца этих исключительно интересных по замыслу и фантазии иллюстраций» (2), – рассказывал много лет спустя В.С. Мамонтов, очевидец работы художника.

Вот что писал об иллюстрациях к Лермонтову пушкинист В.Е. Якушкин: «Все иллюстрации к «Демону» нехороши, а некоторые очень нехороши. Плохие рисунки есть и при других произведениях. Почти всегда крайне неудачны иллюстрации г. Врубеля, а их более двадцати» (3).

Вот какой был отзыв в художественном журнале «Артист»: «Совершенно невозможны иллюстрации г. Врубеля, *exsux du reu*, к «Демону». Того, что дал г. Врубель, вы не встретите даже в лубочных картинах. Г. Врубель, по-видимому, даже не чувствует, что его фигуры похожи не на людей, а на тряпичные куклы. Не лучше и Демон с оскаленными зубами. Во многих рисунках даже разобрать нельзя, где у кого руки, где ноги, где голова и приходится любоваться только на игру одних «художественных» мазков, которые заменяют у г. Врубеля и рисунок, и пластичность, и красоту. Г. Врубель, видимо, имеет претензию на «настроение», но он забывает, что там, где шея длиннее головы или рука похожа скорее на ногу, искать настроения только смешно, и что без рисунка нет иллюстрации» (4).

К. Тр-н-ский, критик «Северного вестника», делал Врубелю выговор за неумение выбирать сюжеты и упрекал его в грубой «аляповатости» и «небрежности рисунков»: «Так, например, казалось бы, кому может прийти в голову воспроизводить в рисунке такой мелкий штрих в целом рассказе, как следующие две строчки в Демоне: «На трупы всадников порой Верблюды с ужасом глядели», а вот г. Врубель вздумал его изобразить. Его же рисунок, долженствующий образно представить удивительно изображенную поэтом картину мчащегося во весь опор скакуна, может служить плачевным примером, до какой аляповатости может доходить русская иллюстрация к словесному произведению и до какой небрежности может дойти русский художник в деле наглядной интерпретации русского автора» (5).

Сам В.В. Стасов, авторитетный критик эпохи, специально не писал о рисунках Врубеля к произведениям Лермонтова. С его стороны было брошено два мимолетных замечания о них: «Врубель в своих «Демонах» дал ужасающие образцы непозволительного и отталкивающего декадентства» (6).

Отрицательный анализ рисунков Врубеля, опубликованный в «Русском вестнике», также свидетельствует о стереотипности восприятия его произведений: «Большой простор для фантазии художника представляет поэма «Демон», только раз иллюстрированная изящным карандашом М.А. Зичи. Очень жаль, что издатели не обратились к этому художнику... Издатели поручили почти всю работу некоему художнику Врубелю, давшему ряд самых невозможных и нелепых композиций. Конечно, трудно требовать от художника, да еще должно быть молодого, создания нового типа падшего ангела, но все

же мы в праве требовать, чтобы в таком случае он держался в пределах установленных традиций. Господин Врубель, очевидно, хотел дать тип восточного кавказского демона: он изобразил его в виде старой грузинки с огромным носом, тонкими вдавленными губами, черным пронизывающим взглядом и широкими черными бровями. Крылья у него вышли нелепого характера, какие-то матерчатые, точно сшитые из лоскутов разной материи. Тип Тамары довольно близко подходит к типу, созданному Зичи, и ничего нового не представляет. ... Первый рисунок г. Врубеля изображает полет демона над вершинами Кавказа, – это та самая тема, которая так своеобразно была разрешена Зичи. По замыслу, по выполнению, по самому духу рисунка г. Врубель является вполне несостоятельным и не удовлетворяет самым скромным требованиям. ... Еще ужаснее изображение жениха, который бьется на седле, «припав на гриву головою». Безобразнее «резвого питомца Карабаха», каким изобразил его коня московский художник, трудно себе что-нибудь представить» (7).

Перечитывая эти замечания, трудно себе представить, что они относятся к иллюстрациям Михаила Александровича Врубеля. Предугадывая последующее признание художника, Александр Бенуа сказал: «Будущие поколения... будут оглядываться на последние десятки девятнадцатого века... и недоумению их не будет предела, когда они увидят, во что считала Врубеля эта «его эпоха»... всю жизнь Врубель предлагал себя всем... Он предлагал себя, свои богатства. Он готов был одарить нас храмами и дворцами, песнями и кумирами. Он ничего не просил за это: он молил только, чтобы ему давали выжить, чтобы освобождали его от тяжелого бремени наполнявшего его существо вдохновения. Но мир не принимал его, чуждался и даже презирал. Зачем блеск, игра, краски, веселье, когда и так живется в тусклости, в делах во мраке и суете? И не верил никто Врубелю. Изредка кто-нибудь из чудачества купит у него картину или закажет ему стенопись, но сейчас же связи обрывались, филистеры погружались в отдых от сделанного усилия стать чудаками, а художник снова оказывался без дела и применения» (8).

Неприятие новаторской манеры исполнения художника привело его к мысли, что настоящее искусство остается не понятым большинством. Так и было, по крайней мере, при жизни Михаила Александровича.

В наше время ситуация диаметрально. Нынешнее поколение зрителей настолько привыкло к иллюстрациям Врубеля,

что отношение к его работам становится стереотипным. Именно они, для многих современников, являются эталоном иллюстрирования произведения М.Ю. Лермонтова. Некоторым работы предшественника Михаила Александровича кажутся более новаторскими и необычными.

Вопрос стереотипов мало изучен в отечественном искусствознании.

Но он может быть интересен не только с точки зрения восприятия произведений искусства зрителем, но и со стороны художника-творца, который также подвержен их влиянию. Как проявляется, сказывается стереотип в мышлении художника, его подходах к технике живописи, выбору сюжета. Это скорее не вопрос искусствознания, это вопрос психологии. Стереотипы настолько пронизывают нашу жизнь, занимают в ней настолько важное место, что это не всегда заметно. И не всегда плохо. Тормозящие развитие с одной стороны, не приемлющие новаторства и поисков, именно стереотипы восприятия являются защитой от неблагоприятных факторов – попытки подмены ценностей, задач и смысла искусства в целом.

Затрагивая столь объемную, в своем роде философскую, тему, целью данной статьи ставилось продемонстрировать современному зрителю, как кардинально может измениться отношение к одному и тому же произведению искусства в зависимости от времени и готовности самого зрителя. Насколько предвзятое отношение может ранить чувства художника. И насколько оно может быть неверно.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. У. Липпман. ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ / ПЕР. С АНГЛ. Т.В. БАРЧУНОВА, ПОД РЕД. К.А. ЛЕВИНСОН, К.В. ПЕТРЕНКО. М.: ИНСТИТУТ ФОНДА «ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ», 2004
2. С.Н. ДУРЫЛИН. ВРУБЕЛЬ И ЛЕРМОНТОВ. В кн. ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО. №45-46, т. II – М.: Изд. АН СССР, 1948. с. 580.
3. ТАМ ЖЕ. с. 580.
4. ТАМ ЖЕ. с. 580.
5. ТАМ ЖЕ. с. 582.
6. ТАМ ЖЕ. с. 583.
7. ТАМ ЖЕ. с. 582.
8. ТАМ ЖЕ. с. 589.

Е.И. КОВЫЧЕВА, д.иск, доцент Удмуртского
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Влияние идей «серебряного века» на реализм советского периода

Реализм советских художников В.А. Фаворского, И.С. Ефимова, Н.Я. Симонович-Ефимовой испытал влияние идей «Серебряного века».

The realism of the soviet artists V. Favorsky, I. Yefimov, N. Simonovich-Efimova has come under influence of ideas of "Silver Age".

Ключевые слова: «Серебряный век», реализм, советская культура
Keywords: "Silver Age", realism, the Soviet culture.

«Серебряный век» значителен для истории отечественной художественной культуры, тем что его идеи оказали влияние на искусство советского периода, сохранили актуальность до наших дней. Идея «жизнеустроительной» функции искусства проявилась в ансамблевом мышлении модерна, стала источником творческого универсализма. Идея преемственности классике расширила представления о ней в сторону русского культурного наследия. Было открыто искусство XVIII в., лишенное прагматизма и идеологической заостренности. Древнерусское и крестьянское искусство стало ценным из-за желания проявить национальное своеобразие. Читлся Пушкин, объединивший аристократическое и народное, русское и европейское. Идея красоты вернула искусству приоритет эстетической функции, обогатилось представление о духовном содержании, воплощенном в соответствующей форме, что стало источником экспериментального изучения возможностей композиции и материалов. Рядом с представителями символизма и авангарда работали художники, не изменившие реалистическому методу. Но реализм стал иным, продолжая меняться под влиянием культурных факторов советского и постсоветского времени. Существующая сейчас терминологическая путаница делает своевременными усилия по конкретизации разновидностей реализма XX в.

Для понимания эволюции русского реалистического искусства напомним характеристики его разновидностей в XIX в., предложенные Д.В. Сарабьяновым (1). За основу дифференциации ученый взял идейный замысел, зависящий от общественной ситуации. «Поэтический реализм» А.Г. Венецианова выявил положительные начала народной жизни, что отвечало пониманию прогрессивной интеллигенцией роли народа в войне 1812 года. Основоположник «критического реализма» П.А. Федотов сумел

объединить осуждение пороков общества, приобретающее под его кистью все большую трагичность, и сострадание униженным нищетой. Художники–шестидесятники обострили критику до обличения. Субъективная позиция «обличительного реализма» в борьбе с угнетателями и защите бедняков – результат подъема разночинского революционно–освободительного движения. К началу 1880–х гг. гиперболизация и разведение на полюса образов добра и зла сменилась темой раздумья и анализом сложной современной действительности и исторических конфликтов, где в борьбе между народом и властью проявлялись противоречия национальных характеров. «Аналитический реализм» во избежание иллюзорности не мог существовать без синтеза как обобщающего видения.

С этой задачей наиболее успешно справился В.И. Суриков. В период становления советской власти достижения исторического живописца не были востребованы. А.Д. Чегодаев первым подчеркнул значение творчества великого исторического живописца для советской культуры (2), выступив против представителей вульгарной социологии, клеймивших его проповедником консерватизма и религиозного фанатизма. Искусствовед доказал, что величие В.И. Сурикова в способности через жизнеутверждающие, пластически–убедительные, национально–узнаваемые образы просто и мощно говорить об извечных проблемах и предназначении человека. Автор причислил мастера к «большой линии реалистического искусства, которая от времени классической древности добывала высшее и вернейшее художественное познание мира». Заявив, что метод Сурикова «антибуржуазен и антиаристократичен», ученый подчеркнул его народность и понятность, противопоставил конъюнктурности и субъективизму искусства, обслуживающего элиты до и после революции.

Видя в синтезе способ укрупнения образов, передачи вневременного в действительности, А.Д. Чегодаев применил удачный термин «синтетический реализм» к творчеству В.А. Фаворского (3). Он выявил стремление графика к целостной организации изображения, умение наделить конкретику монументальностью и философской значительностью, владение принципами организации ансамблевого единства. Эти свойства были противопоставлены созерцательному эстетизму «Мира искусства» и рационализму абстрактных построений, от которых Фаворский взял лучшее – любовь к классике и умение организовать изображение реальности. Термин не прижился в советском искусствознании, которому было навязано понятие «социалистический реализм», программировавшее унификацию программ художников ради идейной роли искусства

в строительстве нового строя. В постсоветский период стала заметна его формальность, не способность отражения сложной конфигурации реализма. Требуется обсуждение предложенных в последние десятилетия определений ради вхождения в общепринятый лексикон.

Для характеристики методологических задач отдельных этапов советского реализма остановимся на творчестве членов «родственного клана» В.А. Серова: В.А. Фаворского, И.С. Ефимова, Н.Я. Симонович–Ефимовой, младших представителей семьи. Из мастеров «Серебряного века» Серов ближе всех подошел к задачам «мирового реализма» (творчеству мастеров, ищущих вечных истин в повседневной жизни – Е.К.), хотя всецело принадлежал своему времени. Наряду с новаторскими живописными задачами, результатом непосредственного видения, поиском средств воплощения типичных характеров и положительных начал русской мастер решал задачи синтеза в книжной графике и декоративно–прикладном искусстве. Ранняя смерть помешала ему всерьез заняться монументальной живописью. Его последователи распространили законы «синтетического реализма» на ансамблевые виды искусства – книгу, театр, оформление зданий. Супруги Ефимовы стали основоположниками отечественного кукольного театра. Единство двух творцов–универсалов служило залогом совершенства спектакля. Кукольная скульптура, обобщающая характер персонажа, требовала классической драматургии, оживала через психологическую выразительность жестов. Обращение к классике у Серова вылилось в диалог с лучшими образцами мировой культуры. Ефимовы и Фаворский также предпочитали темы, формирующие духовный потенциал личности. Это красота человека в искусстве античности, нравственная сила библейских персонажей, героизм борьбы добра со злом у ренессансных авторов, родовые ценности народного искусства. Их отличала смелость в борьбе с невежеством пролетарского искусства, не устраивал отрыв от русских корней представителей модерна, отход от чувственной конкретности представителей неоклассицизма. Они не разделяли стремлений художников авангардных направлений к субъективизму и разрыву с искусством прошлого.

И.Н. Голомшток верно заметил, что футуризм, конструктивизм и «производственничество» – этапы авангарда, делавшиеся одними людьми (4), с целью ликвидации традиционных форм искусства ради создания материальной среды общества будущего. В 1920–е гг. ареной борьбы с реалистами стал ВХУТЕМАС. В.А. Фаворский, будучи ректором, пригласил туда И.С. Ефимова и ученого–

энциклопедиста П.А. Флоренского. Еще Серов доказал право художника на личный взгляд и умение заострить внимание на главном с помощью средств выразительности. Последователи основоположника «клана» в программе своих учебных курсов знакомили начинающих художников с культурно–действенным языком искусства прошлого. Верность канонам позволяла раскрыть мировоззрение, направленное на постижение целостности мира, но не стала средством насилия над индивидуальностью художника.

Культурно–эстетические взгляды Флоренского подтверждают своеобразие символизма 1920–х гг. (5). Софиология мыслителя развилась в «конкретную метафизику» – теорию символического строения мироздания. Суть антроподицеи о. Павла в признании способности человека творить символы, восстанавливающие целостность разрушенной реальности. В основе программы освоения мира в культурной деятельности лежит почитание природы и человека как ее неотъемлемой части. Реализм, по мнению Фаворского, это «предметно–пространственная форма понимания действительности» (6). Предмет для художника, прежде всего, человек. Пространство – не просто среда обитания, а связь между людьми. Для Симонович–Ефимовой первый этап в создании художественного образа – увлеченность явлением действительности (7). Материал и техника выбираются под влиянием натуры, оцененной с культурных позиций. Ефимов стремился к образу, синтезирующему эмоцию первого впечатления с идеей, «закованной в лаконичную форму» (8). Важную роль в оформлении замысла он отводил материалам. Фаворский считал, что полнота явлений действительности вызывает радость открытия. Материалы и способы изображения, имея свои средства обобщения, дают идее конкретность. Второй этап построения образа – сравнение поразившего объекта, прошедшего стадию типизации, с образцами классики ради идейной масштабности образа. Флоренский сопоставлял художественные образы с именами, посредством которых объявляется духовное ядро, сущностная метафора личности. Это «центры силы», преобразующие конкретное пространство в общезначимое, меняющие миропонимание зрителей. Способы достижения цельности отвечают за организованность и действенность образной модели действительности.

Главное место получает категория «пространство». По Флоренскому – это осмысленная структура бытия, обладающая наглядностью, энергетикой, целями. Искусства отличаются не столько материалами, сколько способами взаимодействия художника и зрителя через произведение искусства. Оно – закрепленный акт эстетического

познания, где энергии действительности и автора дают неразрывное единство. Время – фактор не только движения, но и духовного роста. Миссия автора – выразить строение действительности (конструкцию) адекватным строением изображения (композицией), единство которых есть искомая цельность творчества, способная открыть зрителю новую, преобразующую реальность. Художник не может делать это произвольно, поскольку только открывает сущее. Пространство в теории Фаворского олицетворяет художественность. Достичь совершенства можно через организацию природы в двигательную цельность (конструкцию) с помощью средств изображения, приведенных к зрительной цельности (композиции).

Вывод сподвижников: значение реалистического художественного образа, отражающего единство мира, социума и человека, обусловлено слитностью мироощущения и мировоззрения художника. Цель искусства – правда, открывающая красоту действительности, творца, культуры. Признаки красоты – цельность, органичность, простота. Красота становится синонимом добра и истины, а синтез – механизмом и целью творчества, где происходит объединение природы и познающей личности. «Синтетический реализм» Фаворского и Ефимовых можно назвать «символическим реализмом», учитывая преемственность идеям «серебряного века». Удачен также термин «целостный реализм», подчеркивающий важность понятия «целостность», выдвинутого самими авторами. К целостности приводятся виды искусств, содержание и форма, идея и материалы, что порождает синкретизм традиций и инноваций, понимание символической природы действительности и художественного образа. Духовность как основа творчества становится законом человечности.

Эти идеи лежат в основе отличий «целостного реализма» от других разновидностей реализма советского времени. Он вернулся в официальное искусство 2-й пол. 1920-х гг. в силу миметической (подражательной) природы. Беспредметное искусство перешло в разряд враждебного «буржуазного наследия», а фигуративная живопись и скульптура стала средством идейного давления на народные массы. «Документальный реализм» объединения АХХР тяготел к детализированному отражению современной действительности, показной героики буден Красной Армии. «Героический или конструктивный реализм» художников объединения «ОСТ» (все термины И. Голомштока) использовал находки авангарда в экспрессивных картинах на темы революции, войны, индустриального труда, спорта. Создатели камерных полотен, близкие ленинградской группе «Круг», были увлечены изображением дорог, небес, индустриальных преобразований,

всенародного ликования. Эти направления поддерживались властями, поскольку формировали иллюзию идеального мира, который был свободен от переживаний отдельной личности. Альтернативу составило творчество бывших «бубнововалетцев» и «мирискусников», ушедших в эксперименты в пейзаже, натюрморте, портрете. Несмотря на умозрительность, они были оазисом свободы на фоне реализма, который строился под контролем и при материальной поддержке партийного режима.

Авангард и социалистический реализм, по наблюдению А.И. Морозова, имеют преемственную связь (9). Идеино–психологическим стержнем обоих был «революционаризм» как борьба с инакомыслием. Утопический заряд признанного искусства 1–й пол. XX в. заключался в стремлении переделать мир, обновить человека, навязать ему лучшее будущее. Утопия была поддержана мифологическим сознанием народных масс, веривших в возможность спущенного сверху царства общего благоденствия, навязывалась идеологической машиной сталинизма, где искусству была отведена пропагандистская роль. Авангард был чреват прорывом в художественные открытия, но борьба с культурой грозила ему стремительным кризисом. Одна утопия вытеснила другую. В 1930–х гг., как заметила Н.С. Степанян (10), роль главной школы перешла к Ленинградскому институту им. И.Е. Репина. Наметился возврат к академическим традициям. Дореволюционные художники не захотели вернуться к нормам изживавшегося ими еще на рубеже веков ампира и тяготевшего к натурализму позднего передвижнического реализма, которые и легли в основу декларировавшейся преемственности традиций в «социалистическом реализме».

Выходом из утопического сознания был выбор художников в пользу творческой свободы взамен принуждения. «Целостный реализм» остался зоной авторского мировидения и индивидуального переживания. Это было заметно на фоне крайних проявлений «социалистического реализма», где долженствовала партийность, плодившая бесчисленные помпезные образы вождей на фоне безликой ликующей массы, а народность понималась как доступность профанному сознанию, выливалась в иллюзорность образов советской станковой живописи и холодный академизм монументальной скульптуры. Стремление к выразительному языку, укоренившееся со времени увлечения французской живописью, средневековым и восточным художественным мышлением, придало реалистам «Серебряного века» репутацию «ретроградов» и «формалистов». Лживые определения стали клеймом врага, способом морального уничтожения, изгнания из числа признанных мастеров.

Философский подход роднит со старшим поколением «клана» творчество Д.Д. Жилинского, И.В. Голицына, Д.М. Шаховского, Г.Г. Дервиза. Им в отличие от художников «сурового стиля» присущ психологизм, умение любоваться моментами семейной жизни, перерастающими в вечные сцены материнства, любви, дружбы, сотворчества, единства с природой. Метафоричность образов продиктована приоритетом нравственного начала, служения добру и человечности. Переосмысление традиций и умение видеть главное в явлениях действительности – неразделимые звенья процесса постижения реальности. Эта позиция актуальна для современной культуры. Системный подход к творчеству важен для воспитания нового типа рациональности, объединяющей знание, переживание и духовные ценности.

Библиография:

1. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980.
2. Чегодаев А.Д. В.И. Суриков, 1937 // Страницы истории советской живописи и советской графики. М.: Советский художник, 1984. С. 466–469.
3. Чегодаев А.Д. Книжная и станковая графика за 15 лет, 1933 // Страницы истории советской живописи и советской графики. М.: Советский художник, 1984. С. 45–60.
4. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 26.
5. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000.
6. Фаворский В.А. Литературно–теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988.
7. Симонович–Ефимова Н.Я. Записки художника. М.: Советский художник, 1982.
8. Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. М.: Советский художник, 1977.
9. Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930–х годов. М.: Галарт, 1995. С. 213–214.
10. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90–х. М.: Эксмо–Пресс, 1990.

М.В. КУРОЧКИН, ФГБОУ ВПО «Удмуртский
государственный университет»

**Тенденции архитектурных исследований в рамках
программ Института искусств и дизайна Удмуртского
госуниверситета**

В статье рассматриваются вопросы архитектурного проектирования, основанные на объемном моделировании, этапы архитектурной композиции, цели объемно-пространственного моделирования, процесс создания архитектурного произведения с привлечением архитектурной композиции. Студенты Удмуртского государственного университета активно осваивают новые технологии объемного моделирования, и возникает проблема баланса между освоением и внедрением методов искусствоведческого исследования и макетированием.

In this paper, architectural design, based on comprehensive modeling stages of the architectural composition. Students of the Udmurt state University are actively developing new technologies of solid modeling and there is the problem of balance between development and introduction of methods of art historical research and modeling.

Ключевые слова: объемное моделирование, макетирование, абстрактное мышление, искусствоведческий анализ.

Keywords: solid modeling, layout, abstract reasoning, art analysis.

Исследование архитектуры Удмуртии неразрывно связано с процессами формирования истории искусств России. В современном искусствознании разработано достаточное количество методик исследований памятников архитектуры. В ситуации общекультурного кризиса необходимо приобщать молодое поколение к изучению искусств с целью создания генофонда, способного объективно оценивать различные памятники историко-культурного наследия. В рамках общего принципа создания творческих молодежных групп заложены поиски различных источников для дальнейшего их научного осмысления. Актуальность темы логически связана с проблемой, поднятой Международной общественной организацией «Центр Духовной культуры», которая призывает к восстановлению культурного наследия России, в том числе, архитектуры. Удмуртский госуниверситет единственный в Российской Федерации ведет студенческие исследования по моделированию в системе педагогических программ будущих учителей Изобразительного искусства.

С 2000 года из стен Удмуртского госуниверситета было выпущено 137 студентов объединенных в одну общую условную исследовательскую группу «АРХ-ПРОЕКТ». Изначально четко определилось профилирующее направление исследования и сопутствующие ему тематические блоки работы со студентами.

1. Полевые исследования архитектурного наследия Удмуртии и составление их карты. Всего было проведено 5 комплексных экспедиций различного характера. Следует особо отметить экспедицию 2009 года по мониторингу памятников Великой Отечественной войны на территории Удмуртии в преддверии празднования 65 годовщины Великой Победы. Итогом стало выявление и постановки на государственную охрану 755 памятников Великой Отечественной войны. По мимо основной темы исследования, была составлена карта памятников архитектуры сельских районов Удмуртии. Во время полевых экспедиций также затрагивается вопрос о выявлении утраченных архитектурных объектах возведенных до середины XX столетия. Соответственно было зафиксировано 105 жилых и общественных зданий, а также 57 зданий религиозного назначения.
2. Архивные исследования связанные с источниковой, проектной базой возведения архитектурных зданий и сооружений отражающих исторические процессы на территории республики. Архивная работа планомерно проводится в Государственном архиве Кировской области (бывший Вятский губернский архив) и в Центральном государственном архиве Удмуртской республики. В результате собрано и обработано более 1000 архивных источников. Выявлено множество интересных фактов связанных с историей архитектуры Удмуртии. На основе архивных исследований было защищено 42 выпускные квалификационные работы. Активная творческая деятельность студенческих групп, позволила выйти на подготовку дипломных проектов за 2 года до их защиты. Большое значение имеют фондовые исследования ведущих музеев Удмуртии.
3. Научная верификация творческого наследия Вятских губернских архитекторов стала основой для комплексного анализа стилей и направлений архитектуры конца XVIII – начала XX вв. Под воздействием научного и творческого опыта ведущих преподавателей кафедры “Истории искусств” Института искусств и дизайна создается теоретическое ядро тем выпускных квалификационных работ.
4. Объемно пространственное моделирование – основа подачи студенческой научной исследовательской тематики. Макетирование проводится на основе полевых данных и архивных изысканий. Моделированию посвящено значительное количество времени для полного воспроизведения памятника архитектуры. Наиболее сложные и трудоемкие работы связаны с воспроизведением фасадного декоративного убранства зданий и в особенности тех, что были возведены в направлениях эклектики. Являясь объемно–пространственным выражением архитектурной идеи, макет объединяет в себе особенности ортогональных проекций,

позволяет полнее представить фасады, разрезы и планы. В макете возможно создание объема, пространства, возможна проверка объемно-пространственного решения и взгляд извне с различных визуальных точек(1).

Таким образом, к содержательному аспекту методики относятся:

1. Проектирование «в маске мастера», с опорой на существующий опыт мастеров искусства, дизайна и архитектуры.
2. Графический анализ и моделирование.

В ходе исследований была выстроена связь с традиционными религиозными конфессиями. В этой связи следует отметить ряд студенческих работ нацеленных на воссоздание внешнего облика храма. 2010 год стал переломным в исследованиях студенческой группы “АРХ-ПРОЕКТ”. На основе исследований 2005 – 2008 г. комплекса Покровской церкви и колокольни Петра и Павла в городе Сарапула начались работы по реставрации памятника архитектуры конца XVIII – начала XIX вв. Работы завершились в 2013г. По студенческим исследованиям начались реставрационные работы в храме Константина и Елены в селе Бабино Завьяловского района. Принято участие в республиканской выставке-конкурсе “Храм моего прихода”, проводимой с 26 октября по 14 ноября 2012г. Ижевской и Удмуртской Епархией РПЦ совместно с Министерством образования УР в г.Ижевске. В экспозиции, наряду с работами школьников, был представлен визуальный ряд выпускных квалификационных работ студентов ФГБОУВПО УдГУ, выполненных под руководством М.В.Курочкина (2010–2015гг.) (макеты соборов, храмов, часовен, которые частично разрушены и нуждаются в восстановлении, или полностью утрачены). Тематика работ приурочена к 150-летию со дня рождения вятского губернского архитектора И.А.Чарушина. Открылась выставка в нижнем храме Свято-Михайловского Собора г.Ижевска.

Следует отметить и участие студенческой группы “АРХ-ПРОЕКТ” научных проектах РГНФ:

- №10–04–80401а/У “Архитектурное наследие сельских районов Удмуртии” – (2010–2011гг.);
- №12–14–18004 “Верификация творчества губернского архитектора И.А.Чарушина на территории Удмуртии (конца XIX – начала XX вв.) – (2012г.);
- №12–14–18003 “Планировочные структуры и застройка городов Удмуртии 1920–1950гг.” – (2012–2013гг.);
- №13–14–18001 “Архитектура купечества Удмуртии (II половина XIX–начало XX вв)” – (2013–2014гг.). Проведена апробация исследований работ в учебном процессе.

Итак, главное качественное своеобразие процесса студенческих архитектурных исследований, воспринимается как целостная

ориентированная система позволяющая совместить несколько методов аналитической работы студентов. Поэтому при разработке модели студенты применяют такие методы как наблюдение, аналогии, формальный анализ, синтез, абстрагирование(2). Каждый из этих методов несет определенную смысловую нагрузку. Именно в накоплении информации об изучаемом объекте используются аналогии с обращением к знаниям об истории архитектуры России. Исследуются общие корни с представленной научной основой и перенос их на конструируемую модель. Используется аналитический базис в последовательном раскрытии основных категорий модели (3). Сложилась точная система проектных студенческих исследований архитектурного наследия Удмуртии.

В рамках программ Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета за все время исследований введено в научный оборот 145 объектов.

Библиография:

1. Тимофеева Т.А. Учебное макетирование в МАРХИ. М., 1997.
2. Мелодинский Д. Л. Архитектурная пропедевтика. М., 2000.
3. Никитина Н.П. Аналитический метод изучения архитектурной композиции/ Н.П.Никитина// Известия Уральского государственного университета. – 2010. – №4 (81). С.71–73.

О.Д. БУБНОВЕНЕ, ДИРЕКТОР, БУ ЦЕНТР РЕМЕСЕЛ, Г.
ХАНТЫ–МАНСИЙСК

Роль мастера в возрождении и сохранении народных традиций в искусстве

Мастер народных художественных промыслов в настоящее время занимается не только художественной деятельностью, но и является исследователем, педагогом. Возрождаются утраченные и забытые традиции ремесла в искусстве народов, ханты, манси, русских.

The master of national art crafts is engaged not only art activity now, but also is the researcher, the teacher. The lost and forgotten traditions of craft in art of the people, Khanty, Mansi, Russians revive.

Ключевые слова: традиция, реконструкция, археологические культуры, народные художественные промыслы.

Keywords: tradition, reconstruction, archaeological cultures, national art crafts.

Современный народный мастер является не только носителем родового опыта и памяти своей семьи и своего народа. Его отличает владение общими знаниями из областей археологии, этнографии,

искусствоведения, педагогики, и поэтому новый общественный статус ремесла, основанный на исторических выводах о закономерностях культуры, являются результатом соединения конкретного опыта и законов научной реконструкции.

Творческий коллектив Центра народных промыслов и ремесел в Ханты–Мансийске (далее Центр ремесел) в своей работе объединяет разные поколения, постоянно углубляя связь с памятью прошлого, возрождает забытое и утраченное: возобновляются технологии, приемы работы, мотивы и узоры в целом, создаются особо художественные изделия, в том числе и в исполнении ручной авторской работе – в вышивке, керамике и т.д.

М.А. Некрасова сравнивает художественную традицию с живой памятью для местного населения, культуры края. Процесс возрождения чрезвычайно значим, поскольку восстанавливает корневую систему не только народных промыслов, но и национальных культур автономного округа и России. Без корневой системы, без исторической памяти современная культура может оказаться висящей над пропастью (М.А. Некрасова, 2003. С. 59).

На научно–методическом совете Центра ремесел рассматриваются и утверждаются темы исследования каждого мастера по направлению его творческой деятельности. Мастерами изучается школа традиции, форма и стилистика приемов художественного языка, техника и технология.

Так, на протяжении пятнадцати лет В. Шашкова Народный мастер России занимается восстановлением богатейшего в Западной Сибири женского промысла – вышивка одежды обских утров. За эти годы были расшифрованы приемы вышивки южных хантов и восточных манси, крой женских и мужских рубаш, штанов, рукавиц и др. Работая в музеях Тобольска, Санкт–Петербурга, Хельсинки с коллекциями, зафиксирован и обработан почти весь вещевой материал, изучена историография по данному направлению.

Освоив практические этапы от крапивного ткачества (обработка крапивы, прядение, ткачество) до вышитого изделия, была разработана модульная учебная программа по древнему ремеслу. В передаче опыта мастер выступает как педагог. Важно, что мастерицы проживают на той территории, где исторически двести лет назад процветало это искусство. Ссылаясь на Федеральный Закон Российской Федерации «О народных художественных промыслах» 7–ФЗ от 06 января 1999 в ст. 3 прописано: «Задача преемственного развития традиции в определенной местности традиционного бытования, в пределах которой исторически сложился и развивается в соответствии с самобытными традициями народный художественный промысел».

Поэтому ученики Виктории восстанавливают комплексы одежды

на той территории, где исторически оно бытовало и сложились определенные каноны в крое, зонах декорирования. Например, В. Турута – на территории проживания восточных хантов р. Салым занимается реконструкцией одежды по музейным коллекциям Кунскамеры, РЭМ (г. Санкт–Петербург). Р. Козлова, В. Шашкова и др. воссоздают вышитую одежду южных хантов р. Конды и ее притоков. Аналогичную исследовательскую деятельность ведут мастера по изучению традиционного вязания локальных групп народов ханты, манси, коми, русских.

Возвращая утраченные традиции ремесла в виде реплик, моделирования комплексов одежды, мастера сохраняют национальную, исторически сложившуюся художественную ценность изготовления текстильных изделий, археологической керамики, резной посуды и т.д. Возрождается не только художественная целостность отдельного произведения, но и сам промысел.

Мастер является не только исполнителем при копировании изделий, а исследователем. Существует еще много неосвещенных тем в технологии изготовления изделий, значений сложных орнаментальных композиций, узоров, их появление на данной территории. Что бы попытаться найти ответы на некоторые вопросы мы обратились к археологической керамике нашего региона.

Народная керамика сравнительно недавно стала предметом изучения, поэтому многие вопросы, возникающие перед нами, остаются неразрешенными. В то же время находки средневековой и неолитической керамики как хорошо сохранившегося материала, создают возможность изучения культуры народа, степени его развития и особенностей быта, свидетельствуют о богатой истории ремесла. Археологами разработаны критерии оценки особенностей древней керамики и ее классификации. Для изделий народных мастеров все это еще предстоит сделать.

Один из больших разделов коллекции в Центре ремесел – «Экспериментальная археологическая керамика». Формируется она изделиями мастеров Центра ремесел и автономного округа.

Народный мастер России Л.П. Пастернак на протяжении десяти лет на основе трудов археологов И.Г. Глушкова, А.П.Зыкова, С.Ф. Кокшарова, В.И. Семеновы и др. изучает составы местных глин, готовит «тесто», технологические способы и методы формообразования сосудов, приемы декорирования, обжига и т.д. Репликация сосудов разных исторических эпох выполняется по источникам археологов и музейных коллекций на основании гипотезы. Мы предполагаем, что декор на сосудах археологической керамики неолита, периода бронзы Обь–Иртышья отражал: 1. технологические приемы изготовления текстиля, плетения; способы крепления изделий

из кожи, меха, растительных материалов; 2. фактуры текстиля (вязание, плетение, ткачество); 3. отражение на керамике узоров с текстильных изделий.

Мастер ставит перед собой задачи исследования:

- изучение археологического источника и его контекста;
- выработка рабочей гипотезы, образование экспериментальной ситуации;
- построение модели первичного объекта/процесса в прошлом;
- интерпретация новых данных.

С точки зрения определенных пространственно–временных координат керамика не просто уникальна. Она как археологический источник содержит богатый материал по древнейшей истории края: сведения не только о гончарстве как социально–экономическом институте первобытности, но и о семейно–брачных отношениях, этнокультурных контактах, идеологических представлениях, уровне развития техники. Для специалистов стоят и другие вопросы, на которые сегодня не найдено ответов: использование сосудов во время проведения ритуалов, для приготовления пищи в быту, в праздники, расшифровка узоров на сосудах и т.д.

Мастера по текстилю и гончары изучают по репликации сосудов формы, декор, сравнивают с узорами на вышитой одежде, вязаными изделиями и др. Коллекция реплик сосудов археологических культур неолита, бронзы (особенно богат по насыщенному декору андроновский период) дает возможность рассматривать комплексно развитие древних промыслов региона и сохранившиеся до нашего времени, такие как меховая мозаика, вышивка, вязание, декорирование бересты, литье металла, резьба по дереву и др.

На выставках, презентациях, мастер–классах, фестивалях важным является представление опыта реконструкции в области археологической керамики, археологического и этнографического текстиля, раскрытие сохранившихся народных традиций народного искусства. Технология и поныне сохраняет свое значение как устойчивая структура производственных потребностей, воспроизводящая в технологии и структуре изделий представления о природосообразном бытии, его священном значении. Работу народных мастеров изучают археологи, этнографы, искусствоведы.

Для археолога интересен сам предмет – памятник, материал, из которого выполнен, методы и приемы изготовления, он изучает работу мастера археологических культур в процентах, граммах, миллиметрах. Для археологов мастер, владеющий древними приемами лепки сосудов археологических культур, интересен с точки зрения, научиться и понять, как это он делает. Но не может археолог почувствовать руками «тесто», его состояние и готовность

к работе, не чувствует форму и рождение сосуда (сосуд не слушает его). В этом звене главным остается мастер того времени, который создал шедевры.

Этнограф изучает предмет как вещевой материал (даже звучит отталкивающе), т.е. продукт работы мастера, описывает само изделие, материал, приемы изготовления.

Обладая опытом, традицией мастер–художник органично входит в промысел, тем более если он со стороны, традиция для него становится объектом глубоких духовных постижений, идеал пластической системы, которой он овладевает, становится определяющее близким, своим. В творчестве, вместе с приемами, навыками мастерства, он овладевает всей системой художественного языка народного промысла, осваивает не только приемы, но и его образы и мотивы, приобретает способность мыслить языком культуры, оставаясь при этом человеком своего времени.

Библиография:

1. Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре XX XI век. М., 2003.
2. Бубновене О.Д. Народные художественные промыслы Югры. Каталог мастеров народных художественных промыслов Югры. Ханты–Мансийск, 2011.
3. Бубновене О.Д. Возрождение южно–хантыйской вышивки /материалы научно–практической конференции От ремесла к искусству: июнь 2008, июнь 2010/ Сургут – Ханты–Мансийск, 2011.

А.А. ВАСИЛЬЧЕНКО канд. иск., доцент каф.
рисунка и живописи ФГБОУ ВПО «Оренбургский
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Ажурное пуховязание Оренбуржья: традиция и её художественное переосмысление в предметном творчестве

Современное искусство разных областей – декоративно–прикладного, народного, изобразительного, дизайн сегодня характеризуется новым подходом к оценке художественного наследия, видением в нем широких возможностей для поиска новых изобразительно–выразительных средств и методик, в том числе основанных на традициях ручного художественного ремесла.

Contemporary art in different areas–arts and crafts, folk art, design today is characterized by a new approach to the assessment of the artistic heritage, vision for the opportunities for finding new fine–expressive means and methods, including those based on the traditions of hand crafts.

Ключевые слова: ажурное пуховязание, традиция, канон, творческое переосмысление.

Keywords: openwork puhoviazanie, tradition, Canon, creative rethinking.

Художественная культура России рубежа XX–XXI столетий характеризуется интенсивностью и уникальностью художественных процессов, расширением границ искусства, появлением новых жанров и новой образности, которые преодолевают строгую каноничность народного искусства и эстетическую замкнутость станкового. Традиционное народное искусство сегодня обладает общепризнанным высоким культурным статусом, а художественная традиция воспринимается как источник инновационных идей и новых направлений, в которых синтезируются творчески переосмысленные традиционные принципы народного и изобразительного искусства, проектные методы дизайнера и архитектуры.

Исторически сложившаяся система традиционных художественных ремесел не существует вне времени и пространства, она развивается с учетом современных требований образных решений, композиции, технологии изготовления, конструкции изделий предметного творчества. Исследователи народного искусства (В.М. Василенко, Н.Н. Соболев, Г.К. Вагнер и др.) подчеркивают, что художественное ремесло практически всегда включает в себя творческое освоение традиционного наследия, но при обязательном условии сохранения принципов народной поэтической образности [1]. В такой трактовке основополагающим в процессе практического освоения и переосмысления основ традиционного руковного ремесла является, прежде всего, постижение художественной образности как его сущности, а также работа с технологией и материалом первоисточника. Творческое переосмысление традиции, как регионально ориентированная художественная деятельность, способствует преодолению таких негативных последствий научно-технического прогресса, как усредненность, безликость, бездуховность, псевдонациональность и псевдоинтернациональность предметной среды, выявлению национального, регионального характера объектов материальной культуры и направлена на изучение, сохранение и развитие традиционных художественных ценностей, что является актуальным в теории и практике творческой деятельности на современном этапе.

В этом аспекте особого внимания заслуживает оренбургский ажурный пуховый платок и его орнамент – образец единства художественного содержания, ремесла и функциональности. Специфические элементы природы орнамента ажурного платка, принципиально

отличающие его от других видов орнамента, определяют оренбургский ажурный платок как уникальную художественно-технологическую систему, а ажурное пуховязание Оренбуржья – как самобытную региональную традицию художественного ремесла.

Истоками природы образно-технологических основ ажурного платка и его орнамента являются: – конкретность мировосприятия и связь с натурой, раскрывающаяся в узнаваемых природных мотивах и поэтической образности, своеобразном колорите названий традиционных приемов пуховязания – «рябинка», «мышинный след», «кошачья лапка», «рыбки», «горох», «соты» и т.д.; – архаико-мифологическая символика элементов орнамента, содержащего все архетипические символы мировой орнаментики – круг, квадрат, крест, ромб, а также мотивы «зигзаг», «древо жизни», «жгут», или «узел» и т.д., что составляет фундаментальную общность с наиболее значимыми образами общенациональной культуры; – специфика технологии, проявляющаяся в структурном разнообразии приемов вязания на спицах; – органическая связь композиции орнамента с формой и функцией платка – квадрата, прямоугольника (палантин), треугольника (косынка), имеющих трехчастное деление композиции (кайма, решетка, середина); – преемственность на основе синтеза полиэтнической, национальной, индивидуально-авторской и коллективной составляющих традиции пуховязания.

Архетипические символы, основанные на космологическо-мифологическом восприятии человека и пришедшие к нам из древности, ко времени появления их в пуховязании утратили свою древнюю символику для создателей и стали изобразительно-выразительными элементами орнаментального образа платка. Стилизованные и художественно обобщенные, вместе с появившимися позднее природными мотивами приемов пуховязания («соты», «рыбки» и т.д.), они превращаются в орнаменте платка в абстрактные мотивы, знаки, элементы общей ритмическо-плоскостной схемы орнамента, формируя тем самым художественный образ, в котором мотив и ритм составляют нерасторжимое единство. Таким образом, орнамент оренбургского платка – это самодостаточный вид орнаментального искусства с присущими ему специфическими особенностями выразительных средств – композиции, цвета, линии, фактуры, и, кроме того, особый структурно-технологический способ формообразования вещи.

Освоение и переосмысление культурного наследия – это творческий процесс, в котором художник сознательно или интуитивно следует художественной традиции, переосмысляет её, т.е. интерпретирует первоисточник, способствует тем самым развитию его формы и содержания.

Этот процесс в значительной степени обусловлен индивидуальным складом творческого мышления, при котором художник « не повторяет рабски созданного до него, не насилует материал, втискивая его в предвзятые формы, а нащупывает его естественное развитие в данных условиях, с позиций современной художественной культуры» [2]. Профессиональное умение, владение материалом и художественно–технологическими приемами, присущие народному мастеру «внутреннее видение», личностное самосознание позволяют художнику индивидуально и последовательно развивать своё художественное мышление, обуславливают его внутреннюю свободу и проявляются в авторско–индивидуальном начале творчества с применением типичных, характерных для отдельного автора мотивов, выразительных средств и художественных приемов, определяемых как авторский метод. Так, узор, основанный на особом сочетании ромбов из «глухотинок» и шестиугольников из «сот», назван в честь известной мастерицы А.Ф. Блиновой (1908–1999). Свой собственный узор «елочка», выполненный на основе мотива «косорядка», создала О. А. Федорова (1935–2008 гг.). Эти узоры органично вошли в орнамент оренбургского платка с авторскими названиями «блинов узор», «федоровские елочки» и закрепились в нем. В память об О.А. Федоровой мастерица Е.В. Годовова разработала новый мотив «Олюшка», основа которого – увеличенная петля–накид, вывязанная из трех петель и напоминающая букву «О». Мастерица из Оренбурга Л.И. Ищенко создала авторский вариант композиции каймы, в котором цветы вывязаны мотивом «косорядка». При этом во всех случаях неизменной остается традиционная трехчастная композиция платка с одним или пятью ромбами; платок по–прежнему вяжется только лицевыми петлями. То–есть, авторско–индивидуальное в этом случае проявляется в рамках образной системы промысла [3] и является одним из способов творческого обращения к традиции, её художественной интерпретацией. Методы интерпретации традиции пуховязания включают в себя заимствование решений в художественно–технологической системе платка, его орнамента и приемах пуховязания. Основными средствами художественной интерпретации традиции пуховязания являются традиционные материалы, технологические приемы пуховязания. Введение новых приемов, мотивов, образов, синтезирующихся с традиционными элементами, влечет за собой расширение эстетических свойств вязаного платка. Только при условии следования художественно–технологическим основам традиции в рамках традиционной системы, художественную интерпретацию можно рассматривать как творческое развитие традиции пуховязания

Среди традиционных оренбургских мотивов в пуховязании в последние десятилетия XX века появились и закрепились в работах мастериц практически всех пуховязальных центров нетипичные для технологии ажурного пуховязания Оренбуржья мотивы, например «шишки» («жемчужины»). На их основе сформировались новые узоры – «павлин», «ландыши». С применением узора «павлин» изделия приобретают декоративный образ с восточным оттенком, а узор «ландыш» представляет собой элемент растительного характера. Эти элементы своей утолщенной структурой противостоят легкой, тонкой структуре ажурного полотна оренбургской паутинки, хотя и существуют как элемент внутри традиционной системы ажурного платка. Видимо, не всякий новаторский поиск, даже реализуемый в рамках традиционной системы, можно считать развитием традиции.

Как пишет Т.Л. Астраханцева, народное искусство – это особый (художественный) язык, владеть которым – значит «свободно, творчески следовать в общем потоке его существования и развития», т. е. творчески переосмысливать его каноны в профессиональном художественном творчестве:

- а) можно подражать его внешним формам, стимулировать их в профессиональном стилизаторстве;
- б) создавать не только новые формы, но и новый язык в целом, который не приемлем в народном искусстве, зато уместен в произведении, обладающем формалистическими конструкциями определенного вида искусства [4].

В процессе творческого переосмысления традиции пуховязания, предполагающем создание новых форм и нового языка в целом, может возникнуть существенное отклонение от канона и его трансформация. То–есть, традиция может быть переосмыслена в опосредованной, выходящей за традиционные художественные рамки форме путем её реинтерпретации – (изменение смысла и значения первоначально интерпретируемой информации) [5]. Процесс реинтерпретации носит интегративный характер, т.к. принимает во внимание систему пуховязания в целом или её элементы. В результате создается синтезированное изделие, в котором художественно–технологические основы традиции ажурного пуховязания присутствуют в виде трансформированных элементов первоисточника – художественно–технологических приемов и элементов орнамента, традиционного материала. Процесс творчества при этом направляется на постижение образности традиции и создание художественного образа изделия, отражающего региональную специфику ремесла. Мерой оценки такого изделия являются критерии, применимые для

данного вида художественного творчества. Например, свернутый по диагонали платок трансформируется в пончо, пелерину; сложенный пополам палантин образует жилет – виды одежды, в которой трансформируется функция традиционного ажурного платка, элементы его декора, однако все они построены по принципам композиции ажурного платка. Пончо – это тот же платок, сложенный по диагонали и имеющий горловину. Элементы каждого изделия (жилета, болеро) – это миниатюрный квадрат или прямоугольник, имеющий кайму, решетку, середину (трехчастную композицию). Орнамент выявляет, подчеркивает форму изделия, является его образно-технологической составляющей. Однако эти изделия относятся скорее к изделиям одежды женского домашнего рукоделия, выполнены вручную, с использованием традиционной технологической системы и орнаментальных мотивов оренбургского ажурного платка.

Примером реинтерпретации традиции пуховязания является также авторское ажуроплетение – текстильная техника, разработанная на основе приемов оренбургского пуховязания и вышивки по петлям. Это особая система художественно-технологических связей, образующих уникальную целостную композиционную, цветопластическую, фактурную структуру – синтез художественного ремесла (ручного ажурного вязания, вышивки) и пластических видов искусства (живописи, графики, ДПИ). Художественность в ажуроплетении может быть выражена в образах, принадлежащих к традиционной художественной системе – образности приемов оренбургского пуховязания, или в образах определенного вида пластических искусств – станкового, декоративного, монументального. Создание ажурного полотна осуществляется путем вывязывания комбинаций простых и накидных петель и вышивки по петлям на завершающем этапе работы. В результате получается не ажурный платок с традиционным набором канонических элементов, а свободная композиция – декоративное панно, выполненное по принципам станково-декоративного искусства.

Таким образом, нетрадиционные способы применения канона в профессиональном творчестве отражают диалектическое взаимодействие понятий «традиция» и «новаторство». С одной стороны, изделия в общих чертах сохраняют ценности традиционного ремесла пуховязания: систему канонов оренбургского ажурного платка – принципы композиции и традиционные мотивы орнамента, художественную образность, профессионализм, рукотворность. С другой стороны, создается оригинальное, самостоятельное художественное целое – ажурная

структура с фактурным и композиционным единством, со своими особенностями образного языка, смыслового содержания и функционального назначения, сохраняющего, однако, элементы идентификации с традицией ажурного пуховязания

Библиография:

1. ВАГНЕР, Г. Несколько тезисов о народном искусстве /Г.ВАГНЕР //ДИ СССР, 1988, № 2.—С.30.
2. Кузнецов, Э. Творческая свобода и национальная традиция /Э. Кузнецов //Творчество, 1979, №8. — С. 11.
3. АСТРАХАНЦЕВА, Т.Л. Авторско–индивидуальное и традиционно–коллективное начало в современной практике народных художественных промыслов /Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА //Народное искусство России в современной культуре /М.А. НЕКРАСОВА. – М.: «Коллекция М», 2003. С. 99 – 111.
4. АСТРАХАНЦЕВА, Т.Л. Народное искусство как семантическое поле для профессионального творчества /Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА //Народное искусство России в современной культуре /М.А. НЕКРАСОВА. – М.: «Коллекция М», 2003. С. 111–114.
5. Волкова, П.С. РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СВЕТЕ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ. РЕЖИМ ДОСТУПА: [HTTP://TEORIA-PRACTICA.RU/-2-2009/161-2009-09-07-14-29-38/285-2009-09-07-18-12-48](http://teoria-practica.ru/-2-2009/161-2009-09-07-14-29-38/285-2009-09-07-18-12-48)

Т.А. МАСЛЕННИКОВА, д.иск, доцент. Башкирский
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М.
АКУМУЛЛЫ

**Специфические аспекты и методы исследования
народного искусства башкир с точки зрения организации
предметно–пространственной среды**

Природа народного искусства предполагает специфические аспекты его рассмотрения, а также использование комплексной методологии, позволяющей взглянуть на процесс формирования художественного своеобразия произведений народного искусства с разных сторон, в естественной среде их бытования.
Nature of folk art involves specific aspects of consideration, as well as the use of an integrated methodology to look at the formation of artistic originality of folk art from different angles, in the natural environment of their existence.

Ключевые слова: народное искусство, предметно–пространственная среда, художественное своеобразие.
Key words: folk art, object–spatial environment, artistic originality.

Народное искусство является сложным объектом для рассмотрения, оно тесно связано с практической функцией и традиционным миропониманием, обусловившими в свою очередь эстетические качества изделий, сформировавшиеся в результате коллективной деятельности многих поколений. Как указывают исследователи,

в данном случае вещи имеют двойственную природу, являясь материальными, практическими предметами, выполняющими определённое назначение, они одновременно наделяются определённым содержанием. [1] Функциональные качества вещей и пространства с течением времени, в процессе бесконечного отбора полезного и целесообразного, приобретают также и эстетическую значимость. Естественная согласованность пользы и красоты возникает и тогда, когда люди не ставят перед собой цели создания художественных предметов. Таким образом, искусство органически включается в повседневную созидательную жизнь человека, поэтому так важно рассматривать обусловленность художественного своеобразия народного искусства в первую очередь объективными условиями.

Помимо изучения различных факторов – природно-климатических, культурно-исторических, мировоззренческих и их влияния на формирование особенностей народного искусства, остаются вопросы исследования его структуры. Народное искусство многокомпонентно. Его объектами являются костюм, бытовые предметы, архитектурное пространство в виде жилищ и поселений. Их взаимосвязи имеют сложный характер. Помимо функционального назначения, они несут в себе духовно-эмоциональный потенциал, обладают семантикой и эстетическими качествами. Рассмотрение вопросов организации предметно-пространственной среды предусматривает названные аспекты бытования и, одновременно, позволяет представить народное искусство как единую систему. Это в свою очередь даёт возможность наиболее полно отразить специфику формирования художественных особенностей отдельных, составляющих среду элементов. Именно так можно воссоздать цельную картину развития народного искусства, не упуская из виду многие стороны его существования. В результате, для того, чтобы представить полную картину формирования художественной специфики народного искусства, необходимо изучать его с точки зрения организации единой предметно-пространственной среды.

Вопросы художественной организации среды обитания и ансамбля народного искусства стали специально разрабатываться исследователями с 80-х годов XX в. Именно к этому времени относится выход в свет фундаментального коллективного исследования «Искусство ансамбля» (1988), в котором основополагающая проблематика отражена, прежде всего, в трудах М.А. Некрасовой и А.В. Иконникова. Так, М.А. Некрасова пишет, что духовные, функциональные связи в ансамбле действуют в пределах отдельной вещи, интерьера, архитектуры, всей предметно-пространственной среды, в центре которой стоит человек.[2] Она же справедливо

утверждает, что образы народного искусства формируются на основе семантизации и символизации человеком окружающего его мира природы. Ансамблевость образа заключается в том, что отдельный образ в народном искусстве действует в контексте всей системы взаимодействующих образов.[3]

Предметно–пространственная среда также определяется исследователями, как созданная человеком в соответствии со своими потребностями «вторая природа». [4] Она включает в себя архитектурное пространство как некую основу формирования или устойчивую структуру [5] и предметы, окружающие человека. Среда обладает целостностью и является специфическим средством реализации повседневной жизни людей. «Среда не только физический феномен, но и особое социально–культурное единство; проектирование человеческих отношений через предметно–пространственное окружение...». [6] По утверждению учёных, взаимосвязь человека со средой многоаспектна. При этом основным, является язык визуально воспринимаемых форм, то есть сфера эстетического отношения человека к действительности. [7]

Общие закономерности формирования среды применимы в полной мере к народному искусству. Здесь они выявляются наиболее заметно. Рассмотрение не отдельного предмета или объекта, а всей совокупности элементов «второй природы» позволяет выделить художественное своеобразие, присущее той или иной народной культуре.

Например, исследуя башкирское народное искусство с подобных позиций, можно установить исторические стадии эволюции народного искусства башкир. Выявить уровни организации ансамбля в народном искусстве (структура костюма, пространство жилища, усадьбы и поселений и предметное наполнение) и его зависимость от особенностей традиционного мировидения (языческие представления, исходящие из скотоводческого образа жизни, сочетание их с земледельческими символами, в синтезе с мусульманскими воззрениями). Проанализировать выразительные средства не только отдельных предметов, но и их художественные характеристики в составе различных комплексов изделий и традиционного жилища (соотношение элементов костюма, изделий и архитектурных конструкций и выявление основных форм – полусферической и треугольной; закономерности сочетания простых и сложных форм предметов в едином пространстве, подчиненность их структуре жилища; общность расположения декора на различных изделиях, наличие подвижных доминант в композиции, преимущество горизонталей; взаимодействие предметов разных по степени декоративной насыщенности; выделение однотипных мотивов орнамента – ромба, треугольника,

кускара, солярного узора и др., на различных изделиях, элементах жилища и костюма, характеристика цветового строя оформления предметов, основанного на трех–четырёх локальных цветах) и в разных культурно–исторических ситуациях, что дает возможность представить художественное своеобразие башкирского искусства.

Еще одним аспектом проблемы является рассмотрение народного искусства в естественной среде бытования. Процесс создания единой среды в наиболее концентрированном виде проявлялся в ходе ритуалов, праздников, магических действий, а также в обыденной, повседневной жизни. Разнообразные ситуации повседневной жизни и действия во время праздников выводили на первый план различные бытовые изделия, качества которых проявлялись здесь наиболее ярко. Например, у башкир в этих случаях изменялся характер убранства интерьера жилища. Внутреннее пространство становилось подвижным и особо декоративным, благодаря большому количеству гостей в нарядной одежде, выставленной на стол праздничной посуде, узорным скатертям, полотенцам и салфеткам. Границы отдельных усадеб и поселений утрачивали свою замкнутость, за счёт того, что люди постоянно пересекали пределы обжитого пространства, которое в этих случаях ещё больше сближалось с окружающей природой. Обрядовые действия были оформлены атрибутами в виде различных изделий, элементов одежды, выполнявших знаковые функции. В этих ситуациях декоративные качества предметов и костюма проявлялись в полной мере, способствуя объединению всех компонентов среды.

Исследование своеобразия произведений народного искусства в контексте повседневных, праздничных и обрядовых ситуаций может быть новым перспективным подходом, позволяющим установить их художественные характеристики.

Всестороннее рассмотрение художественной организации предметно–пространственной среды предполагает применение комплексной методик, что соответствует природе народного искусства. Для исследования более всего подходят системно–исторический, структурно–функциональный, семиотический и формально–стилистический методы. Анализируя изделия народного искусства невозможно ограничиться узкими рамками, исключающими исторический контекст, так как сложение особенностей народного искусства происходило в определённом времени, под воздействием природно–климатических и конкретных исторических факторов. Системно–исторический метод помогает раскрыть процесс формирования художественных качеств комплексов предметов в различных культурно–исторических условиях. Структурно–функциональный метод исследования применяется для выявления

внутренних взаимосвязей между объектами пространственной среды, принципов организации, как отдельных элементов, так и среды в целом, а также позволяет определить особенности функционирования сложившихся ансамблей в различных ситуациях. Семиотический метод наиболее применим для понимания содержательной основы произведений народного искусства. Он даёт возможность раскрыть закономерности построения цельной художественной картины мира в народных представлениях и прочтения смыслового значения структурных компонентов в художественно-образной системе среды. Формально-стилистический метод может быть использован для рассмотрения выразительных средств, применяемых в народном искусстве, для художественного анализа бытовых изделий и комплексов и определения их устойчивых стилевых характеристик как составных элементов единого ансамбля.

Только комплексная методика позволяет представить народное искусство в широком аспекте рассмотрения как цельное художественное явление. Одновременно такой подход предполагает привлечение данных, накопленных различными отраслями науки: искусствоведением, историей, этнографией, археологией, архитектурой, фольклористикой и др.

Исходя из особенностей народного искусства, наиболее полное представление о нем можно получить только в широком аспекте рассмотрения, учитывающем влияние объективных факторов на его формирование, сложный состав предметно-пространственной среды и разнообразные жизненные ситуации. Это значит необходимо исследовать механизм организации художественной среды в народном искусстве, место и роль различных компонентов в создании единого художественного образа.

Библиография:

1. Иконников А.В. Поэтика архитектурного пространства // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М.: Изобразительное искусство, 1988. С.163.
2. Некрасова М.А. Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М.: Изобразительное искусство, 1988. С.22.
3. Некрасова М.А. Ансамбль как образная система // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М.: Изобразительное искусство, 1988. С.51
4. Аронов В.Р. Эстетическая организация предметной среды // Искусство и научно-технический прогресс. М.: Искусство, 1973. С.225–226.
5. Иконников А.В. Мера пространства – человек // Декоративное искусство СССР. 1973. №3. С.16
6. Рябушин А.В. Развитие жилой среды. Проблемы, закономерности, тенденции. М.: Стройиздат, 1976. С.77.
7. Аронов В.Р. Указ.соч. С.226–227.

А.И. МАШАКИН, к.иск, заведующий кафедрой
Художественной реставрации мебели МГХПА имени
С.Г.Строганова, г. Москва

Реставрация памятников народного искусства в контексте разработки основных понятий научной реставрации

Реставрация предметов народного искусства до настоящего времени не была озвучена в полном объеме. Вместе с тем имеется целый ряд проблем, требующих своего осмысления, теоретического и практического обоснования, поиск определенных методов и методик на основании искусствоведческого и технико-технологического исследований.

Until the present moment restoration of folk-art objects has not been the subject of a scientific analysis. At the same time there is a number of problems which need to be discussed together with the analysis of the art-historian and technological questions.

Ключевые слова: народное искусство, научная реставрация
Keywords: folk art, scientific restoration

Реставрация произведений искусства всегда представляла собой сложный и трудоемкий процесс. В историческом аспекте реставрация в основном касалась предметов живописи, позднее предметов исторической мебели (известны примеры реставрации произведений А.- Ш.Буля мастером Левассером в к. XVIII в., в настоящее время экспонируемые в Музее Лувр), художественного металла, в XX веке – исторических интерьеров, памятников архитектуры, икон и т.д.

Основной особенностью реставрации является осуществление деятельности в сфере культуры в двойной детерминации: исторической динамике, как движение во времени (от прошлого к настоящему) и социально-общественной как взаимодействие индивидов и общества (тех, кто создает, кто сохраняет, для кого создает и во имя чего и кого сохраняет). В процессе этого происходит включение памятников прошлого в контекст современной культуры. «Реставрация... предстает как форма, или способ, физической реализации процесса культурного наследования..»(1, с.58).

Реставрация предметов народного искусства до настоящего времени не была озвучена в полном объеме. Вместе с тем имеется целый ряд проблем, требующих своего осмысления, теоретического и практического обоснования, поиск определенных методов и методик на основании искусствоведческого и технико-технологического исследований.

Неисследованной остается проблема возможных целей реставрационного вмешательства. Во второй половине XIX века сложилось понимание «реставрации» как восстановления

первоначального вида памятника на основе предварительного изучения аналогов соответствующего периода, как объекта истории искусства. Такая точка зрения продолжала существовать и в последующие эпохи, но такая целевая установка не всегда укладывалась в рамки научных принципов.

Сложившаяся в первой половине XX века теория научной реставрации музейных экспонатов, как главную цель, прежде всего, определила устранение причин и последствий разрушительных процессов.

Из поставленной цели логически вытекают следующие задачи, соответствующие видам проведения реставрационных работ: консервация, фрагментарная реставрация, целостная реставрация, воссоздание.

В последнее время приоритетными терминами, обозначающими весь комплекс воздействия на памятник, являются «реставрация» и «консервация». Часто применяется единое сложное понятие «консервация -реставрация», отвечающее требованиям международных терминологических стандартов.

В реставрационной практике часто выдвигается требование реставрации памятника как произведения искусства. При данной установке следует учитывать, что такой подход допустим на памятниках с сохранившейся в основном авторской поверхностью. Наиболее предпочтительной в данном случае является консервация предмета. Вместе с тем, следует понимать, что консервация предполагает не только укрепление конструкции, но и восстановление формы предмета, а также предусматривает возможность дальнейшего использования объекта, в том числе проведение таких операций, как раскрытие оригинала от поздних наслоений и утрат. Проведение мероприятий по нанесению защитных покрытий на предметы декоративно-прикладного и народного искусства одновременно преследует защитно-консервационную и художественную цели.

В целом, консервация предметов культурного наследия связана с установлением целесообразности их сохранения, и консервационный метод предполагает комплекс мер, направленных на поддержание памятника в дошедшем до нашего времени виде и предотвращающих его дальнейшее разрушение. Применение этого метода предпочтительно по отношению к уникальным памятникам народного искусства независимо от времени создания.

Чем отличается консервация от реставрации? По мнению О.В.Яхонта, «...понятие реставрации шире понятия консервации и включает в себя последнее» (3, с.16).

В последние годы на основе реставрационной практики были разработаны научные принципы восстановительных работ предметов и объектов культурного наследия: консервация,

реставрация, реконструкция, но которые «должны вызываться, прежде всего, необходимостью и нельзя производить реставрацию ради самой реставрации» (2, с.327).

В реальной реставрационной практике консервация часто переходит в реставрационную деятельность и в реконструкцию. Часто это обусловлено определенными экономическими соображениями в плане приведения реставрируемого объекта (предмета) в экспонируемое состояние.

Определяющим является отношение к произведениям искусства, в особенности народного искусства, как предмету своей эпохи. Современный комплексный метод исследования для проведения реставрации основывается на проведении научно-исследовательской работы по сбору архивных, документальных, мемуарных, искусствоведческих материалов по истории памятника, его бытования, анализа, как самого произведения, так и его аналогов, проведении технико-технологических исследований. Для предметов народного искусства особо важными являются полевые исследования, позволяющие часто по остаткам краски, элементам сохранившегося декора раскрыть подлинный облик произведения.

Библиография

1. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. - М., 2004
2. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. - М., 1966
3. Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. - М., 2010

Н.Н. ГАНЦЕВА, кандидат философских наук, доцент
КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ МЕБЕЛИ МГХПА
им. С.Г. СТРОГАНОВА

Семантика декора предметов исторической мебели

Мебельное искусство Франции XVII–XVIII вв. является выдающимся этапом в развитии мирового декоративно–прикладного искусства. Особый интерес представляет изучение семантики декора предметов исторической мебели данного периода.

The French furniture design of XVII–XVIII centuries represents an outstanding period in the history of applied art of the World. Semantics of d cor of the historical furniture thus becomes a subject of special interest.

Ключевые слова: семантика, мебельное искусство, А–Ш.Буль, И.Пухвизер

Keywords: semantics, furniture design, Andre-Charles Boulle, Johann Puchweiser

Понятие «семантики» имеет много определений и значений в философии, лингвистике и т.д. В данном исследовании мы предлагаем определение семантики как «отношение языковых выражений к обозначаемым объектам и выражаемому содержанию» (2)

Известный мебельщик эпохи Людовика XIV Андре-Шарль Буль создал два замечательных шкафа, в настоящее время находящихся в коллекции Музея Лувр. Основной сюжетной линией их бронзового декора являются две фигуры, представляющие предмет для многочисленных искусствоведческих исследований.

Два шкафа из коллекции Лувра являются парными, они имеют зеркальный набор – черепаха с латуню и латунь с черепахой с одним бронзовым барельефом в виде мужской и женской фигур на фронтальной части, выполненными около 1710 года (крыло Ришелье, инв. № ОА 9518–9519). В исследованиях XIX века можно найти информацию о том, что Людовик XIV заказал мастерам-мебельщикам четырнадцать предметов с аллегориями «Веры и Мудрости», как атрибутов, характеризующих его правление – «La Religion et la Sagesse». По описанию предметы, исполненные А.-Ш.Булем, украшены бронзовыми фигурами в виде беседующих коленопреклоненного мужчины и сидящей женщины, симметрично расположенными на обеих створках шкафа.

При дальнейшем исследовании было установлено, что две бронзовые фигуры изображают разговор Сократа с Аспазией. Этот сюжет был взят А.-Ш. Булем с росписи плафона «Салона Марса» покоев королевы Марии-Терезы, супруги Людовика XIV (в настоящее время салон Большого Столового Прибора) в Версале, исполненного художником Мишелем Корнелем. [1]

В коллекции музея Версаль имеются два полушкафа такого же зеркального набора с аналогичным бронзовым барельефом. Исполнение этих полушкафов – медалье приписывалось мастеру А.-Ж. Оппенору, который выполнил их под влиянием проекта шкафов А. – Ш.Буля. Оппенор изготовил двенадцать медалье для салона Апполона. Хотя в другом исследовании отмечается, что эти предметы выполнены А.-Ш.Булем по рисунку Ж.-М.Оппенора. В каталоге «Мебель Версаля», 2002 г., составленном Пьером Ариззоли – Клемантелем [5], эти медалье атрибутируются, как выполненные в первой трети XVIII века в «стиле буль» и указывается на то, что они имеют клеймо мастера Филиппа-Клода Монтини (1734–1800 гг., мастер с 1766 года), выполнявшего реставрацию медалье около 1770 года.

В Эрмитаже также имеются подобные парные полушкафы – медалье с тем же сюжетом центральной части бронзового декора. Следует отметить, что медалье с сюжетом «Сократ и Аспазия» имели необыкновенный успех на протяжении не только XVIII, но и XIX вв.

Подробный анализ истории создания и бытования этих полушкафов – медалей представляет исследование Т. В. Раппе [3].

Как уже отмечалось, Людовик XIV заказал двенадцать медалей (по другим источникам четырнадцать предметов) для салона Аполлона в Версале. Этот салон должен был стать наиболее великолепным из всех интерьеров самого замечательного Дворца Европы. Все предметы, наполняющие его, должны были соответствовать этому замыслу и быть самыми роскошными.

Кто же является автором удивительного и замечательно бронзового барельефа? В архивах Музея декоративного искусства Парижа находится проект шкафа, который рассматривается французскими исследователями, как выполненный Андре–Шарлем Булем (без сомнения – *sans doute*) не позднее 1701 года (инв. № 8435), на котором эти фигуры изображены в зеркальной противоположности. Следует отметить, что на этот «рисунок – проект» также ссылаются в своих исследованиях Гийом Жанно [7]. Таким образом, этот проект послужил основой для исполнения известных шкафов, сегодня находящихся в коллекции музея Лувр.

Сюжет «Сократ и Аспазия» имеет историческое обоснование. Итак, если личность Сократа известна большинству не только высокообразованных людей, как личность известного греческого философа (не будем распространяться по поводу его философских идей), то кто же такая Аспазия? Почему А.–Ш.Буль помещает ее как одну из основных фигур на своем шкафу в паре с известным греческим философом? Стоит только удивляться образованности мастеров мебельщиков королевского двора, которых могли вдохновить для создания предметов, предназначенных для Королевского Двора сюжеты, основанные на мифологемах Древней Греции.

Аспазия была гетерой, по происхождению из Милета. Около 455 года до н.э. она приехала в Афины в сопровождении молодых гречанок, которые все были коринфскими куртизанками. Прибытие этих женщин вызвало в Афинах любопытство и переполох. Женщины были красивы, умны и образованы: они занимались философией, искусствами, вели беседы на всевозможные темы. Сама Аспазия была потрясающе красива и очень умна. Ее салон стали часто посещать известные философы: Анаксагор, Зенон и Протагор, скульптор Фидий, но самым страстным ее поклонником был молодой Сократ. Под влиянием Аспазии, как впоследствии говорил Сократ, он и стал философом.

Две бронзовые фигуры, украшающие шкаф мастера А.–Ш.Буля, как раз и отражают момент беседы Сократа с Аспазией. Достаточно крупные, но масштабные фигуры, представляют собою коленопреклоненного

Сократа, благоговейно внимающего расположившейся напротив него и спокойно вещающей философские и житейские истины Аспазии.

Следует отметить, что, являясь интернациональным инвариантом, мебельные предметы, выполненные в технике «буль» одного исторического периода в различных странах приобретали свои национальные черты.

Баварский Двор представлял в этом отношении наиболее яркий пример. Как для Людовика XIV любимым мастером являлся А-Ш. Буля, так и для Макс Эммануэля – Иоганн Пухвизер.

Раннюю мюнхенскую мебель в технике «буль» выгодно выделяют такие особенности, которые придают ей своеобразный характер и очарование высокохудожественных изделий. Так, мебель баварских мастеров отличают замечательные детали маркетри, которые наполняют французские сюжеты баварскими элементами, выполненными с определенным юмором: зайцы, белки и т.п. Их ассортимент Пухвизер обогатил собственными изобретениями, вполне достойными пестрого мира барочного искусства, такими, как сфинксы в шляпах, спящие собаки, баварские львы и путти.

Пухвизер не только применял французские эскизы, но и создавал собственные мотивы по желанию заказчика – курфюрста Макса Эммануэля: изображения военных трофеев, львов и зеркальную монограмму. Авторство спящих собак, также принадлежит Пухвизеру.

Основным не только конструктивным, но и колористическим решением мюнхенских предметов, изготовленных Пухвизером, является синий фон под черепаховым панцирем. Этот синий цвет являлся национальной особенностью Баварии – изначально герб рода Виттельсбахов – белое с синим (голубым). Поэтому Баварскую школу «буля» в колористическом решении отличает именно преобладание синего фона.

Библиография:

1. ГАНЦЕВА Н.Н. Мебельное искусство Франции XVII–XVIII вв. как отражение эстетического сознания эпохи. / Искусство и зритель. Труды исторического факультета СПбГУ. Том 16.– СПб, 2013.
2. КОМЛЕВ Н.Г. Словарь иностранных слов. 2006.
3. РАППЕ Т.В. Техника Буль в украшении мебели из собрания Эрмитажа // Сб. научных трудов «Прикладное искусство Западной Европы и России», СПб., 1999.
4. ALCOUFFE D. LE MOBILIER DU MUSEE DU LOUVRE, T. I, 1993.
5. ARIZZOLI P. LE MOBILIER DE VERSAILLES, 2002.
6. CHAMPEAUX A. LE MEUBLE, PARIS, 1885.
7. JANNEAU G. LE MEUBLE D'EBENESTERIE, PARIS, 1993.

А.В. МЕЩЕРСКАЯ, АСПИРАНТКА, КАФЕДРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
РЕСТАВРАЦИИ МЕБЕЛИ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

Расписная мебель Саксонии в контексте развития мебельного искусства Германии XVIII века

Для мебельного искусства Германии XVIII века наиболее характерными были предметы, выполненные в технике маркетри с резьбой. Однако интерес представляет и мебель, выполненная в технике китайского лака и росписи по левкасу, как малоизученная.

For the German furniture art of the XVIII century the most characteristic there were subjects made in a marquetry technique with a carving. However also the furniture made in the Chinese varnish technique and «gesso on wood» and painted as low-studied is of interest.

Ключевые слова: мебель, рококо, мастер, роспись, лак
Keywords: furniture, rococo, master, painting, varnish

Германия XVIII века представляла собой довольно сложную государственную картину. Немецкие княжества, герцогства и королевства объединял только лишь общий язык. В остальном это были обособленные, периодически конфликтующие друг с другом области.

Наиболее сильными, влиятельными и развивающимися областями в это время становятся Брандербургско-Прусское государство, получившее в 1701 году название «королевство Пруссия», Бавария и княжество Саксония. Естественно, что в этих областях все виды искусства, поддерживаемые властью, стремительно развивались в рамках рококо, быстро ставшего очень популярным в Германии, были востребованы художники и мастера, работавшие в новом стиле. Центрами стиля рококо становятся на юге – Мюнхен и Аугсбург, а на севере – Берлин и Потсдам. Также высоко ценились предметы, выполненные мастерами Дрездена.

В то время как мебель XVII века в стиле барокко была призвана показывать статус владельца, мебель рококо представляла собой декорацию для встреч в узком кругу.

Модная тенденция того времени, которая в широком смысле может быть описана как идеологическая, – это объединение мебели с декоративной отделкой стен, что требовалось для создания идеального ансамбля всего интерьера. Для достижения этого эффекта, мебель была сделана легкой, немассивной, в основном, светлой и волнообразной, и, казалось, цеплялась за стены, как вьющееся растение. В резьбе и бронзовых позолоченных накладных элементах на предметах мебели в качестве главного элемента используют рокайль, что неизбежно означало отказ от прямых

линий, точеной резьбы и четкого разграничения деталей столярной конструкции.

В начале XVIII века в Дрездене, курфюрст саксонский Фридрих Август I начинает масштабное строительство с целью создания «новых Афин», или «Флоренции на Эльбе». Город становится центром, в который стекаются художники, мастера прикладных видов искусства, а также музыканты и писатели. При нем, в 1710 году, были основаны фарфоровые мануфактуры в Мейсене и Дрездене, а в 1722 году началась реорганизация и расширение художественных коллекций Дрездена.

Фридрих Август заказывает известному архитектору Матеушу Даниелю Пёпсельманну (1662–1736) постройку знаменитого дворца Цвингер. Затем следуют многочисленные заказы как от самого курфюрста, так и от его приближенных: дрезденский Японский дворец (1715), замок Пильниц (1720–1723), замок Гроссзидлиц, замок Градиц (1720), аббатство Йоахимштейн (1722–1728), перестройка замка Морицбург и многие другие. Предметы для обстановки дворцов привозят из Франции, но чаще выполняют здесь же, в Дрездене, в многочисленных мастерских, появившихся в начале столетия. Для Саксонии наиболее характерна наборная и резная мебель, но и расписные и лаковые предметы получают широкое распространение. Резные деревянные детали покрывают сусальным золотом, имитируя дорогую накладную золоченую бронзовую фурнитуру. Деревянные вставки расписывают под экзотические породы древесины, а столешницы – под мрамор.

Большой популярностью, вплоть до середины XVIII века, пользуются предметы корпусной мебели (буфеты, серванты, шкафы–поставцы, комоды, кабинеты), выполненные в технике лаковой росписи. Заядлый коллекционер фарфора и лака, Фридрих Август I, всячески поощрял эти производства, а Японский дворец задумал для размещения королевской коллекции лакированных европейских и оригинальных восточных предметов, насчитывающей более двух тысяч единиц. В Германии Дрезден был, вторым после Берлина, крупнейшим центром изготовления мебели в стиле шинуазри. В дополнение к традиционным цветам китайского лака – черному и красному, дрезденские мастера выполняли предметы в самых разных цветах: от цвета слоновой кости до бирюзового. Самым выдающимся мастером этой техники в Дрездене был ученик известного берлинского мастера–краснодеревщика Жерара Дагли (1660 – 1715), Мартин Шнель (1675 – 1740). Приглашенный Августом Фридрихом I, он приезжает в Дрезден в 1710 – год, когда была основана Мейсенская фарфоровая мануфактура. Уже поработав в качестве лаковых дел мастера у Дагли в Берлине, он тесно

сотрудничает с Мейсенской мануфактурой до 1715 года в качестве специалиста по лаковой живописи. Позже его приглашают для отделки интерьеров в Цвингере (комнаты, так называемые, «Зеленые своды») и в Голландском (Японском) дворце, а также во Вилиянувском дворце в Варшаве, для которого мастер выполнил несколько шкафов в стиле шинуазри. После такого успеха Шнелль открывает свою собственную мастерскую «поставщика двора» курфюрста Саксонского. Качество исполнения его лаковых предметов было настолько высоким, что они могли конкурировать с китайскими оригиналами, а художественная сторона предметов удовлетворяла самые взыскательные требования именитых заказчиков – он выполнял предметы в «китайском» стиле для обстановки Японского дворца в Дрездене и для замка Пильниц. В течение первого десятилетия своей карьеры мастер работал почти исключительно с черным лаком в качестве основного цвета для своих, достаточно габаритных (кабинеты, шкафы–бюро, серванты) предметов. А в начале 1720-х годов переключился на красный лак с характерными декоративными элементами: гирлянды, изысканные ажурные и кружевные ленты, дополняющие фигуры арлекинов и китайцев. Шнелль часто использовал зеркала в верхних частях дверей и створок, достигая эффекта зрительного увеличения пространства и количества света в интерьере. В Саксонии, как и в Пруссии, был основан цех по производству зеркал, чтобы избежать использования дорогих импортируемых. В 1743 году «поставщиком двора», работающим в этой технике становится Николаус Готфрид Кретцмар и Генрих Готлиб Эхвальд, служащие при дворе принцессы Марии Жозефы Саксонской, а в 1745 на эту должность назначают Готтфрида Циммерманна, также работавшего с лакированной мебелью.

Предметы, выполненные в технике китайского лака, пользовались большим спросом в Германии на протяжении всего XVIII столетия. Во второй половине XVIII века герцог Карл I Брауншвейг Вольфенбюттельский (1713 –1780) возрождает экономику Нижней Саксонии, оживляя экспортные отношения с другими регионами Германии. Он приглашает высококвалифицированных мастеров и художников и предоставляет им многочисленные льготы для открытия производств и проживания. По его приглашению в Брауншвейг приезжает семья Штобвассер, закрывшая свою фабрику по производству лакированных тростей, кубков и табакерок в Либенштейне (Тюрингия). В1763 году Иоганн Генрих Штобвассер (1740 –1829) основывает мануфактуру «Lackierwarenfabrik» по производству лаковых предметов, просуществовавшую до 1863 года. Вначале предприятие изготавливало бытовые предметы, однако вскоре уже следуют предметы декоративно–прикладного искусства. И, наконец, из–за большого успеха и превосходного качества – предметы

лаковой мебели (столы, комоды и шкафы) для герцогского двора. В качестве образцов выступала английская лаковая мебель. Секретом высокого качества продукции был созданный Штобвассером, после длительных экспериментов, «bernsteinlack» – прочный лак наивысшего качества. Так же, для росписи предметов был набран штат высококлассных художников: Иоганн Фридрих Вейц, его сын миниатюрист Фридрих Георг Вейц (1758–1828), Кристиан Туника, Ганс Генрих Юрген Брандес, Юлиус Карл Герман Шредер, Генрих Кристиан Брюнинг и исландский художник Тростейн Элиас Ялтелин. В 80-х годах Штобвассер сотрудничал с другим великим мастером того времени Давидом Рёнтгеном (1743—1807), в мастерской которого выполнялись все столярные работы, а живописная отделка (роспись и лак) – на мануфактуре в Брауншвейге.

Репутация Штобвассера, как производителя высококачественных лаковых предметов быстро распространилась за пределы Герцогства, и в 1772 – 1773 в Берлине он открывает филиал компании «Stobwassersche Fabrik Meyer & Wried – Braunschweig», специализирующийся на производстве расписных ламп.

Мануфактура Штобвассера специализировалась, в первую очередь, на предметах домашнего обихода: посуда, портсигары, шкатулки и коробочки, банки, коробки, лотки, кувшины и подсвечники, табакерки, а также курительные трубки. Основу выполняли из папье-маше, а также из дерева или металла. Предметы из папье-маше изготавливали таким способом. Жидкую массу папье-маше отливали в форму, прессовали; после высыхания покрывали до пяти раз черным лаком, полировали, расписывали масляными красками и уже готовую роспись покрывали еще раз тонким слоем прозрачного лака.

Благодаря высокому качеству, спрос на продукцию компании увеличился. Это, в свою очередь, привело к тому, что другие предприниматели пытались копировать и подражать образцам Штобвассера. Чтобы защитить своего протезе, в 1775 году герцог Карл I пожаловал привилегию фирме на собственный товарный знак в виде скачущей лошади с вензелем «St.».

Сегодня термин «Stobwasser» используют для любых лаковых предметов высокого качества, сделанных в Брауншвейге.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. FURNITURE. FROM ROCOCO TO ART DECO. – EVERGREEN, 1988.
2. EHRET G. DEUTSCHE MÖBEL DES 18. JAHRHUNDERTS, BAROCK – ROKOKO – KLASSIZISMUS. – MÜNCHEN, 1986.
3. HAASE GISELA. DRESDENER MOBEL DES 18. JAHRHUNDERTS (AUFNAHMEN JURGEN KARPINSKI). – LEIPZIG: VEB E.A. SEEMANN BUCH-UND KUNSTVERLAG, 1983.
4. MILLER JUDITH. FURNITURE WORLD STYLES FROM CLASSICAL TO CONTEMPORARY. – DK ADULT, 2005.

Н.Ю. ФЕДОТОВА, АСПИРАНТ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА
Модернизация музейных объектов как фактор сохранения культурного наследия

Статья посвящена одной из важнейших задач общества – сохранению культурного наследия России. На примере реставрации и реконструкции восточного крыла Главного штаба Государственного Эрмитажа рассмотрен один из способов решения этой проблемы.

The article deals with one of the most important problems of the society – Russian cultural heritage preservation. Using the example of restoration and reconstruction of the eastern wing of the General Staff Building of we have considered one of the ways to solve this problem.

Ключевые слова: культурное наследие, модернизация, реконструкция, реставрация, музей, архитектура, Государственный Эрмитаж

Key words: cultural heritage, modernization, reconstruction, restoration, museum, architecture, the State Hermitage

На сегодняшний день проблема сохранения культурного наследия России является особенно актуальной, так как историко-культурное наследие является связующим звеном между прошлым и настоящим, способствует формированию исторической памяти общества и играет важную роль в нравственно-эстетическом воспитании подрастающего поколения. В Конституции РФ сказано, что «каждый обязан заботиться о сохранении исторического и культурного наследия, беречь памятники истории и культуры» (1). Тем самым, основной закон России вырабатывает уважение к собственным традициям и возрождает национальное достоинство.

Ряд эффективных законодательных документов по охране культурного наследия разработаны за последние годы в России. В ряду действующих законов можно выделить: Указ Президента РФ от 30 ноября 1992 г. №1487 (с изм. от 26.11.2001, 25.02.2003) «Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации», Постановление Правительства РФ от 6 октября 1994 г. №1143 «Об утверждении Положения о Государственном своде особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации», которые обеспечивают сохранность ценного исторического фонда и создают необходимые условия для его использования.

В списке «Государственного свода особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации» закреплён особый статус уникальных музеев России. В него входят: Государственный

исторический музей в Москве, Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве, Государственная Третьяковская галерея в Москве, Политехнический музей в Москве, Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге и др. И это не случайно, ведь исключительная роль в сохранении и изучении культурного наследия принадлежит музеям. Они представляют собой сложный, постоянно развивающийся организм. Это, в свою очередь, создает основание для перестройки, расширения, изменения музейных пространств, музейного здания. Не стоит забывать, что первые музеи были открыты во дворцах для частных коллекций и служили атрибутами их убранства, а со временем стали архитектурными памятниками. Следовательно, одной из основных задач модернизации исторических музейных объектов является максимально полное восстановление памятников архитектуры, которые обладают немеркнущей ценностью и большой притягательной силой. Но при всей своей уникальности, эти здания со временем приходится реконструировать и реставрировать, так как они находятся в тесной взаимосвязи с элементами системы музея – фондами, экспозицией, различными видами коммуникации, которые должны постоянно совершенствоваться. Ярким примером модернизации музейного комплекса как средства сохранения объекта культурного наследия может служить Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге.

Более десяти лет назад перед Эрмитажем возникла проблема реконструкции и пространственного расширения музейного комплекса. Как правило, эта задача возникает перед каждым музеем из-за увеличивающейся с каждым годом коллекции и невозможностью ее показа. Результатом решения этого вопроса стала программа «Большой Эрмитаж», представленная в 1999 году директором Государственного Эрмитажа М.Б. Пиотровским.

Одним из этапов программы является реставрация и реконструкция памятника архитектуры Санкт-Петербурга – восточного крыла Главного штаба, которое было создано архитектором К. Росси в 1830 году. В здании изначально располагались важнейшие государственные учреждения Российской империи, а в 1993 году оно получило статус музейного комплекса.

Новое использование памятника возвращает его в сферу социальных функций архитектуры и наполняет новой жизнью. «Студия 44», одна из крупнейших проектных мастерских Санкт-Петербурга в области создания реконструкции исторических зданий, разработала проект «Реставрация и реконструкция восточного крыла Главного

штаба». Концептуальная основа проекта – это сохранение памятника архитектуры и поиск новых решений. В соответствии с этим было принято создать «новую большую анфиладу», которая будет служить своеобразной основой внутреннего пространства, адекватно отражающего и подчеркивающего единство, красоту и архитектурное своеобразие исторического здания.

Это совершенно виртуозное решение увеличения экспозиционной площади можно было сделать только благодаря архитектурному плану спроектированному еще великим архитектором почти двести лет назад – клинообразному, сходящемуся в перспективе зданию. Пять перекрытых стеклянными кровлями внутренних двора выстраиваются в вереницу чередующихся помещений с помощью поперечных корпусов, находящихся на уровне второго этажа и объединённых платформами с «висячими садами». Которые, в свою очередь, являются не только экспозиционным пространством, но и зоной релаксации, где в окружении произведений искусств можно обозреть весь комплекс во всем его великолепии.

«Новая большая анфилада» своего рода символ, объединяющий вокруг себя экспозиционные пространства и дающая представление о музейном комплексе как едином целом. Основная часть экспозиций разместится в непрерывной линии анфилад окружающих здание по периметру, что позволит посетителям легко ориентироваться. Пространственные свойства архитектурного образа программируют реальный характер осмотра и поведение, эмоциональные реакции.

Также чердачные помещения Эрмитажа, имеющие архитектурную ценность, но все еще закрытые для посетителей, были переведены в разряд общедоступных. Их решили не модернизировать, а оставить в историческом виде: отреставрированные кирпичные арки и деревянные стропила – работы К. Росси, будут служить наилучшей декорацией для экспозиции посвященной истории строительства и реконструкции музея.

Для сохранения целостного единства памятника, проекты создания служебных помещений и зон разрабатывались архитекторами в рамках проектов реставрации музеев. Для их оформления был определен принцип нейтральности, не связанный с исторической средой. Соблюдалось сохранение планировки, музеефицировались раскрытые фрагменты отделки, обнаруженные в ходе натуральных изысканий.

Этапы и широта проекта модернизации зависят от ценности архитектурной постройки и ее сохранности. Благодаря проекту «Реставрация и реконструкция восточного крыла Главного штаба» музей не только получил дополнительные площади для

осуществления экспозиционной, научно–исследовательской деятельности и реализации образовательных программ, но, и самое главное, сохранил единство, красоту и архитектурную значимость восточного крыла Главного штаба, которые неразрывно связаны с национальной историей и культурой России.

Музей – это показатель уровня культуры страны, города и человека. Таким образом, чтобы сохранять, популяризировать и создавать необходимые условия для использования памятников истории и культуры, нужно разрабатывать новые законы и улучшать старое законодательство, а также вводить на этой основе быстрые и эффективные методы сохранения историко–культурного наследия.

Примечания:

1. Конституция Российской Федерации. 1993 г. – Ст. 44.3.

Библиография:

- 1. Архитектурное наследие на рубеже XX и XXI веков: Проблемы реставрации и охраны наследия / под ред. А.С. Щенкова; НИИТИАГ РААСН. – М.: КРАСАНД, 2010. – 144 с.**
- 2. Музеи мира в XXI веке: реконструкция, реставрация, рэкспозиция. MUSEUMS OF THE 21 CENTURY RESTORATION, RECONSTRUCTION, RENOVATION: МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ 20–22 ОКТЯБРЯ 2008 ГОДА / Гос. Эрмитаж; науч. ред. А.А. Трофимова. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. – 188 с.**
- 3. Новый Эрмитаж и представление культур // MUSEUM. – М., 2003. – № 217. – 86 с.**

А.С. БУГРОВСКАЯ, АСПИРАНТ МГХПА им. С.Г. СТРОГАНОВА

Новый подход к художественным традициям в современной российской художественной керамике на рубеже XX – XXI веков

На рубеже XX – XXI веков в творческом диалоге с наиболее устойчивыми тенденциями прошлого современные художник-керамисты нередко создают произведения, способные органично соединить глубокое осмысление традиции с поисками средств выражения художественной индивидуальности.

At the turn of the centuries contemporary ceramic artists create works of art which organically combine deep understanding of traditions with the expression of the artistic individuality.

Ключевые слова: керамика, символы, традиция, национальная школа, инновация.

Keywords: ceramic, symbol, tradition, national school, innovation.

В начале XXI века значимой составляющей системы пластических искусств России является керамика. Современная российская керамика претерпевает значительные изменения, увеличивается интенсивность и насыщенность творческого процесса. Проблематика, обусловленная появлением новых тенденций в искусстве керамики, создаёт острую потребность в изменении пластического языка керамики, отразившуюся в формотворческих экспериментах художников, осмыслении современного мира, пространства и времени, в поиске новых форм отражения реалий.

Многообразие в пространстве современной культуры нашей страны, появление сложных, неожиданных явлений и открытий в области технологий, активное внедрение медийных возможностей в область искусства влекут за собой существенное преобразование художественно-пластического языка на фоне возникновения новых, еще не устоявшихся идей, образов, а главное, явного изменения критериев ценности, понятий и смыслов творчества. Новое прочтение, отражающее художественные тенденции своего времени, получают пластические и образные традиции декоративной авторской керамики. Часто употребляемой художественной метафорой становится утилитарная, выверенная поколениями форма сосуда, переосмысленная мастерами – керамистами в интеллектуальной художественной деятельности.

Характер перформанса приобретает процесс дровяного обжига и технологии изготовления огненных скульптур, ставшие основной темой керамического симпозиума «Северное пламя», ежегодно проходящего в туристической деревне Верхние Мандроги. Подобные творческие пленэрные площадки для художников –

керамистов с высоким профессиональным уровнем становятся активно развивающимся явлением в России и за рубежом.

Перфоманс в современном искусстве взаимодействует с тенденцией выражения собственной индивидуальности на уровне поведенческой линии художника. Однако многообразие стилистических тенденций не влияет на больших мастеров, формирующих собственный узнаваемый стиль посредством силы таланта и высокого художественного уровня.

Безусловно, в современном искусстве керамики наиболее ярко выделяются работы небольшого числа самобытных профессиональных художников старшего поколения, яркая индивидуальность и сила таланта которых позволила им сделать важные открытия в области технологии пластических, композиционных, образных решений, разработать свой собственный индивидуальный творческий почерк, а также создать работы, наполненные глубокими смыслами и образами, а не подчиненные только решению формальных проблем. В плеяде выдающихся мастеров–современников, обогативших значительными достижениями сокровищницу отечественного искусства керамики, талантливые художники В. Малолетков, В. Орехова, Л. Сошинская, Ю. Леонов, В. Гориславцев, Г. Корзина, В. Петров, Н. Полторацкая, М. Капылков, А. Задорин, Л. Ненашева, Г. Одинокая, М. Фаворская, Е. Герасимова.

Одна из проблем художественной практики сегодня – новый подход к национальному характеру и своеобразию произведений, обращение к творческому опыту предшествующих поколений, изучение и сохранение лучших традиций народной культуры. Именно поиск новых путей развития в мировом искусстве сегодня, когда осмысление корневой основы, представленной традиционной культурой, становится верным ориентиром, обуславливает актуальность направления данной творческой деятельности художников.

Примеры воплощения образов устного народного творчества в керамическом материале много веков существуют в народной игрушке, архитектурной керамике и изразцах. На рубеже XIX–XX веков – времени формирования декоративной станковой и монументальной авторской керамики в России, как самостоятельного вида искусства, – сюжеты из русского эпоса воплощали в глине М.Врубель, Н. Андреев, С. Малютин и множество других талантливых художников (См. К. Н. Пруслина Русская керамика (конец XIX – XX века) // Издательство «Наука», М. 1974)

Начало новаторских творческих поисков в этом направлении пришлось на середину 1970–х гг.: время утраты ощущения родины и сакральных смыслов. Обращение к архетипическим образам в 70–е

годы, как возрождению утраченного и забытого, прослеживается не только в искусстве керамики, но и в литературе так называемых писателей–деревенщиков, и в кинематографе. В это время в декоративном искусстве также произошли заметные перемены, в результате которых керамика обрела совершенно новые качества и сферы применения, отражавшие повышенный интерес художников к истории, литературе и архитектуре.

Сегодня в творческом диалоге с наиболее устойчивыми тенденциями прошлого современные художники нередко создают произведения, способные органично соединить глубокое осмысление традиции с поисками собственной художественной индивидуальности. Обращение к метафорам, символам и мифотворчеству способствует рождению удивительного творческого языка и нового прочтения самобытных идей и образов русского фольклора.

Г. В. Ф. Гегель справедливо отмечал, что наследование является душой каждого последующего поколения, его духовной субстанцией, принципами и богатствами и вместе с тем материалом, который подвергается обработке, обогащается и сохраняется (Гегель. Соч. т. 9, М., 1936, с. 11). В поисках корней нашей культуры, узловой связи природы с сущностью человека современные художники часто обращаются к памятникам народного словесного творчества и материальной культуры, отображающим синкретическое космологическое представление о мире наших предков. Архетип, как первичный образ, положенный в основу мифов, фольклора и самой культуры в целом все чаще возникает в сюжетах современных художников – керамистов.

Примером синтеза традиции и новаторства служит творчество выдающихся художников – керамистов: А. Камардина (г. Тверь), С. Воробьева (г. Москва), Г. Сметаниной (г. Рязань), Е. Расторгуева (г. Москва), Г. Визель (г. Ханты–Мансийск). Круг художников – керамистов, обращающихся в своих произведениях к сюжетам народного эпоса, гораздо шире. Выбор наследия конкретных мастеров для исследования обусловлен их тесной связью с национальными и региональными традициями, доминированием тем и образов русского фольклора в творчестве, ценностью творческого опыта. Различное воплощение схожих образов в едином материале, во многом определяющем специфику декоративного пластического языка, различный выбор приемов формообразования и декора, более пристальное внимание к тому или иному традиционному сюжету в работах этих мастеров нередко носит отпечаток регионального колорита.

Так, в работах А. Камардина органично сосуществуют мифические существа и персонажи народных песен и прибауток. Ведущая тема в творчестве А. Камардина – бытие и мироощущение русского

человека: праздничные фольклорные образы и деревенские мотивы отражены в работах: «Солнцеворот», «Славянские Боги», «Прибаутки», «Тверичанки», «Ах да Ох», «Тверские козы».

Пример тому серия «Ах да Ох» (2010 г.), декоративные скульптуры серии «Прибаутки» (2009 г.). В них лирика соседствует с драматизмом, звучит юмор и гротеск народного фольклора. Опираясь на традиции русского лубка, художник создаёт работу по мотивам тверских частушек «Тверские козы» (2007 г.). Замысел автора воплощает значения этого образа в разных видах фольклора.

Темы языческой мифологии получают особое пластическое звучание в произведениях талантливой рязанской художницы Г. Сметаниной. Ведущие образы в ее творчестве – архаическая модель мироздания, славянское Древо Жизни, образы птиц, оленей, солярная символика. Мотив Древа жизни здесь трактуется как идеальное космологическое мироустройство, достижение и постижение гармонии мира.

Величественную всеобъемлющую красоту мироздания в восприятии наших предков художница раскрывает простым и понятным языком, достигая единства декоративного замысла. Огромное идейно–содержательное значение сконцентрировано в работах, обобщенных практически до знака. Так, Г. Сметанина разрабатывает множество вариаций древа жизни, вследствие чего возникают серии «Дивный сад» и «Предстоящие животные».

Формообразование на гончарном круге во многом порождает пластическое решение. Гармонично дополняет авторский замысел живописный декор. Ритм чередования глубоких изумрудно-зеленых тонов с красными выверен самой стихией огня в процессе восстановительного обжига (т. е. древней технологии обжига “раку”).

Творчество Е. Расторгуева, близкое условности народной традиционной игрушки, также заимствует образы фольклора. Сказки–аллегии, гротески, сценки провинциального быта стали сюжетами необычных керамических произведений Е. Расторгуева, отличающихся неожиданностью исполнения и композиционного решения: «Кентавр из Городца», «Мужик с русалкой», «Выпускатель птичек», «Дама и её ухажёры», «Звонарь», «Чаепитие», «Укротитель львов», «Выпускатели птиц».

Таинство древних обрядов обских угров удивительным образом оживает в декоративных композициях современной художницы Г. Визель. Художнице интересна героическая романтика северного фольклора. Глубокое художественное переосмысление символов, характерных именно для данной народности, позволило мастеру найти лаконичный меткий образ, форму, доведённую до знака. Характерный символ ее творчества – триединый стержень «человек – зверь – птица», пронизывающий традиционное искусство

коренных народов и олицетворяющий вечный круговорот жизни, в котором связь верхнего, среднего и нижнего миров нерушима. Г. Визель часто объединяет различные вариации на одну тему в циклы. Таковы серии «Северные фантазии», «Эхо предков», многофигурная композиция «Праздник медведя» (1990 г.), созданная по мотивам сибирских мифов.

Даже при известной общности, вытекающей из единства красноярской школы авторской керамики, художница достаточно индивидуальна в своем творчестве. Для сибирской школы характерно обращение к историческим художественным традициям народов, населяющих край, опыту местного народного творчества. Архаические формы языческих божеств, каменные дольмены, испещренные магическими рисунками, которые разбросаны по хакасской земле и хранятся в музее Абакана, стали тем фундаментом, на котором строят свои пластические решения сибирские керамисты. Особенная окраска, региональный колорит выделяют школу среди других в художественном пространстве нашей страны.

Важно отметить, что само обращение к образам русского фольклора в современной авторской керамике – явление, заслуживающее особого и пристального внимания и изучения, поскольку это не только воплощение эволюции в керамике, вобравшей в себя черты своего времени, но и сохранение, и переосмысление великого и уникального в своем роде опыта предков. Таким образом, в современной художественном пространстве России возникают различные, порой противоположные друг другу течения керамического искусства. Обращение к системе традиционных, христианских и языческих образов, которые благодаря творческому переосмыслению воспроизводятся в новом значении, становится заметной тенденцией на фоне активного влияния на художественную керамику различных направлений изобразительного искусства и дизайна.

Библиография:

1. Бугровская А.С. Традиции и новаторство в творчестве художника А. Клардина // Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова Декоративное Искусство и Предметно – пространственная среда 3/2013 с.
2. Казакова Л. В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества // М., 2013
3. Крамаренко Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Москва, 2003.
4. Мусина Р. Р., Федорова З. С. История художественной керамики // МГХПА им. С. Г. Строганова, М., 2010.
5. Малолетков В. А. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX – начала XXI века, // М., 2010.
6. К. Н. Пруслина Русская керамика (конец XIX – XX века) // Издательство «Наука», М. 1974

Л.В. МИХАЙЛОВА, АСПИРАНТ СПБГУ, ИНСТИТУТ ИСТОРИИ,
КАФ. ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА.

Витрувианский канон в творчестве А. Дюрера и мастеров его круга (на примере работ для императора Максимилиана I)

В работе рассмотрены пропорции человеческой фигуры в творчестве А. Дюрера и его учеников (Г. Шойфеляйна, Г. Шпрингклее, В. Траута), а также Г. Бургкмайра и А. Альтдорфера в период работы над художественными заказами императора Максимилиана I. Рассмотрен вопрос об использовании пропорций, упомянутых в трактате Витрувия, в творчестве указанных мастеров.

The article deals with proportions of man body in art works by A. Durer, H. Schaufelein, H. Springklee, W. Traut, H. Burgkmaier, A. Altdorfer. As main object of research were chosen pieces of art executed by request of Emperor Maximilian I. Proportions used by foregoing artists were compared with theoretical views from the treaty by Vitruvius.

Ключевые слова. А. Дюрер, Витрувий, теория пропорций, Г. Шойфеляйн, Г. Шпрингклее, В. Траут, художественный заказ Максимилиана I

Key words. A. Durer, Vitruvius, theory of proportion, H. Schaufelein, H. Springklee, W. Traut, court art of the emperor Maximilian I

Один из ключевых вопросов, возникающих при изучении искусства Возрождения в Германии, – вопрос о значении античного наследия для немецких художников XV – начала XVI в. По мнению классика искусствоведения Э. Панофского, для немецких мастеров античность была «утраченным царством, которое необходимо было вновь завоевывать» [3, с. 273]. Одним из путей этого завоевания был поиск пропорций идеальной человеческой фигуры, которому посвятил себя А. Дюрер, взяв за основу сочинение римского архитектора и теоретика искусства Витрувия. Теоретические труды А. Дюрера, посвященные изучению пропорций человеческого тела, достаточно хорошо изучены. Однако следует более детально рассмотреть вопрос о влиянии Витрувия на теоретические построения мастера.

Много внимания исследователи уделяли проблеме использования математических построений в художественной практике художника. Гораздо в меньшей степени разработан вопрос о влиянии теории пропорций А. Дюрера на творчество его учеников и тех, с которым Дюрер работал над масштабными совместными проектами.

Выдающийся отечественный специалист по немецкому искусству М. Я. Либман отмечает, что интерес к штудиям пропорций нашел

отражение в рисунках Г. Бальдунга и Г. З. фон Кульмбаха, Б. Бехам и его брата З. Бехам, а также Г. Пенца [2, с. 127]. Однако творчества других учеников А. Дюрера, а также тех, кто, работая с ним вместе над общими проектами, мог испытать его влияние, практически не изучено с точки зрения теории пропорций. Для ответа на этот вопрос, мы рассмотрим графические комплексы, создававшиеся по заказу императора Максимилиана I: «Триумфальную арку» и «Триумфальную процессию», иллюстрации к сочинениям императора «Тойерданку», «Вайскунигу» и «Фрейдалю». Над ними трудилась большая группа художника, включая А. Дюрера и его непосредственных учеников. Именно эта совокупность памятников, создание которых предполагало выработку некоего единого стиля, наиболее отчетливо может показать, кто из коллег и учеников А. Дюрера подпал под обаяние витрувианского канона, а кто остался равнодушен к нему.

Как отмечает немецкий исследователь Г. Ляйдингер, А. Дюрер достаточно точно цитирует Витрувия, очевидно, он был хорошо знаком с трактатом римского теоретика искусства [4]. Действительно, А. Дюрер в своем трактате практически дословно повторяет начало «Третьей книги об архитектуре» Витрувия, в которой перечисляются основные пропорциональные соотношения человеческой фигуры. Стоит отметить, что Витрувий перечисляет лишь некоторые пропорциональные отношения: указывает, как строится верхняя часть фигуры, но не приводит пропорции, ни для длины ног, ни для отношения высоты фигуры к ее ширине. Мы рассмотрим судьбу именно этих пропорций в творческой практике А. Дюрера и его современников.

Самый известный пример использования витрувианского канона в работах Дюрера – фигура Адама со знаменитой гравюры 1504 г. Поиски идеальной фигуры продолжаются в творчестве А. Дюрера и в последующие годы. Эта тема не перестает интересовать художника во время работы по императорскому заказу, выполнявшейся в течение 1512–1519 гг. Примерами могут служить изображения Максимилиана I в сюжетных композициях «Триумфальной арки». Построение фигуры императора с использованием идеальных пропорций человеческого тела кажется вполне уместным в памятниках, которые призваны прославить его личность. Однако это стремление придать Максимилиану I облик идеального человека, выверенный по античным канонам, оказывается не концептуальным элементом программы, а совпадением общего античного настроения императорского официального искусства и самостоятельного, независимого поиска античной формы в творчестве А. Дюрера.

Особого внимание заслуживает вопрос о пропорциях человеческого тела в работах мастеров, испытавших влияние А. Дюрера: его учеников и коллег.

«Витрувианские» пропорции присутствуют в работах некоторых учеников А. Дюрера. В первую очередь они характерны для произведений Г. Шойфеляйна и В. Траута. Однако в их композициях, в отличие от работ учителя, фигуры выглядят несколько более скованными, менее подвижными.

Совершенно иные пропорции характерны для человеческих фигур в работах Г. Шпрингклее, еще одного ученика А. Дюрера. Персонажи Г. Шпрингклее более коренастые, приземистые. Часто фигуры обладают крупными или наоборот слишком мелкими головами и укороченными шеями. При этом некой единой системы пропорций, которая была бы характерна для всех образов Г. Шпрингклее, выявить не удается.

Среди мастеров, не обучавшихся у А. Дюрера непосредственно, но очевидно испытавших его влияние, стоит отметить работы Г. Бургкмайра. В его ксилографиях для «Триумфальной процессии» Максимилиана I пропорции фигур в целом соответствуют тем, которые упомянуты у Витрувия и А. Дюрера. Однако строгого следования этим пропорциям нет. Иногда появляются некоторые отклонения в соотношении частей лица между собой или в соотношении длины головы и шеи. При этом те же пропорциональные соотношения характерны и для более ранних работ Г. Бургкмайра. Впервые они появляются в работах мастера, созданных после путешествия в Италию. Видимо, Г. Бургкмайр испытал определенное влияние пластических изысканий итальянских мастеров, также опиравшихся на витрувианский канон в своем творчестве, но не овладел соответствующими математическими методами.

Исследователи часто отмечают, что совместная работа с А. Дюрером над художественными заказами Максимилиана I сыграла определенную роль в творческом становлении А. Альтдорфера. Однако эти влияния в первую очередь связаны с построениями пространства. Человеческие фигуры в работах А. Альтдорфера и мастеров его круга отличаются разнообразными пропорциями: с укрупненными или чересчур мелкими головами, с вытянутыми или слишком приземистыми телами. Все многообразие пропорциональных типов демонстрируют фигуры знаменосцев в миниатюрах «Триумфальной процессии» Максимилиана I (1512–1515 г., Вена, Альбертина).

Итак, витрувианский канон был достаточно востребован среди мастеров, работавших совместно с А. Дюрером над художественными заказами

императора Максимилиана I. Хотя использование описанных Витрувием пропорций в рамках этого круга памятников нельзя назвать систематическим. Немецкий исследователь М. Мюллер отмечает, что стиль, расцветший при Максимилиане, пытался воссоздать «великолепие античности в содержании, оставаясь по форме готическим и натуралистичным» [5, S. 19]. Действительно, у художников, выполнявших заказы, выстраивались достаточно сложные взаимоотношения с античным наследием. Античные и воспринимаемые в качестве античных итальянские образцы ими копировались, переосмыслились, изменялись, адаптировались в соответствии с северным чувством формы. Этот подход наиболее близок к философским взглядам Эразма Роттердамского, осуждавшего слепое копирование античных образцов, но призывавшего использовать «все богатства древней культуры» для решения актуальных проблем современности [1, с. 115].

Библиография:

1. БРАГИНА Л.М. ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ О РОЛИ ИТАЛЬЯНСКИХ ГУМАНИСТОВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ. // ДЛГОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ. М., 2011. С. 107–115
2. ЛИБМАН М.Я. ДЮРЕР И ЕГО МАСТЕРСКАЯ // ОЧЕРКИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. М., 1991. С. 120–133
3. ПАНОФСКИЙ Э. АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР И КЛАССИЧЕСКАЯ АНТИЧНОСТЬ // СМЫСЛ И ТОЛКОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА / ПЕР. В. В. СИМОНОВА. СПБ, 1999. С. 273–332
4. LEIDINGER G. ALBRECHT DÜRER UND DIE «HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI». MÜNCHEN, 1929. 36 S.
5. MÜLLER M.F., RÖVER–KANN A. KÜNSTLER UND KAISER. ALBRECHT DÜRER UND KAISER MAXIMILIAN I. DER TRIUMPH DES RÖMISCHDEUTSCHEN KAISERHOFES. AUSSTELLUNGSKATALOG KUNSTHALLE BREMEN (25.11.2003–18.01.2004). BREMEN, 2003. 112 S., 82 Abb.

А.С.ЯРМОШ, к.иск, КАФЕДРА ИСТОРИИ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА, САНКТ-
ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Народные истоки и национальные традиции в
художественном решении фаянса и фарфора Дании и
Швеции XVIII столетия**

В настоящий момент в исследовательском поле искусствоведческой науки наблюдается устойчивый интерес к прикладному искусству и дизайну Скандинавии. Однако, верификация подлинных истоков художественной образности и традиций формообразования в искусстве Северных стран требует исторической глубины. Понимание особенностей процессов художественной интеграции скандинавского региона в европейское пространство, на примере фаянса и фарфора Дании и Швеции XVIII столетия, позволяет определить роль национальной традиции в целостном восприятии искусства Скандинавии как прошлых эпох, так и на современном этапе.

Currently in the research of art criticism has been a sustainable interest in the Scandinavian applied arts and design. However, verifying the authentic origins of a particular artistic imagery and the form making traditions in the art of Nordic demands some historical depth. Understanding of the processes of artistic integration of the Nordic region into Europe, as an example pottery and porcelain Denmark and Sweden XVIII century, let to define the role of national traditions in the perceptual unit of Scandinavian art from past ages, and at the present day.

Ключевые слова: фаянс, фарфор, Дания, Швеция, национальное искусство, народное искусство

Key words: faience, porcelain, Denmark, Sweden, national art, folk art

Неоднозначная трактовка достижений искусства фаянса и фарфора Дании и Швеции XVIII столетия в отечественной искусствоведческой науке вызывает необходимость современного междисциплинарного исследования подобных памятников искусства. Традиционно отечественные работы, посвященные проблемам возникновения и развития европейского искусства фарфора, или обходят вниманием, или отводят крайне малую и непрезентабельную роль скандинавским мануфактурам, за исключением исследований, посвященных периоду Северного модерна. В настоящий момент для развития искусствоведческого знания подобная выборка представляется невозможной. Развитие искусства фарфора в Европе это сложный многофакторный процесс, который в отдельных регионах имеет свои уникальные черты. В этой связи керамические производства скандинавских стран становятся неотъемлемой его частью и должны рассматриваться в рамках общеевропейской системы с учетом региональной специфики. Учитывая исторические

особенности развития скандинавского региона перед современным исследователем, возникает необходимость определить сложные нетипичные условия, в которых формируется художественная образность изделий фарфора Дании и Швеции в XVIII столетия. Ключевую роль в понимании сущности этого явления играет осознание фундаментальной важности проблемы национального–родного–народного в искусстве этих стран.

Поиск самобытных форм визуального выражения, в действительности у скандинавских мастеров подпадает под общеевропейскую тенденцию к наследованию культурных форм собственного народа. Обращение к условным сюжетам «народных картинок», уподобление формам старой кухонной утвари, применение в декоративных решениях образов и сюжетов из народного искусства и древнейших пластов мифологии – все это свидетельствует о родовой связи нового искусства фарфоровой керамики со скандинавской культурной традицией предшествующих столетий. Процесс интегрирования старых визуальных форм в новое искусство в XVIII веке идет естественным путем. Шведские и датские мастера, вопреки устоявшемуся мнению, не только копируют немецкие и французские образцы, но и несознательно дополняют их знакомыми образами и сюжетами, что характерно чаще всего именно в орнаментике.

На протяжении XVIII столетия на территории Скандинавии возникает около десятка фаянсовых производств, большая часть которых находилась в Швеции. Королевские дома Дании и Швеции не уступали своим западным соседям и также поддерживали и развивали искусство керамики. Организация фаянсовых мануфактур стала прологом для создания полноценных фарфоровых производств. Подобная преемственность не является исключительно скандинавской чертой, а характеризует этапы становления в европейской фарфоровой промышленности XVIII века в целом.

Первые десятилетия существования шведских производств, были ознаменованы работой приглашенных специалистов, представляющих крупнейшие мануфактуры Европы в первой четверти XVIII столетия. Тем не менее, при участии немецких и голландских художников и арканистов на мануфактуре Рёрстранд (Швеция) уже в этот период велась подготовка собственных шведских мастеров. Растущий профессионализм местных специалистов сказался в том, что уже к 1740–м годам появились оригинальные национальные мотивы в росписи и новые формы. Примером тому может служить декоративное блюдо «Полярная звезда» (Рёрстранд, 1740. Национальный музей Швеции, Стокгольм). Это большое декоративное изделие выполнено в подглазурной кобальтовой технике, ключевое место в его росписи занимает изображение

звезды, размещенное в центре блюда. Исполнение рисунка близко к технике графики: тонкие точные линии, динамичные штрихи. Широкий борт изделия полностью покрывает симметричный сложный орнамент с чередованием изображений короны и раковины, вплетенных в общую флористическую канву.

Обращение к указанному мотиву, выбранному художником, оказывается чрезвычайно важным с точки зрения понимания процессов формирования национальных черт в искусстве фаянса и фарфора Скандинавии. Важно отметить, что в данном случае мастер синтезирует исключительно поздние барочные голландские декоративные элементы с эмблемами и символами, которые по своей семантике связаны с местной культурой, прежде всего – с образом Полярной звезды, представленным во многих мифологических системах в рамках «астральных мифов». «В большинстве мифологических картин звездного неба Полярная звезда – гвоздь или кол <...>, вокруг которого вращается небосвод» (1). Причина такого понимания состоит в том, что именно в архаических системах большое значение «придавалось неподвижным звездам, в отличие от планет, луны и солнца», а потому «гвоздь» или «кол», в противовес «ходящим» объектам неба, создавали семантику устойчивого центра космоса (2).

В ближайшем Скандинавии и ее германо–скандинавской мифологии контексте (общность тут закономерна) образ Полярной звезды представлен в финно–угорской мифологии, в частности – зафиксирован в «Калевале». Пусть это и спорный памятник фольклора (собран Э. Лённротом и опубликован в 1835 году), но опирается он на древние карельские «руны» («Калевала» и состоит из «рун») и очень архаичные пласты мифа. Здесь «центр небосвода – Полярная звезда – это “гвоздь земли”, “небесный шарнир”» (3). В связи с этим можно полагать, что в Скандинавии, по всей вероятности, полярная звезда в эпоху увлечения мифологией и этнокультурным прошлым стала осознаваться семиотически насыщенным образом своего, родного пространства как целостного и особого культурного космоса. В дальнейшем традиция обращения к характерным этнокультурным символам укрепит в искусстве фаянса и фарфора в Швеции: с завидной регулярностью здесь будут появляться предметы, выполненные в общеевропейском ключе, но включающие при этом и национальные изобразительные элементы и мотивы.

Характерным примером синтеза в творчестве шведских мастеров 1740–х годов может быть интересный восьмиугольный поднос небольших размеров, также исполненный в Рёрстранде (Рёрстранд, 1740. Скансен, Стокгольм). Композиция рисунка, оформляющего предмет, подчинена геометрии его формы, ветки деревьев в верхней части смыкаются пологом и изгибаются в соответствии с

октагональным характером подноса. Тем не менее, выбор сюжета росписи и его исполнение указывают на влияние предшествующей традиции книжной миниатюры, особенно в части изображения «народных картинок». Выбранная сцена хорошо атрибутируется как изображение ярмарочного поводиры с медведем. Подобные сюжеты являются неотъемлемой частью обывденной жизни средневекового города. Поводырь с медведем, как правило, частый участник балаганных представлений и карнавалных шествий в европейской культуре XIV–XVI вв (См. об этом: 4, 5, 6). Подобное художественное решение оказывается противоречивым, так как овальная композиция рисунка и её фронтальное расположение, воспринятое из правил книжной графики, противоречит восьмиугольной форме предмета. Также в самостоятельном качестве выступает оформление орнаментального пояса по краю подноса и его ручек. Подобная несогласованность говорит об искусственном привнесении в роспись шведских фаянсовых изделий знакомых иконографических форм из ранней художественной традиции (в данном случае – из средневековой книжной миниатюры). В то же время подобные примеры показывают область исканий шведскими мастерами собственных декоративных решений в росписи керамики, ориентированных на свои, национальные «народные» истоки.

В качестве яркого примера поисков образов в собственной культурной традиции можно указать на работы фарфористов копенгагенской мануфактуры во второй половине XVIII века. Среди большого числа предметов выпускавшейся малой скульптурной пластики, можно отметить фигуры, изображающие норвежских обывателей и крестьян. В первые годы вышло около 30 моделей, в 1781 году – 27, в 1782 году – 56 фигур (7) (Королевская копенгагенская фарфоровая мануфактура, 1780–е г. Метрополитен музей, Нью-Йорк). В отличие от прочих изделий малой скульптурной пластики, эти модели мастеров копенгагенской мануфактуры не напоминают европейские образцы и представляют оригинальное сочетание скандинавской скупой палитры в росписи и новых форм фигур, выполненных с учетом фольклорных и национальных особенностей, сюжетов и костюмов. Подобные фарфоровые изделия заслуживают особого внимания, так как во многом они создавались вопреки большой моде на «кринолиновые группы» Мейсена в фарфоровой пластике. Тенденция, основоположником которой явился И. Кендлер, была подхвачена многими заводами Европы, однако в Дании она не нашла столь ярко воплощения. Вопреки ожиданиям, копенгагенские мастера обратились к явно не элитарным сюжетам, а образам этнокультурного характера. Ютландские рыбаки, крестьянка, торговец птицей, путник – все эти фигуры представляют

собой общий этнографический тип норвежских обывателей, что достаточно хорошо выражено в точной передаче национальных особенностей костюма жителей этого региона.

Приведенные примеры, не единственные в практике скандинавских керамистов XVIII столетия, где встречается вполне осознанное обращением к старым художественным формам с целью их цитирования в современном им искусстве. Таким образом, создается ситуация родовой преемственности между старым «народным» искусством (эпохи Викингов и позднего Средневековья) и традициями декоративного решения изделий скандинавского фарфорового Нового и Новейшего времени, чему также немало способствует возрождение исторической памяти. Это позволяет сделать вывод о том, что проблема национальной самоидентификации является одной из ключевых в подходах к изучению искусства фаянса и фарфора Дании и Швеции и понимании подлинной сущности этого явления.

Библиография:

1. Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991. С.659.
2. Иванов В.В. Астральные мифы // Мифы народов мира: в 2 т. – Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1991. С.118.
3. Петрухин В.Я., Хелимский Е.А. Финно–угорская мифология // Мифы народов мира: в 2 т. – Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1991. С.564.
4. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XV вв. М.: Наука, 1988.
5. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981.
6. Гуревич, А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990.
7. ALDRIDGE, E. PORCELAIN. NEW-YORK: GROSSET & DUNLAP, 1970. P. 139.

Н.В. КОШАЕВ, аспирант, МГХПА им. С.Г. Строганова

Мифологическое и семантическое содержание художественного образа в пермской древней и средневековой бронзе

Основной целью ранних систем изображения выступают отношения человека со сверхъестественным, для сохранения рода/племени/ самого человека. «Драматургическая» форма оформлена художественными и эстетическими законами. Обряд и правила поведения устанавливаются по отношению к картине мироздания. При этом само обрядовое действие выполняется человеком, и его присутствие само по себе факт включенности в целенаправленный обрядовый действия – культ как связь со сверхъестественным. Поэтому непосредственное изображение человека в картине мира не требуется. Это очень любопытная ситуация, когда структуре композиции сакрального предмета нет точного места человека – антроп

неперсонален, но присутствие его мыслится во всеобщем. Связывает мир и человека миф и мифопоэтика, которые особым сакрально-эстетическим образом синтезируют интеллектуальное и чувственное отношение к миру.

The main purpose of early artistic systems is representation of the man's relationships with the supernatural. "Dramatic" form of art and aesthetic laws. Rites are established in relation to the picture of the universe. Rites itself performed by man, and his presence is the incorporation in the goal-setting ritual actions - the cult as a link with the supernatural. Therefore, the direct image of a man in the picture of the world is not required. This is a very curious situation when the structure of the composition of the sacred object have no exact place of man - AnTrop is not personal, but the presence of his thoughts is assumed. It connects the world and man and the mythopoetics with that special sacral-aesthetic ties and synthesizes the intellectual and sensual attitude to the world.

Ключевые слова: мифология, семантика, пермский звериный стиль, финно-угры

Key words: mythology, semantics, Perm animal style, Finno-Ugric people

«Складывается впечатление, что современная наука все больше отдаляется от человека. Он ей не очень интересен в своей целостности. Современная наука как бы «расчленила» человека на части, каждой из которых занимается специальная отрасль знания. Психологи, лингвисты, этнографы, историки и т.д. смотрят на человека, изучают его с позиции своей науки. В результате подобного фрагментарного подхода человек как целостная структура просто исчезает. Он как бы теряется в этих узких по своей направленности исследованиях. И даже такие науки о человеке, как, скажем, этнология (которую, кстати, на Западе принято называть культурной антропологией), а также история, религиоведение, психология, изучают человека в определенных, ограниченных рамках, со своей точки зрения, в результате – достаточно поверхностно». Эти слова Зубко Г.В. достаточно точно фиксируют общую проблематику теории мифа – его образно-эпистемологическую функцию. В частности автор глубоко уверен, что «Миф не является текстом, точнее – он не сводим к тексту. А ведь именно так он обычно рассматривается в литературе. Я полагаю, что текст – всего лишь один из аспектов, или, вернее – проекций мифа. Как древнее знание, представлявшее собой совокупность многочисленных идей и концептов, миф находил свое отражение практически во всех явлениях культуры, в том числе в памятниках древнего искусства, древних символах, сакральных постройках, в орнаменте, узорах на одежде, ритуалах, священных танцах и т.д. И это совершенно естественно, поскольку миф инкорпорирован во все сферы культуры. <...> Миф это большая загадка. Загадочным остается вопрос о возникновении

мифа. Действительно, кто создал миф? Выдающийся специалист в области мифа А.Ф. Лосев утверждал, что без мистики нет мифа. Древнегреческий философ 5 в. н.э. Прокл, учение которого о мифе, кстати, высоко оценивал А.Ф. Лосев, видел в мифе умный символ Бытия. А, по мнению великого Пифагора, символ связывает трансцендентную реальность и нашу действительность. Из этого вытекает тезис о роли Мифа как посредника между двумя мирами <...> Факт удивительного совпадения мифов разных народов, естественно, требует какого-то удовлетворительного объяснения».

Систематизацию материалов по проблеме состава и функций образов населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа (VIII в. до н. э. - III в. н. э.) провел Корепанов К.И., назвав это «искусством», что неточно в отношении исторического аспекта, в котором нет предметного интереса, характерного для искусствоведения. И хотя в достаточно объемной теме много сделано, все же общего отношения к художественной теме мифа как источнику знания о древней жизни пока не сложилось. Объемный и подробный материал содержится в академических трудах («Мифы народов мира», «Народы России» и др.). У некоторых народов сохранился национальный эпос – всем известна финская «Калевала». Мордовский народный эпос «Масторава» оформлен совсем недавно благодаря продолжительной работе по его синтезу многими исследователями мордовских мифов.

Тем не менее, материал исследования К.И. Корепанова важен ввиду систематизации, как общее полотно образов ананьинского времени. Этот аспект конечно нуждается в определении характера мифопоэтики как опыта донаучного знания и прежде всего отношения ученых к проблеме мифологии финно-угорских народов. Поэтому понятие мифа, как специфической природы «знания», представленного в художественной форме может и должно быть реконструировано именно средствами искусствоведения, если речь идет об образности изделий бронзового круга.

Такая работа идет давно и продолжает вестись. В ней пересекаются понимание специфических функций мифа (В.Я. Пропп, Л.А. Динцес, В.А. Городцов), специфика которого приняла вид расшифровок семантических структур, наиболее популярных в научном отношении. Однако миф как феномен искусства мало интересует исследователей мифа и заключенных в мифе художественных способов познания мира. Одной из обобщающих работ по мифу является труд Е.М. Мелетинского («Поэтика мифа») с обзором теорий мифа XX в., где он характеризует аспекты первобытной и древней мифологии и трактует понятие «мифологизм». Лейтмотив высказываний М.И. Стеблина-Каменского в отношении мифа звучит так: «миф – это такое

творчество, при котором фантазия принималась за реальность». Важную перспективу подходов к пониманию мифа изложил Люсьен Леви-Брюль – французский этнолог, автор реконструкции мышления первобытного человека в книгах «Сверхъестественное в первобытном мышлении» и «Первобытная мифология». Новые подходы к мифу сделал Клод Леви-Стросс, также французский исследователь – философ, этнограф, социолог, исследователь первобытного родства, мифологии, фольклора. Ученый, как отмечают «совершил переход от символической теории мифа (Юнг, Кассирер) к собственно структурной, использующей операциональные методы теории информации и структурной лингвистики».

У многих народов эпос не сохранился, как например, у удмуртов, но фольклористам удалось зафиксировать ряд материалов, легших в основу издания «Мифы и сказки удмуртского народа». Эти материалы являются условием продолжения научных исследований и возможно специфического объекта реконструкции.

Что касается конкретных точек зрения на древние источники, то, например, по исследованиям Изосимова Д.А. материалы культовой праистории, фольклорные данные, этнографические свидетельства дают возможность предположить автору, что основные элементы мифо-ритуальной практики населения горно-лесной полосы Среднего Урала, где объединяющим началом мифологической картины мира, начиная с эпохи неолита-энеолита, являлся образ горы и ее составные элементы: скальные образования и пещеры, о чем свидетельствуют орнаментация керамики, расположение отдельных категорий культовых предметов, организация сакрального пространства, а также скопление разновременных и разнотипных памятников на вершинах, у основания скальных образований, а также в устьях пещер.

Общей сложившейся позицией в отношении мифологических представлений финно-угорских народов считается зарождение их в III - II тысячелетие до н.э., а к первому тысячелетию нашей эры сложились собственные, но близкородственные прибалтийско-финские (эстонские, карело-финские, вепсские, ижорские и пр.) саамские, мордовские, марийские, удмуртские, коми, обских угров и венгерские мифологические представления.

Единым всех финно-угорских народов является представление о трехслойной структуре мира: небо с полярной звездой посередине, земля и подземный мир холода и мрака. Боги в финно-угорской традиции, как полагают, восходят к прафинно-угорскому божеству, чье имя связано с названиями неба в финской и карельской – Ильмаринен, у саам – Ильмарис, удмуртов – Инмар, коми – Ен; финн – Юмала, эстонцев Юммал, марийцев – Юмо (Кугу-Юмо), обских угров – Нуми-Торум.

Сходны и космогонические мифы: о ныряющей птице; творение мира из яйца»; три основные зоны – небо с Полярной звездой в центре, земля, окруженная водами океана, подземный мир (холод и мрак). Мировая ось – гора, столп, дерево. Земля населена женскими божествами, иногда дочерьми, иногда супругами высших богов. Огромное число покровителей-духов населяют природные пространства. Нижний мир заполняет противник бога, творец зла, со злыми духами и мертвецами – Керемет у удмуртов и др.

В отношении простых изображений антропоморфных и зооморфных сложилось представление о них как заменителях настоящих жертв и вместилищ душ, изображением первопредка или духов, которым было посвящено жертвоприношение. Так волк являлся вместилищем темной души воина (Коренюк С.Н.). Предметы являлись оформлением костюма, а фигурка выполняла функции духа-помощника. Здесь вопрос в том, что изделия были не просто символами, а именно вместилищами жертвенных существей. И то, что отдельные символы эволюционировали в пластины со сложным структурным составом – есть свидетельство вдруг открывшегося человеку понятия космогенеза. Эти пластины вешали на столбы на селищах, где находят домашние святилища. В угрской культуре, в частности, к ним относятся символы духов-покровителей: подношения божествам; игтарм – временное вместилище душ умерших родственников; отлитых из свинца фигурок животных; а также атрибуты медвежьих игрищ и т.д.

Таким образом, мифологическое содержание пермского стиля семантически универсально – вещи имеют и сакральное и функциональное (обереговое) назначение и являются вместилищами духовной энергии, связанной с принесенной по поводу каких-то событий жертвы. Здесь не до конца понятно жертвенное оснащение самих композиций. Достигается ли сакральность вещи (образ человека – личина, семья, сульде) самим фактом изготовления, или над ней также совершался обряд жертвоприношения. Каким духам приносилась жертва и по каким событиям. А именно этот аспект мог бы прояснить в каких отношениях «состоят» космогенез и пластина с изображением метафизического пространства и соответственно каково мифологическое содержание и предназначение. Можно только видеть, что ирреальные категории выражают идею мира с помощью перцептивного построения – проекции внешнего во внутреннее. Этому служит фронтальный план связывающий мистические функции с персонажами. Этот аспект отвечает условию, которое сформулировал Н.О. Лосский, назвав его условием идеалреализма. Глубина рельефа в пластинах существует только как условие означенности объема в минимальной углубленности.

Пространство прорезей легких ажурных композиций можно трактовать как включенное в композицию внешнее поле, опосредованное к общему пространству.

Можно сказать, что мифология в материалах средневековья выполняет функции «культурологической герменевтики». При этом мифологическое и художественное состоят в отношениях формы и функции. Художественное – функция мифологической формы. Пластические системы обладают напряженностью художественных средств, выражающих внефизические культурные события. Миф как совокупность онтологических целей закрепляется в искусстве законами самого искусства. Характеристики пространства, действия, времени – суть открытость к познанию мифа, который воплощен в виде художественного формотипа. Этот аспект можно рассматривать как научную искусствоведческую перспективу.

Мифология и семантика – художественно сформированы. Идея архаического ковша-утицы семантически связана с созвездиями Большой и Малой Медведицы, но как акт восприятия – (как мифология) художественно оформлен. Название созвездия Большой и Малой Медведицы происходят от арктос в греческом языке, и отсюда Арктика и Антарктида. По отношению к изделиям из бронзы можно сказать, что в образах пересекаются Птица-демиург и Медведь-Предок. В каких временах и культурах образ медведя в бронзовой пластике в западно-сибирском, восточно-сибирском, приуральском и других регионах пересекается с образом птицы, и каковы в целом научные процедуры сопоставления художественных категорий с семантическими, лингвистическими, фольклорными, речевыми составными мифологического знания составляет отдельную проблему.

Проблема классификации изделий по образному содержанию. Характеристика мотивов. Специфика художественных представлений неразрывна с эстетикой и сакральным значением вещей – Образом Мира. В вещах материализуются образные «переживания», происходит синтез сакральной и бытовой повседневности, отвечающий потребностям мировосприятия и социокультурного значения. Полисемантическими считаются образы медведя в искусстве Прикамья, лося, бинарная композиция из хищника и копытного, коня, который появляется сравнительно поздно. Бобр, соболь, кабан, волк, змея, крокодил (дракон) в композициях зооморфного ряда «не имели широкого распространения и не были многочисленными» (Л.И. Липина, 2005). Широко почитаемы образы, связанные с птицей – орнитоморфные композиции: с распростертыми крыльями и личиной на груди, сценах терзания, совмещения с другими зооморфными образами, например в утолках. Образ птицы означает мотивами утиных лапок на

шумящих подвесках. Завораживающе интересны и выразительны антропоморфные образы. Они могут сочетаться с лосиными или птичьими головами. Собаки-птицы обычно находили в могильниках. Место их в погребении ближе к поясным или накосным украшениям. Однако можно уточнить, что образ собаки/птицы сеньмвур скорее связан со степными заимствованиями – таково по происхождению само слово. Что касается мифов, фольклора, сказок, то образ собаки рассматривается в отношении к человеку. И, возможно, собака не являлась жертвенной особью, соответственно она была ближе к человеку, частью его повседневной жизни и ее функция особая.

Во всех случаях символическое начало композиций преобладает над сюжетным или тематическим. Действие существует, но оно только означено. Означены и образы пространства. В качестве примера рассмотрим одно изображение. На прорезной вотивной бляхе VIII – IX в. из Чердынском района Пермского края композиция представляет собой космогонический сюжет, трехчастный по вертикали и горизонтали. Бобр, подпирающий верхние ярусы образует горизонтальный вектор, подвижный за счет распластанных как будто в беге передних и задних лап. Головы трехликой богини симметрично исполнены: лики условны, симметричны и статичны. Помещенные на лбах круги акцентируют внимание идеей «третьего глаза». Симметрично выполненные крылья трансформируются из туловищ правой и левой богинь. Их незначительный пирамидальный наклон в плечах к оси симметрии сообщает композиции легкость, усиленную прорезным характером крыльев. Слоноподобные ноги центрального образа с четырьмя пальцами на каждой ноге создают впечатление устойчивости. В погрудной части персонажей вертикально прочерчены три лестницы, в мифологии означающих связь земли и неба. Головы богинь венчают профильные образы грифона/орла? В целом пространство композиций чаще всего вертикально ориентировано и фронтально развернуто на зрителя. Эту особенность контакта со зрителем можно охарактеризовать потребностью «всматривания» в пространство, в образ, реализм которого только намечен. В характере персонажей, несмотря на некоторые реалистические черты, можно отметить их зажизненность, мистическую запредельность. В подобных композициях преобладает симметрия правой и левой частей, но не обязательно. Встречаются случаи, когда ритмы внутренних структур подвижны и сообщают образам легкость и движение. В то же время, схематичность, уплощенность, графическая скупость отличают пермские вещи в их холодноватом решении. Во многих случаях композиции ассиметричны и отдаленно напоминают мотивы скифского звериного стиля.

3. ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ
И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ
АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО,
ДЕКОРАТИВНО–ПРИКЛАДНОГО
И НАРОДНОГО ИСКУССТВА,
ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРЫ

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ канд. филос. н., доцент кафедры
«Дизайн», Московский государственный университет
технологий и управления им. К.Г. Разумовского

Термины науки об искусстве: отражения и пути

В данном тексте рассматриваются взаимоотношения между понятиями «искусство», «наука», «определение», «архетип», «идеальный тип». Проводятся параллели между музыкой и дизайном.

In the article «Terms of art science: reflection and ways» interrelation between concepts «art», «sciences», «terms», «archetype», «ideal type» and some parallels between industrial design and music are described.

Ключевые слова: архетип, идеальный тип, художественная форма, дизайн, музыка, бутылка Клейна.

Keywords: archetype, ideal type, art form, industrial design, music
Klein bottle.

– Есть что-нибудь общее между путями и ответами?

– Да. «Вопрос, оставшийся без ответа» и «Звуковые пути» – названия произведений

американского композитора-авангардиста Чарльза Айвза.

(Из игры КВН между философами и музыковедами)

Искусство, наука, термин – три понятия, которые не только находятся в общем проблемном поле, но и имеют общие смысловые корни.

Искусство искусственно по определению. Это нечто специально создаваемое или умение его созидать. Например, аналог русского слова «искусственный» – английское «artificial».

Слово «наука» также имеет бытовой аналог: будет тебе наука. Иначе говоря, в русском языке, наука – не просто комплекс гипотез и доказательств, но и то, чему человек должен учиться, создавая новые знания и параллельно – самого себя.

Что касается терминов и научных понятий, здесь нужно сделать еще один логический шаг. Смысл неизвестного или нового термина воплощается в определении. То есть в установлении границ, пределов, что также предполагает активное человеческое действие.

В общем виде, искусство, наука и терминология есть процессы и результаты человеческой деятельности, направленные одновременно и вовне, в мир, и вовнутрь человека. Это еще один аспект взаимоотношений Макрокосма и Микрокосма, о которых не упоминал разве что ленивый.

Теперь встает следующий вопрос: как эта триада (искусство, наука терминология) соотносится с природным, естественным началом, с тем, что человеку дано непосредственно. Да, с М. Фуко, сказавшим,

что виденное никогда не уместается в названном, не поспоришь. Косвенно этот афоризм также утверждает: названное, вероятно, занимает в виденном свое законное место. Названное помогает человеку справиться с этим виденным, оперировать с ним. С помощью названий, терминов и определений человек может, если употребить хлесткое выражение из «Материализма и критицизма» В.И. Ленина, «не идти в зеркало, как в дверь».

Здесь и начинается самое интересное. Чем же является термин и определение для искусства и науки о нем: зеркалом, дверью или и тем, и другим? Термин выступает как зеркало, нивелирующее индивидуальные детали и позволяющее увидеть, что объект принадлежит к классу однородных объектов или свойств. Если же уподобить термин каталожному ящику, то обнаружится следующее: у этого зеркала, как и у лицевой стороны ящика, есть ручка. И тогда зеркало термина превращается в дверь. Что за ней?

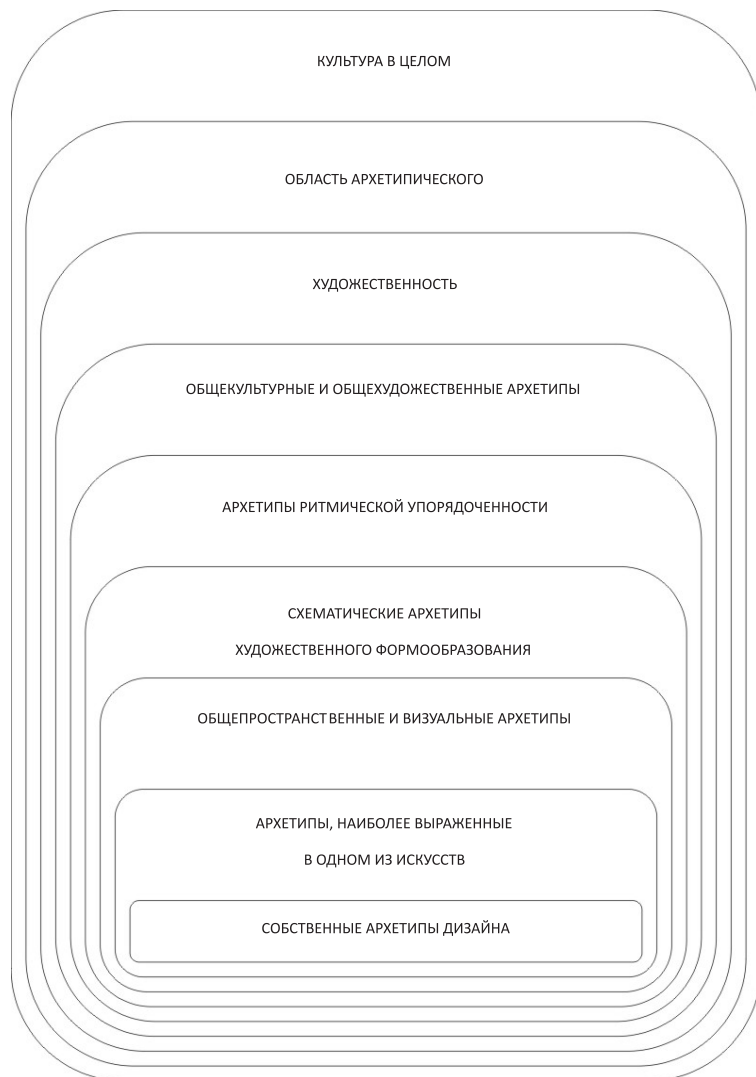
А за ней могут находиться другие зеркала–двери, вмещающие меньше объектов, но с большими подробностями. Или, наоборот, вмещающие больше объектов, но без детализации.

Существует ли такое последнее зеркало, или зеркала, за которыми нет объёма? Хороший вопрос.

Если обратиться к европейской идеалистической философии, от Платона и платоников до Гегеля, то в этом последнем зеркале можно обнаружить такие «надписи» как эйдос, абсолютная идея, Архетип. Что касается последнего, корень «архе» означает не только «высший», но и «старший», в том числе по возрасту, т.е. существующий с более раннего времени. На вопрос об онтологическом статусе этих первоначал можно ответить по-разному (как это делали средневековые номиналисты и реалисты). Или уклониться от ответа, как это сделал К.Г. Юнг. Но это не мешало ему, и современным наукам о культуре, оперировать данным понятием.

«Пространство» взаимоотношений терминов–идей и видимой реальности таково, что одно «зеркало–дверь» втягивает в себя несколько разнородных явлений и понятий, или какие–то свойства групп явлений. Это становится очевидным в процессе анализа. А слово «анализ», по замечанию В.В. Медушевского, имеет два корня: «ана» – восхождение, «licenza» –вольность, освобождение. Таким образом, анализ – это восхождение и высвобождение сущности. Для проведения аналитических действий необходим терминологический аппарат, определяющий и абстрагирующий особенности явлений и их свойств. Результатом такого обобщающего действия становится «идеальный тип» М. Вебера (1). И здесь происходит удивительная вещь. Пространство размышления оказывается своеобразной «бутылкой Клейна», где внутреннее и внешнее взаимобратимы.

Аналогично соотносятся понятия «архетип» и «идеальный тип». Они представляют собой предсуществующие возможности, формообразующие силы, совокупность сил или закономерностей, обуславливающих свойства конкретных образцов художественной формы. Обнаруженные в ходе анализа, в научном осмыслении они проявляются в виде «идеальных типов». В пределе описывают они один и тот же объект.



Именно наличие архетипов – идеальных типов определяет «морфосемантическое тождество» различных объектов культуры и искусства (В.И.Тасалов) обеспечивает «предельно–смысловый арсенал и уже наличествующую в нем универсальную матрицу разумно–чувственной структурализации любого акта формообразования» (2). Но вот что интересно. Эта матрица также имеет форму, в чем–то подобную бутылке Клейна. Если двигаться в ней от общего к частному, то внутри этой схемы окажется конкретный вид искусства, в данном случае – дизайн. Особость его положения в культуре, его связанность абсолютно со всеми ныне известными формами, главенствующее положение в проектной культуре сразу возвращает нас к внешней оболочке этой схемы. Внутри дизайна обитает еще одна бутылка Клейна: дизайн предельно утилитарен, но для успешного функционирования его объектов необходима строжайшая проработка предельно абстрактной формы.

Это не отменяет чувствительности различных «актов формообразования» к тем средам и модальностям, где они совершаются. Чем ближе вид искусства к гегелевскому «чистому вымыслу», чем сложнее и разветвленное теория и практика формообразования в нем, тем больше формальных архетипов в нем можно выявить и тем интереснее сопоставить его с другими искусствами, в том числе с дизайном. Более того. Когда «материальное» свойство воспринимаемого лишается механической привязки и уходит в чисто перцептивную сферу, там оно обогащается новыми смыслами, которые затем помогают иначе и точнее осознать ту материю, из которой вышли.

Вот, например, сформулированные главой Нововенской композиторской школы Арнольдом Шенбергом свойства музыкальных построений: твердое и рыхлое. Как это точно описывает, например, визуальную ткань многофигурной картины с главными персонажами на первом плане и хаосом голов, рук и плеч – на дальнем. Дихотомию твердого и рыхлого автор данного текста предлагает дополнить до триады, включив в нее вязкое. В принципе это более широкий синоним вельфлиновской живописности с ее неопределенностью границ и постепенностью переходов. Можно вспомнить, например, медленные части концертов А. Вивальди и И.С. Баха.

Кроме того, термины способны к дрейфу, в результате которого их смысл может измениться. Один из таких примеров – парные понятия консонанса и диссонанса, соответственно, «согласного пения» и «пения вразнобой». Оторвавшись от изначальной звуковой привязки, понятие диссонанса стало синонимом плохого и дисгармоничного. Чтобы опровергнуть это предубеждение, достаточно предложить современному слушателю фрагмент средневекового органа и,

например, «Сент-Луи блюз» в исполнении Г. Миллера. Акустический диссонанс, как и любой другой, – необходимый элемент гармонии; без него нет напряжения, разнообразия, движения и просто развития. Это справедливо для отдельного произведения, для искусства в целом и для науки о нем. Сама постановка проблемы есть построение пространства с неопределенным положением зеркал и дверей и одновременно это произнесение вопроса, провозглашение диссонанса и поиск путей его разрешения, которое эллиптически, т.е. не может быть полным.

Библиография:

1. ВЕБЕР М. Смысл свободы от оценки в социологической и экономической науке// ВЕБЕР М. ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ./ Пер. с нем. М.: ПРОГРЕСС, 1990. С.594.
2. ТАСАЛОВ В.И. Искусство в системе «Человек – Вселенная»: эстетика «АНТРОПНОГО ПРИНЦИПА» НА СТЫКАХ ИСКУССТВА, РЕЛИГИИ, ИСКУССТВОВЗНАНИЯ. М.: КомКнига, 2007. С.60. Выделено автором.

Н.М. ШАБАЛИНА, к. и. наук, доцент, доцент КАФЕДРЫ
ДИЗАЙНА НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ЮЖНО-
УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

**Степень условности в терминологии науки
искусствоведения о предметном искусстве**

Терминологический аппарат искусствоведческой науки о предметном искусстве обусловлен неоднородностью изучаемого материала, различного по типологии. Применение категорий «народное», «профессиональное», «авторское» вызывает необходимость конкретизации содержательно-смысловой структуры понятий. Классифицируемость предметного искусства автор выдвигает как верификацию искусствоведческой терминологии.

Ключевые слова: предметное искусство, искусствоведение, терминология, «народное», «традиционное», «профессиональное», «авторское».

Key words: art object, art history, terminology, «folklore», «traditional», «professional», «author».

В историографии отечественной гуманитарной науки по терминологии о предметном искусстве следует отметить и назвать труды известных ученых М. С. Кагана, М. А. Коськова [1, 3]. Философы, суммировав исторические знания о предметном творчестве, создали стройную классификационную систему, в которой отразились многогранные содержательно-смысловые, функциональные, технические и художественно-эстетические аспекты предметного творчества. С момента актуализации практической деятельности и теории

промышленного дизайна, в фокусе научного осмысления оказалась обширная отрасль предметного творчества. В числе теоретиков новейшего времени предстают исследователи–философы, практики и теоретики дизайна (В. Л. Глазычев, Н. В. Воронов, Н. А. Ковешникова, В. Ю. Медведев и др.). Терминологический аппарат искусствоведческой науки о предметном искусстве обусловлен неоднородностью изучаемого материала, различного по типологии (М. А. Некрасова, Т. М. Разина, Л. В. Казакова, В. Б. Кошаев и др.) [2; 4–8]. Применение в научных публикациях категорий «народное традиционное», народное самодельное», «профессиональное», «авторское» приводит к необходимости конкретизации содержательной структуры понятий.

- В ряду обозначенной терминологической группы вызывает вопросы категория «авторское», применяемая относительно профессионального академического и искусства народного. Принадлежность к авторству имеет предмет, изготовленный индивидуально художником–профессионалом, так и художником, работающим в условиях промышленного производства, где он является разработчиком образца, запускаемой продукции в тираж. В этом случае, «авторское» соотносится с оригинальностью и уникальностью творческого метода художника и, как правило, не проецируется на модель, воспроизводимую в тираже в силу характеристики промышленного искусства. Аналогичная ситуация наблюдается в тиражной графике, в которой имеет значение количественный ряд воспроизведения оригинала с оттиска (что в художественной промышленности не учитывается).
- В последнее время категория «авторское» распространяется в практике народного творчества, как традиционного, так самодельного и любительского. Народное традиционное искусство считается безымянным, так как оно создается поколениями мастеров – коллективно во времени и народное мировоззрение универсально, отшлифовано многолетним опытом и знаниями, на основе которых сложились определенные этические и эстетические нормы. Бесспорно и другое, каждое произведение имеет своего создателя – автора с присущим ему индивидуальным почерком, манерой, самобытностью восприятия этого многогранного мира, но обязательно в рамках традиционного. Так, при всей универсальности и единстве традиций игрушечного промысла отличаются глиняные каргопольские игрушки Ульяны Бабкиной и Ивана Дружинина, дымковские игрушки Анны Мезриной и Зои Пенкиной. Но индивидуальная манера каждого из мастеров выстраивается на системе традиций того промысла, представителями которого они являются. В одной каноничной форме, в одном изобразительном мотиве народные

мастера находят многочисленные, бесконечные его вариации. Если в творческой деятельности мастера индивидуальное преобладает над коллективным началом, и оно становится ярко выраженным, то, такой мастер выходит из рамок традиционного промысла и идет другим путем, – путем профессионального или самодеятельного искусства. Иногда случается, что в промысел приходит художник, с профессиональной академической выучкой, и не может или не хочет подчиниться традициям конкретного промысла в силу своей яркой индивидуальности, тогда творчество такого мастера развивается в другой плоскости и рассматривается в области «лично-мотивационного» или «профессионального» искусства.

В современной практике народных промыслов нередко работают мастера, получившие академическое художественное образование, которое не мешает им органично входить в русло того или иного традиционного промысла, если приходит полное осознание и принятие исторически сложившейся системы канонов. В традиционных центрах художественной промышленности всегда уделялось внимание воспроизводству художественных сил, профессиональному образованию. Более того наиболее способных учеников из региона стремились отправить в школы столичных городов, где сосредоточены образовательные художественные силы. В категории «профессиональное» искусство также отмечается определенная степень условности [8]. Под профессионализмом подразумевается получение академического образования, либо достижение качественного уровня в умении и способности обрабатывать природный материал посредством перенимания традиций месторазвития промысла.

Сегодня в центрах народной культуры наблюдается речевое сопровождение художественных практик, например, «авторская игрушка», «авторский текстиль», «авторская резьба», что вызывает неоднозначную реакцию. Если предметный образ не отвечает исторически сложившимся традициям промысла или художественной школы, мы должны его рассматривать в области народного самодеятельного искусства, в котором наблюдается проявление лично-мотивационного подхода без школы, художественной выучки. В народном традиционном искусстве авторство, проявление индивидуальности мастера, как правило, нивелируется в рамках художественного канона. В профессиональном предметном искусстве – авторство является незыблемой основой в разработке уникального единичного произведения.

Итак, краеугольным для нас явилось понятие «авторское». Применяя его относительно профессионального академического искусства,

оно не вызывает у нас смущения, но как только мы его проецируем в плоскость народного традиционного искусства, оно вызывает неоднозначную реакцию в силу специфики данной области творчества и требует объяснения. «Авторское» искусство значит нетрадиционное искусство. Автор – мастер промысла подчиняется канонам, выработанными вековыми традициями месторазвития культурно-исторического центра. Автор – художник, работающий индивидуально, не связан территориальными границами и рамками традиционного подхода к выработке изделий, создает уникальные предметы искусства. Автор – художник производства разрабатывает в содружестве с технологами прототип промышленной вещи. Последний, нивелирует значение своей уникальности в процессе перехода к организации художественного воспроизводства образца машинным способом, его тиражирования. Художник производства в творческой деятельности ограничен рамками стандартизованных норм, эргономическими и техническими требованиями к разработке прототипа. В речевой практике термин «авторское» на какой-то момент приходит на «выручку», но как только мы начинаем классифицировать предмет, необходимость в использовании данной категории отпадает. Таким образом, рассуждения приводят нас к развитию положения о том, что применение терминологии должно верифицироваться системой искусствоведческой классификации предмета.

Библиография:

1. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972. 440 с.
2. Казанова Л. В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества 1980–2010. М.: Гнозис, 2013. 160 с.
3. Коськов М. А. Предметный мир культуры. СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. 342 с.
4. Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития. М.: Владос, 2010. 272 с.
5. Кошаев В. Б. Проблема формирования общей теории художественного процесса // Электронный научный журнал «Искусствоведение и культурология». Москва: Из-во ИНГН, Выпуск 1(2), 2013. С. 14–19.
6. Медведев В. Ю. Связи и отношения архитектурных искусств в современном мире предметного творчества / В. Ю. Медведев // Вестник СПГУТД. 2009, № 16. С. 76 – 83.
7. Некрасова М. А. Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия // Народное искусство России в современной культуре / М. А. Некрасова. М., 2003. С. 78–98.
8. Разина Т. М. О профессионализме народного искусства. М.: Советский художник, 1985. 192 с.

Э. М. ГЛИНТЕРНИК д. иск., профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

Понятие “Графические искусства” в печатном деле и становление терминологической системы дизайн-графики

В статье рассматривается история использования термина «графические искусства» в специальной литературе на рубеже XIX – XX веков и делается вывод о связи этого понятия с графическим дизайном

The article discusses the history of the use of the term “graphic arts” in the literature at the turn of XIX - XX centuries and concludes the relationship of this concept with graphic design

Ключевые слова: графический дизайн, графические искусства, печатное дело, история полиграфии

Keywords: graphic design, graphic arts, printing, printing history

Одним из основных внешних признаков процесса институализации любого вида искусства на наш взгляд, прежде всего, является эволюция понятий и формирование соответствующего терминологического аппарата. Что касается процесса исторического самоопределения графического дизайна в России, как одного из видов творческой деятельности, то он происходил на довольно длительном историческом отрезке времени. Сама история бытования связанных с ним терминов дает интересный материал для наблюдений над эволюцией социальных и культурных функций исследуемых видов проектной графики на разных этапах развития отечественной культуры. В повседневной искусствоведческой практике и сегодня встречаются разночтения при употреблении большинства терминов, связанных с функционированием проектной графики. Самоопределение графического дизайна в России как области творческой деятельности происходило на относительно длительном историческом отрезке времени. Это отразилось в разной степени не только на историографии проблемы, но и на развитии понятийно-категориального аппарата, требующего анализа исторических определений, выявления их разночтений и эволюции.

Современный исследователь, обращаясь к материалам по печатному делу более чем столетней давности, обязательно сталкивается с бытовавшим тогда понятием – “графические искусства”. В наше время искусство графики определяется: «Графика (греч. *graphike*, от *grapho* - пишу), вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные изображения (гравюра, литография, монотипия и др.), основанные на искусстве рисунка, но обладающие

собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями.[...] Графика делится на станковую, книжную и газетно-журнальную, прикладную и плакат». (1)

Несоответствие упрочившегося современного представления о графике, как одном из жанров изобразительного искусства и “графического искусства” применительно к печатному делу ставит исследователей в затруднительное положение. Открытым остается вопрос, почему в технической отрасли – полиграфии, сто лет назад бытовало это понятие и что именно под ним подразумевалось? Данная проблема является актуальной в равной степени для историков графического дизайна и печатного дела, и имеет непосредственное отношение к выявлению генезиса графического дизайна в России. Отсутствие точных сведений не позволяет установить, в каком году конкретно вводится понятие “графического искусства” в практику печатного дела. Тем не менее, доступные нам материалы позволяют приблизительно определить этот период.

В 1868 – 1869 гг. первый в России отраслевой журнал – «Типограф-ский журнал» – выпускался издателем Р. Шнейдером. В 1878 г., он начал издание журнала с более широкой программой под названием «Обзор графических искусств». Кроме статей, посвященных типографскому искусству в нем печатались «статьи по всем отраслям графического искусства, как-то по фотографии, ксилографии, литографии и пр.». В № 9 есть информация об основании «Общества графических искусств», которое своей целью ставило «заботу об образовании и распространении знаний среди типографских тружеников, устройство подвижной выставки лучших работ, особенно т. н. мелочных (as-sidenz)». (2) Напомним, что «акциденция (лат. “accidentia”– случай, случайность) – художественные, типографские работы (бланки, объявления, афиши, пригласительные билеты и т. п.) в наборе которых (наз. акцидентным) используются разнообразные декорати-в-ные шриф-ты, линейки, узорные орнаменты, предметно-сюжетные украшения». (3) В последней трети XIX в. объем акцидентных работ в типографиях возрос настолько, что известный немецкий типограф А. Вальдов отмечал: «Хотя способ печатных извещений и рекомендаций очень стар, но раньше он не был известен в том развитии и объеме, какой мы теперь называем рекламой, и который в настоящее время доставляет столько работы типографам». (4)

В № 1 «Обзора графических искусств» за 1882 г. содержится программное обращение: «Нашим товарищам по Искусству! Положение графического дела у нас в России, далеко еще не достаточно выработанное, ставит нам при издании этого журнала, главной задачей: 1) вызывать больший к делу искусства интерес каждого русского, занимающегося графическим делом, знакомя его со

всеми новейшими российскими и иностранными изобретениями на этом поприще, как-то: типографском, литографском, светописи, гальванопластики, цинкографии, ксилографии, металлографии и пр.; 2) обсуждением общепользных вопросов, касающихся графического дела, улучшить быт графических сотрудников и дать нашему призванию возможность заслужить то уважение общества, которым оно пользуется во всем свете». (5) В 1885 г. журналом была выпущена «Справочная книжка для наборщиков», на обложке которой значилось «Библиотека графических искусств».

Названия прочих отраслевых журналов, издававшихся в 1890 – 1910-х гг., были также близки по смыслу и претендовали на тесную связь полиграфии и искусства: «Искусство и печатное дело», «Печатное искусство», «Вестник графического дела», «Искусство. Живопись-. Графика. Художественная печать», «Графические искусства и бумажная промышленность», «Вестник общества преподавателей графических искусств» и т. д. (6)

В 1897 г. вышел в свет фундаментальный труд М. Д. Рудометова «Опыт систематического курса по графическим искусствам». Во введении пояснялось происхождение и значение термина “графическое искусство”, которое «в обширном смысле совокупность способов начертания видимыми знаками человеческой мысли, идеи. [...] Графические искусства в тесном смысле представляют совокупность особых способов и приемов исполнения и размножения механическим путем видимых условных знаков, выражающих в той или иной форме человеческую мысль. В это определение, как видим, входят два понятия: первое - исполнение знаков, те переработки их в такой вид, который допускал бы механическое их размножение; второе – размножение их механическим путем, т. е. печатание» (курсив М. Р.). (7)

Обратимся к толкованию интересующих нас терминов в энциклопедических и справочных изданиях рубежа XIX – XX вв. В Большой энциклопедии под ред. Южакова две статьи: «Графика – искусство письма и рисования; отсюда графические искусства» и «Графические искусства – письмо, рисование, живопись, а также искусства, посредством которых написанное, нарисованное или изображенное красками воспроизводится в большем или меньшем количестве экземпляров». Далее в статье излагается история книгопечатания и способы печати, среди которых есть забытые и почти неизвестные: полихромия, геомонтография, палинграфия, гомеография, стилография, фотогальванография, светопечать. (8).

Еще одна статья в «Настольном энциклопедическом справочнике» под ред. Гарбеля: «Графика – искусство писать и рисовать, отсюда графические искусства, в тесном смысле название способов

- отпечатывания в большом количестве экземпляров или при помощи досок с рельефными рисунками (резьба на дереве, стереотипия) или при помощи углубленных рисунков (резьба на меди, камне)». (9)
- В 1901 г. в первом номере лучшего, пожалуй, отраслевого журнала – «Печатное искусство», определялись задачи: «знакомить профессионалов и всех вообще лиц, причастных к печатному делу, не только с современным состоянием его в России и за границею, но и с историею развития отдельных отраслей графического искусства». Там же, в статье «Литография, как искусство» сообщалось, что «Экспедиция заготовления бумаг, в числе графических специальностей, успешно занимается хромолитографией и всеми новейшими приемами литографского искусства» (курсив наш - Э. Г.) (10)
- Деятельность одной из крупнейших типографий Р. Голике и А. Вильборга также связывалась в профессиональном понимании с графическими искусствами. Так, на брандмауэре их здания была огромная рекламная надпись: «Товарищество Голике и Вильборга: типография, литография, фототипия, цинкография и новые графические мастерские товарищества - достопримечательность столицы». В 1908 г. ими была выпущена книга – «Графическое искусство», изданная в память о выставке Академии художеств и посвященная согласно предисловию – «изобретениям и техническим успехам в области графических искусств». (11)
- В 1909 г. при Киевской художественно-ремесленной мастерской печатного дела начинает издаваться один из наиболее интересных российских художественных журналов – «Искусство и печатное дело». В нем был выделен целый раздел под названием «Графические искусства»: «Это способы и приемы, посредством которых нарисованное, написанное и изображенное красками воспроизводится механическим путем в большем или меньшем количестве экземпляров в типографиях, литографиях, фототипии, металлографии и т. д». (12)
- В 1903 г. была опубликована рецензия Г. Скамони «Теодор Гобель и его книга - сочинение “Графические искусства современности”» (Neue Folge der graphischen Kunst der Gegenwart von Theodor Goebel. Stuttgart, Verlag von Felix Kraus. 1902). Автор писал: «В этом роскошном издании весьма подробно и с большой ясностью изложены все новинки по части усовершенствования в области машиностроения, бумагоделательного и словолитного производства, производства наборов, книжных украшений, иллюстраций, печатания». (13) Как видим, в Германии, европейской законодательнице в области полиграфии, также использовался термин «графические искусства» - die graphische Kunst, и его трактовка, если сопоставить название книги и перечень вопросов в ней раскрываемых, была достаточно широка.

Приведем еще несколько примеров бытования термина “графического искусства” в странах Западной Европы. Так, на Всемирной Парижской выставке 1878 г. проходил съезд “всех причастных графическому искусству”. В приглашении писалось: «Господам литографам, типографщикам, словолитчикам и всем, причастным графическому искусству». (14) В Лейпциге находилась королевская Академия графических искусств и книжной промышленности, в Вене - Императорский Королевский Графический институт. Кстати сказать, и в России носилась в воздухе идея об образовании специального высшего учебного заведения. По этому поводу писали: «чтобы решить задачу огромной важности были предложения создать особенное самостоятельное учебное заведение – практический институт графических искусств». (15)

Просто перечисление только названий специальной литературы, изданной в Италии, Франции, Соединенных Штатах, Германии на протяжении столетия подтверждает наличие понятия “графических искусств” в издательской и типографской среде этих стран. Есть все основания сделать вывод об интернациональном характере использования термина. (16)

Таким образом, исходя из небольшой части процитированных нами материалов, можно установить, что понятия “графического дела” и “графических искусств” утвердились достаточно широко в обиходе профессиональной типографской среды в России и за рубежом, начиная с 1880-х гг. Под ними подразумевалась та часть новых печатных технологий, которая воспроизводила изображение с помощью графических техник и художественных навыков, необходимых при изготовлении множительных форм. Начали активно развиваться виды цветной печати, позволившие расширить ассортимент рекламного и прикладного характера (плакаты, буклеты, прейскуранты, визитки, меню и т. д.).

Новые возможности художественной печати делали обязательным на допечатной стадии применение навыков художественного творчества, особенно в акцидентных работах. Тонкая грань, отделявшая собственно печатное ремесло от графического художественного творчества в этот период была еще очень неопределенной. Впервые связал работу типографа с художественным творчеством директор Строгановского училища В. И. Бутовский. Еще в 1870 г., перечисляя ремесла, требующие специальной художественной подготовки в исполнении, он писал: «Сюда же нельзя не причислить типографского искусства с его разнообразными отраслями, требующими более или менее художественности от производи-телей». (17) Это позволяет аргументированно уточнить вопрос о хронологической точке

отсчета раннего этапа графического дизайна в России и связать использование термина “графические искусства” с практической деятельностью, имевшей все признаки проектной.

Библиография:

1. Советский энциклопедический словарь. 4-е изд. – М.: 1986.– С.337.
2. Обзор графических искусств.– 1878.– № 9. – С. 3
3. Словарь “Книговедение”. – М.: 1982.– С. 18.
4. Вальдов А. Учение об акцидентном наборе в новейшей обработке Фридриха Бауэра. Пер. с нем. – Харьков. – 1899. – С. 6.
5. Обзор графических искусств. – 1882.– № 1 - 2. – С. 3
6. Графические искусства и бумажная промышленность. Ред. П. М. Ольхин, выходил в Петербурге в 1886 – 1889, 1895 – 1901 гг.; Вестник графического дела. Иллюстрированный графический журнал, ред.- изд. М. Д. Рудометов, вых. в Петербурге в 1897 – 1898 гг.; Вестник общества преподавателей графических искусств. Выходил в Москве в 1907 – 1916 гг.; Обзор графических искусств. Ред.-изд. Р. К. Шнейдер, с 1881– Э. Д. Гоппе. Выходил в Петербурге в 1878 – 1885.; Печатное искусство. Ред.- изд. И. И. Леман. Выходил в Петербурге в 1901-1903гг.; Графическое искусство. СПб, 1887 – 1888, 1895 – 1896, 1899; Искусство и печатное дело. Редактор-издатель В. С. Кульженко, выходил в Киеве в 1909 – 1914 гг., позднее был переименован - Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать.
7. Рудометов М. Д.. Опыт систематического курса по графическим искусствам.– СПб.:1897.– С.18.
8. Большая энциклопедия под редакцией Южанова. Т. 7. – СПб.: 1901.– С. 472, 474.
9. Настольный энциклопедический справочник Гарбеля. Т. 2. В - Д. – СПб.: 1891.– С. 1339.
10. Печатное искусство.– 1902.– № 3.– С. 174.
11. Графическое искусство. Сост. Г. Снамони. Пер. Н. М. Ольхина. - СПб.:1908. Кроме того в журнале “Графические искусства и бумажная промышленность” (1897.№ 12) в статье “Настоящее положение графических искусств” особо подчеркивалось участие Р. Р. Голике в “поощрении графического дела на выставке художественных афиш”.
12. Искусство и печатное дело. – 1909.– № 1 - 2.– С. 3.
13. Печатное искусство. – 1903. – № 1. С. 143 –144. Г. Н. Снамони был также автором книги “Изобретения и технические успехи в области графических искусств”. – СПб.:1906.
14. Обзор графических искусств. – 1878. – № 13. – С. 100.
15. Вестник графических искусств.– 1897.– № 7.– С. 121.
16. Из ст. “Словари и энциклопедии по редакционно-издательскому делу и полиграфии”: Арнеудо Дж.И. Специальный толковый исторический словарь графических искусств, особенно по полиграфии (ARNEUDO G.I. DIZIONARIO ESEGETICO TECNICO, E STORIO PER LE ARTI GRAFICHE CON SPECIALE RIGUARDO ALLA TIPOGRAFIA. Т.1-3, TORINO, 1913 –1925; Джен Х., Словарь терминов и выражений по полиграфии и смежным областям JANN H., THE DICTIONARY OF GRAPHIC ARTS TERMS. A BOOK OF TECHNICAL WORDS AND PHRASES USED IN THE PRINTING AND ALLIED INDUSTRIES, СНИ., 1928; Дезорм Э. де, Мюллер А., Словарь по полиграфии и графическим искусствам вообще. (DESORMES E. DE, MULLER A., DICTIONNAIRE DE L'IMPRIMERIE ET DES ARTS GRAPHIQUES EN GENERAL, P.,1912; // М.: 1982. – “Книговедение”. – С. 260 – 261.
17. О приложении эстетического образования в промышленности в Европе и в России в особенности (авт. В. Бутовский, директор Строгановского училища технич.рисования и худ.-пром. музеума).– СПб.: 1870. – С. 33.

Л.Г. ГРОШКОВА, к.иск, доцент КАФЕДРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА МГХПА им. С. Г. СТРОГАНОВА

Значение терминологических понятий в исследовании древнего и античного стеклоделия

Относительно небольшая численность русскоязычных трудов и статей по истории стеклоделия и тот факт, что в основном такие разработки публиковались преимущественно в период 50-90ых годов, порождают необходимость дополнять фактологию и усовершенствовать терминологию в данной области.

Relative limited number of fundamental works and articles in Russian language concerning glassmaking history as well as the circumstance that such publications took place mainly in the period 1950-90 cause need to complete factual knowledge and develop terminology in said area.

Ключевые слова: история стеклоделия, терминология стеклоделия
Key words: glassmaking history, glassmaking terminology

Специалисты любой области никогда не смогли бы излагать и аргументировать свои позиции, если бы не существовали общепризнанные термины и четкие их дефиниции.

В динамически развивающемся мире «постоянно возникают новые объекты и явления, требующие терминологического оформления, и поэтому работа в области совершенствования и развития как самой терминологии, так и науки об этом предмете весьма важна и никогда не закончится» (1)

Само слово «термин» также является термином «... то есть слово с особо четко определенным значением в строго определенной области... Иными словами, термин должен иметь четкие пределы - по смыслу и сфере применения. Не случайно слово это происходит от латинского *terminus* - предел, граница.» (2)

Несомненно, термины и правильность их применения являются важным инструментом для изучения и анализа любой сферы жизнедеятельности, в том числе и в области декоративно-прикладного искусства. Если такая общая констатация представляет собой очевидную истину, то в русскоязычной лексике, применяемой в ходе исследования истории и развития стеклоделия, терминологические проблемы существуют вполне ощутимо и требуют внимательного подхода. Достаточно много неточных определений привносят в искусствоведческую литературу о художественном стеклоделии поверх-ностно подготовленные тексты, встречающиеся в разных периодических изданиях, а также в Интернете. Классическими примерами является определения «выдувка» или «дутъё», употребляемые при описании техники выдувания стекла.(3)

В специализированных зарубежных изданиях, посвященных исследованию искусства стеклоделия, обособлена собственная устоявшаяся специфическая терминологическая система. Русскоязычная терминология в данной области выстроена в значительной степени путем заимствования из немецкого, английского и французского языков. В связи с этим, критерием правильности термина нередко становится адекватность перевода. Например, термин «Большое стекло», обозначающий разрушение поверхности стекла на древних и античных изделиях из-за отшелушивания мельчайших частиц, является прямым переводом немецкого *Glaskrankheit* (болезнь стекла), хотя, по причине доминирования англоязычных источников, чаще встречается обозначение *Crizzling* (проявление мелких трещинок).(4)

В то же время некоторые термины в области стеклоделия утвердились как фонетическая интерпретация (и, соответственно – транслитерация) иностранных слов. Иллюстративным примером является термин «гравировка» - возникший, скорее всего, на основе немецкого глагола *gravieren*, хотя существительные имена *Engraving* (англ.) и *Gravure* (франц.) имеют общие корни и обозначают то же самое – вырезание на чём-либо) (5).

В целом зарубежная терминологическая система в сфере стеклоделия как декоративно-прикладного искусства, удовлетворяет общепринятым критериям практически всех научных классификаций, в том числе по семантическим характеристикам (предметная отнесенность, полнота терминологии, структурированность и пр.) и функциональным признакам (нормированность терминологии, общепринятость терминов и др.).

Несколько иначе обстоят дела с терминологией в русскоязычной специализированной литературе, посвященной вопросам изучения стеклоделия в целом, и истории возникновения стекла и стекольного дела, в частности. Следует отметить, что численность источников информации по данной проблематике на русском языке значительно более ограничена по сравнению с объемом зарубежных разработок. Фундаментальные труды отечественных исследователей, опубликованные в период с 30ых по 90ые годы, не всегда совпадают с результатами современных археологических раскопок, научных экспериментов и лингвистических анализов. Именно здесь коренится причина недостаточно детальной и точной современной терминологии по стеклоделию на русском языке.

Внимательное изучение публикаций ведущих исследователей разных стран (искусствоведов, технологов и других специалистов) дает возможность включить в русскоязычную систему терминов результаты изысканий и разработок признанных зарубежных

экспертов, таких как Д. Барак, А. Л. Оппенхайм, Х. Тэйт, М.-Д. Ненна, Ф. Слитэн и др.). Следует отметить, что пре-имущественно используемый источниковедческий метод практически не оставляет места для полемики. Совершенствование русскоязычной терминологии, однако, не всегда должно происходить за счет механического привнесения понятий из иностранной лексики.

В качестве конкретного примера, иллюстрирующего важную роль терминов в процессе исследования стеклоделия, и, в частности древнего и античного стекла, можно привести определение «первичное стекло».

Первичное или сырьевое стекло (нем. Rohgla; англ. raw glass, primary glass; франц. verre primaire) – это сваренное и охлажденное стекло, разбитое на куски и предназначенное для продажи в качестве сырья в стеклоделательные мастерские, где после повторного разогрева из него изготавливались изделия. Такая последовательность технологического процесса и торговых операций была организована на Ближнем Востоке в древнейшие времена. В эллинистический период она получила широкое распространение и просуществовала вплоть до распада Римской империи. Отсутствие адекватного применения данного термина может привести к неправильной интерпретации целого ряда вопросов (технологическая специфика, атрибутика артефактов и пр.).(6)

Вместе с тем необходимо отметить, что не всегда имеется однозначное понимание некоторых терминов, обозначающих в древнем стеклоделии ту или иную субстанцию. К примеру, такие понятия, как остеклованный фаянс, стекловидный фаянс порой по разному интерпретируются зарубежных источниках информации. Так во многих изданиях остеклованный фаянс называется «фриттой» или «спеченной силикатной глиной», а «стекловидный фаянс» нередко выступает под названием «стекловидная паста» или просто «паста». В то же время данные термины имеют основополагающее значение в исследовании этапов, предшествующих появлению стекла.(7)

Справедливо отметить, что исторические корни терминов стекольного дела уходят практически так глубоко во времени, как и возникновение стекла. Археологами обнаружены глиняные таблички с клинописными текстами, датированные XII в. до н. э. и содержащие не только целый ряд терминов, обозначающих различные виды стекла, но и описания процессов варки (8)

Усовершенствование терминологии в сфере изучения древнего и античного стеклоделия несомненно является непрерывным процессом, и, как и в отношении любой системы терминов, имеет междисциплинарное значение. Установление адекватных определений основных специфических граней стекольного дела

является важным не только с искусствоведческой точки зрения, но и в более широком культурологическом плане. Четкостью понятий должны отличаться также археологические изыскания, исторические исследования, музейная и коллекционерская атрибутика и др.

Библиография:

1. Купцов Ю., «Договоримся о терминах», журнал «Наука и жизнь», № 8/2002, стр.112
2. СЕРГЕЕВ А., «ОПРЕДЕЛИМСЯ С ТЕРМИНАМИ», Журнал «Наука в фокусе» № 10/2012 стр.106
3. ГРОШКОВА Л., Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела, М. Изд. МБА, 2013, стр. 22,
4. ТАМ ЖЕ, стр. 16
5. ТАМ ЖЕ, стр. 28
6. ТАМ ЖЕ, стр. 72
7. ОРПЕНHEIM A. LEO, «GLASS AND GLASSMAKING IN ANCIENT MESOPOTAMIA», CORNING MUSEUM OF GLASS PRESS, CORNING, Нью-Йорк, 1988, стр. 107
8. ТАЙТ Н., «FIVE THOUSAND YEARRS OF GLASS», BRITISH MUSEUM, изд. БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ, Лондон, 2004, стр. 10

А.В. БАХМЕТОВА, АСПИРАНТ, МГУ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА

Понятие «художественное оружие» и смежные с ним понятия в отечественной научной традиции и в нормативно–правовой сфере Российской Федерации

Статья раскрывает содержание понятия «художественное оружие», возникшее на рубеже XX–XXI вв. и пришедшее на смену понятию «украшенное оружие», с точки зрения искусствоведения и как понятие в отечественной нормативно–правовой сфере. Особое внимание в работе автор акцентирует на актуальной проблеме необходимости разграничения понятий «художественное оружие» и смежных с ним понятий с собственно оружием (гражданским, служебным и боевым).

The article examines the conception of the term «art arms», which was created in between XX and XXI centuries, and its terminological forerunner «embossing arms». Both of them are being viewed from the point of the art history and as a concept in Russian the legal sphere. The author is especially particular about the necessity of differentiation of the idea of «art arms» and its contiguous notions including such terms as civil arms, official arms, and fighting arms.

Ключевые слова: художественное оружие, украшенное оружие, историческое оружие, антикварное оружие, нормативно–правовой статус художественного оружия и смежных с ним понятий.

Key words: art arms, embossing arms, historical arms, antique arms, legal status of art arms and its contiguous conceptions.

Художественное оружие – это историко–культурное наследие, доставшееся нам от наших предков. Оно сочетает в себе множество аспектов и изучается с позиций истории, археологии, музейного дела, искусствоведения, культурологии, этики, металловедения и других специальных дисциплин, ведь для анализа такого сложного феномена требуется достаточно гибкий методологический аппарат.

Сам термин «художественное оружие» возник сравнительно недавно, придя на смену понятию «украшенное оружие». Согласно И. А. Комарову, заведующему сектором оружия Государственного историко–культурного музея–заповедника «Московский Кремль», украшенным оружием называли оружие, изготовленное по особому заказу. В его декоре, помимо обязательных элементов, присутствовало нечто необычное, особенное, и это отличало такое оружие от стандартного строевого оружия с элементами декора. Украшенное оружие изготовлялось с использованием дорогих материалов, (слоновая кость, серебряные накладки, редкие сорта древесины и др.) различных техник отделки, через которые реализовывались художественные эффекты. Благодаря этому подобное оружие относилось к оружию высокого ценового класса.

С приходом промышленно–технической революции ситуация изменилась, существующий ранее баланс функциональности и эстетики формы оружия был нарушен, стилеобразующая связь формы и декора порвана. Несмотря на то, что статья Комарова относится преимущественно к холодному оружию, такова же была и ситуация с оружием огнестрельным. В связи с этим, термин «украшенное оружие» постепенно изменил свое содержание, девальвировавшись и став фактически лишь техническим обозначением декорированного предмета, своей формой сходного с предметом вооружения. Четкая грань, разделявшая некогда штучное «украшенное оружие» от массовой сувенирной продукции, от «оружия с элементами декора», стерлась. И – как реакция – все шире стал распространяться термин «художественное оружие» (1). Данный термин возник на рубеже XX и XXI веков и относится к оружию, воплощающему идею личного достоинства. Именно о таком оружии В. Кошатцки писал: «...декор оружия поднимает утилитарный предмет над голой функцией (которой обладает военное оружие) и переводит его в сферу магического и гуманистически–культурного бытия человека, и именно это должно символически выражать декоративно–художественное оформление оружия» (2). Однако здесь необходимо отметить, что современное художественное оружие не обязательно обладает какими–либо элементами декора, однако в нем всегда воплощена некая творческая идея, представление современного человека об

идеальном оружии (И. А. Комаров). Художественное оружие вовсе не обязательно является украшенным оружием, однако всякое «украшенное оружие» (т.е. оружие, изготовленное по особому заказу, с применением дорогостоящих материалов и трудоемких техник оформления, посредством которых мастер стремился выразить некую художественную идею) является художественным.

Теперь проясним значение термина «историческое оружие». Этот термин относится к нормативно-правовой сфере. Согласно проекту поправок в федеральный закон «Об оружии», историческим считается огнестрельное оружие, изготовленное до 1899 года и не приспособленное под бездымный порох, а также холодное оружие, выпущенное до 1945 года. Историческое оружие, таким образом, может являться «украшенным» (и, соответственно, «художественным»), а может таковым не являться, если это, например, типовое строевое оружие. Что же касается «художественного оружия», то законодатель, согласно проекту поправок в федеральный закон «Об оружии» (2012), предлагает назвать «художественным» такое оружие оружие, «внешний вид и отделка которого несет в себе художественный замысел», и которое является предметом, «имеющим культурную ценность» (3).

Ясность в терминологии необходима в современной нормативно-правовой ситуации несет характер необходимости, поскольку, согласно действующей последней на настоящей момент редакции Федерального Закона «Об оружии», историческое и авторское художественное оружие относятся к гражданскому оружию (ст. 3, ФЗ «Об оружии»), а значит его производство (включая и художественную отделку) подлежит обязательному лицензированию (ст. 9 ФЗ «Об оружии»; п. 2 Правил Обороты гражданского и служебного оружия и патронов к нему на территории Российской Федерации от 21 июля 1998 г. N 814). Соответственно, это налагает определенные обязанности на художников-оружейников, которые не имеют права заниматься созданием и художественным оформлением оружия без юридических лицензий, выдача, продление и переоформление которых находится в ведомстве Министерства экономики РФ по согласованию с МВД РФ (Е. Д. Шелковникова). Именно тот факт, что современное российское законодательство не различает функциональное (гражданское, служебное и боевое ручное стрелковое и холодное) оружие и антикварное и художественное оружие, порождает в правовом поле наличие т.н. «серой зоны», когда коллекционеры антикварного и современного авторского художественного оружия могут быть обвинены в незаконном хранении оружия по ст. 218 УК, а художники-оружейники – по ст. 223 УК РФ, за незаконное изготовление оружия. Именно это послужило причиной подготовки

законопроекта «О внесении изменений и дополнений в Федеральный закон “Об оружии”» и введении терминов «антикварное оружие» (к которому отнесено огнестрельное гладкоствольное и нарезное дульнозарядное и казеннозарядное оружие с фитильной, колесцово-кремневой, капсюльной или иной системой воспламенения заряда, изготовленное до 1891 года, основные части такого оружия, а также метательное, пневматическое и холодное оружие, изготовленное более 50 лет назад), «авторское художественное оружие» (созданное автором либо группой авторов, метательное и холодное клинковое оружие, внешний вид и приемы украшения которого представляют высокую культурную ценность как произведения художественного творчества и декоративно-прикладного искусства), «мемориальное оружие» (относящееся к жизни и деятельности выдающихся личностей, видных государственных, политических и общественных деятелей, в том числе наградное, призовое, а также полученное в качестве подарка), «историческое оружие» (связанное с историческим событием в жизни общества, развитием науки и техники), «художественно оформленное оружие» (имеющее художественную отделку, представляющую культурную ценность) (4) и пр.

Интерес к коллекционному оружию, как современному авторскому, так и старинному украшенному, постоянно возрастает в среде коллекционеров, оружейников, искусствоведов и людей, интересующихся русской историей и культурой. Художественное стрелковое и холодное оружие оказывается на стыке инженерно-конструкторских разработок, ремесленного дела, прикладного искусства (5) и является объектом юридической науки. Правовые проблемы, связанные с таким оружием, должны решаться с привлечением экспертов в различных областях, в том числе экспертов-искусствоведов и оружейников, задача которых в первую очередь состоит в определении терминов, чтобы разграничить художественное оружие и собственно оружие.

Библиография:

1. Комаров И. А. Авторское холодное оружие в современной России // Оружие как искусство. Авторское холодное оружие. М.: СканРус. С. 18.
2. TURPIN T. CUSTOM FIREARMS ENGRAVING. THE TECHNIQUES AND TREASURES OF THE WORLD'S GREATEST ARTISTS. IOLA, WI: KRAUSE PUBLICATIONS, 1999. Цит. по: Ломалева Л. Г. Взаимовлияние эстетических, технологических и функциональных аспектов художественной гравировки охотничьего оружия. Дис. канд. техн. наук. Ижевск. 2007. 134 с. С. 17.
3. Институт прав человека // Проект новой редакции Федерального закона «Об оружии» [Электронный ресурс] [HTTP://WWW.HRIGHTS.RU/NEW_ZAKON.HTM](http://www.hrights.ru/new_zakon.htm) (дата обращения: 22.03.2015)
4. Лесников В. Право на частное коллекционирование оружия // «Пять охот», 2003, февраль. [Электронный ресурс] [HTTP://WWW.SNIKER.RU/DOC/READ.PHP?ID=210](http://www.sniper.ru/doc/read.php?id=210) (дата обращения: 22.03.2015)
5. Маркевич В. Е. Ручное огнестрельное оружие / Под общей редакцией Н. Л. Волковского. СПб.: ООО «Издательство «Полигон», 2005. 496 с.

Е.С. РУБАНОВА, АСПИРАНТ МГХПА ИМЕНИ С.Г.
СТРОГАНОВА, БИБЛИОГРАФ КОМПЛЕКСНОГО ОТДЕЛА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ РГБИ, МОСКВА

Специфика изучения искусства XX века на примере стиля Ар-деко

Необходимость пересмотреть результаты анализа искусства XX века связана с тем, что появилась возможность изучить аспекты, которые по определённым причинам не могли быть изучены ранее. В особенности это касается наследия советской эпохи, изучение которой вызывает сейчас большой интерес.

Necessity to revise the analysis findings of the 20th cen. art, is connected with a fact that it became possible to study aspects, which could not be explored earlier. Specially it concerns the Soviet epoch, researching which makes a great interest.

Ключевые слова: XX век, Ар Деко, аспекты изучения искусства
Key words: 20th cen., Art Deco, art research aspects

Сложность изучения искусства XX века связана, прежде всего, с тем, что исследователь ещё не может судить о событиях этого периода беспристрастно так как тесно связан с недавним прошлым. Сейчас искусство XX века только входит в ту стадию, когда становится возможным его наиболее полное изучение с точки зрения истории искусства. В особенности это касается отечественного искусства т.к. только сейчас стало возможно обращение к недоступным ранее данным, свободное упоминания некоторых фактов, а также рассмотрение отечественного искусства в контексте всеобщей истории искусства и сопоставление его с зарубежным.

В конце 70-х годов XX века Прокофьев В.Н. в своей статье «Художественная критика – история искусства – теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения» точно отозвался по поводу отсутствия полноценного материала по истории искусства, охватывающей XX век: «До сих пор не существует по-настоящему исторических исследований искусства XX века (новейшего времени), а есть только лишь такие, которые, хотя и могут называться «Историей», являются по существу своему разросшимися критическими обсуждениями проблем ещё не завершённой эпохи. Материал искусства XX века только ещё начинает переходить из ведения критики в ведение истории.»⁽¹⁾ Это высказывание связано в первую очередь с тем, что объективное изучение с точки зрения истории искусства возможно лишь тогда, когда исследователь перестаёт быть непосредственным участником событий и может не только рассмотреть эпоху в контексте всех событий того времени, но и перестаёт оказывать

влияние на изучаемый им период: «История начинается там, где кончается действительная жизнь и даже её мемуарные отблески. Историю того или иного художника можно писать только после его смерти – как историю до конца прожитой жизни и до конца пройденного творческого пути; историю той или иной эпохи искусства можно писать, только находясь за её пределами – как другое время, время законченное и наблюдаемое со стороны.» (2) Прокофьев В.Н.

В связи с тем, что появилась возможность изучить те аспекты, которые по определённым причинам не могли быть изучены в полной мере ранее, возникла необходимость пересмотреть результаты анализов искусства XX века. Это необходимо не только с целью более детального изучения отдельных направлений, но и с целью выявления тех стилей и течений, которым не было уделено должное внимание в связи с тем, что они воспринимались современниками как явление временное. Одним из примеров необходимости свежего взгляда на историю искусства этого периода является стиль Ар Деко.

Несмотря на то, что стиль зародился ещё в 1910–е годы и был представлен на выставке 1925 года, сам термин появился лишь в середине 1960–х годов. Термин Ар Деко происходит от французского Art Deco – «декоративное искусство», взятого из контекста названия выставки 1925 года – Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes – Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств.

Первоначально для его обозначения служили такие наименования как «стиль 1925 года», «модернистик», «зигзаг–модерн», «джаз–модерн», «стиль 30–х годов» и др.). (3) Термин «Ар Деко» не использовался современниками «вплоть до 1966 года, когда парижская выставка предметов той эпохи «Вокруг 25 года» получила подзаголовок «Ар Деко» (4)

Столь позднее появление термина связано с тем, что первоначально современники не воспринимали Ар Деко как серьёзное явление. Интерес к изучению стиля возник позже, он был пробуждён ностальгией по межвоенному времени, по праздности жизни, которая постоянно демонстрировалась в голливудских фильмах и описывалась в мемуарах звёзд того времени. Стиль Ар Деко тесно связан с межвоенным временем. Он ассоциируется с коротким промежутком периода финансового благополучия, беззаботного счастливого времени, оставшегося у многих в призрачных воспоминаниях детства, разрушенных суровым военным временем. Хронологические рамки Ар Деко разнятся. В основном, говоря об этом явлении, упоминают 1920–е–1930–е годы, однако, своё начало

он берёт ещё в 1910–е годы и продолжает развиваться и в 1940–х годах. А его влияние заметно на протяжении всего XX века.

Данный стиль стремился соединить в себе достижения промышленного прогресса без потери художественной ценности. Выставку 1925 года, давшую название стилю, сначала планировали провести в 1915 году, но из-за начала Первой мировой войны она была проведена позже. (5) В связи с этим там практически не было представлено новаторских художественных решений, она как бы озвучивала ситуацию, сложившуюся в декоративном искусстве того времени.

О том, что этот стиль проявился и в отечественном искусстве было заявлено лишь в 1993 году, когда в рамках научной конференции «Судьбы неоклассицизма в XX веке», на основе исследований зарубежного Ар Деко, Т.Г. Малинина обозначает существование данного стиля в Советском Союзе. (6)

В настоящий момент тема Ар Деко в советской архитектуре малоизучена и освещена в небольшом количестве печатных изданий. История вопроса представлена в основном отдельными статьями и публикациями конференций, фундаментальные монографические исследования по данной тематике почти отсутствуют.

Появление новых данных требует переатрибуции некоторых памятников искусства, в частности ряда зданий, которые в источниках XX века относятся к постройкам постконструктивизма, но не являются таковыми.

Библиография:

1. Прокофьев В.Н. Художественная критика – история искусства – теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Об искусстве и искусствознании – М.: Советский художник, 1985, с.268
2. Там же
3. Малинина Т.Г., История и современные проблемы изучения стиля Ар Деко // Искусство эпохи модернизма: стиль Ар Деко 1910–1940–е годы, – М.: Пинакотена, 2009, с.21
4. Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар Деко – М.: Искусство XXI век, 2005, с.19
5. Азизян И.А., Ар Деко: диалог, компромисс, синтез // Искусство эпохи модернизма: стиль Ар Деко 1910–1940–е годы, – М.: Пинакотена, 2009, с.50.
6. Азизян И.А., Инобытие Ар Деко в отечественной архитектуре // Архитектура сталинской эпохи: опыт исторического осмысления. –М.:«Комкнига», 2010, с.51.

М.А. САВКИНА, АСПИРАНТ МГУ ИМ. ЛОМОНОСОВА.

Вопрос понятий и природы сюрреализма

Сюрреализм как один из неоднозначных стилей XX века воспринимается как абсурдное искусство, основанное на психоанализе Зигмунда Фрейда и его теории о «бессознательном». Главным термином сюрреализма считается «сюр», которое можно рассмотреть и с точки зрения этимологии, показав тем самым связь понятий и природы этого стиля.

The surrealism as one of ambiguous styles of the XX century is perceived as the absurd art based on Siegmund Freud's psychoanalysis and his theory about "unconscious". The main term of surrealism is considered "sur" which can be considered and from the point of view of etymology, having shown thereby communication of concepts and the nature of this style.

Ключевые слова: сюрреализм, модернизм, XX век, Фрейд, психоанализ.

Key words: surrealism, modernism, XX century, Freud, psychoanalysis.

Сюрреализм является одним из самых неоднозначных и спорных стилей XX века. Он приходит на смену футуризму, кубизму и экспрессионизму, вытесняя изживший себя дадаизм, позиционирует себя как новое прочтение буржуазной культуры XX века. Зачастую сюрреалистическое искусство воспринимают, как абсурдное и хаотичное, но для того, чтобы сделать конкретные выводы и заключения, необходимо осветить вопрос понятий и природы этого стиля.

Каждое художественное течение в искусстве формировалось под влиянием тех или иных событий, и сюрреализм не стал исключением. Наравне со своим предшественником дадаизмом, он, в первую очередь, является реакцией на события первой мировой войны, что значительно отличает его от других течений. Сюрреализм (от французского слова *surrealite* – это искусство «сверхреального», «сверхъестественного») (Дадаизм и сюрреализм в изобразительном искусстве. [Электронный ресурс] / Арт Планета Small Bay: <http://www.smallbay.ru>) стал продолжением искусства «дада», интерес к которому постепенно сходит на нет в 20-е годы XX века, что дает ему возможность переманить в свои ряды большую часть последователей дадаизма. Сюрреализм является художественным течением, образовавшимся в годы «тишины» – после окончания первой мировой войны и до начала второй мировой. Этот период в Европе был обусловлен резкими общественными настроениями, депрессиями, классовыми противоречиями, ростом политической активности среди населения, образованием коммунистических партий в некоторых странах (Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм //

Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1987. С. 193–195). Населению необходимо было сделать выбор в пользу одного из лагерей – отнести себя к «лагерю реакции» или же пойти путем современной молодежи, желавшей создать нечто новое, идущее вразрез с традициями и установленными канонами. На фоне этой всеобщей подавленности и негативных настроений начинает формироваться новое искусство. Оно берет за основу отказ от устоев, традиций, бунтарство, одновременно с этим ставя перед собой цель создать стиль с определенной четкой эстетической концепцией, которой не было в дадаизме.

С точки зрения эстетики новое искусство представляло собой синтез трех философских учений: философии интуитивизма Анри Бергсона, в основе которой лежало принижение интеллекта и логического мышления, и возможное лишь посредством интуиции познание истины; теория творчества философа-идеалиста Вильгельма Дильтея, который ставил во главу всего фантазию; и, наконец, психоанализ Зигмунда Фрейда, которого сами сюрреалисты считали своим главным вдохновителем. Учение Фрейда о психоанализе, «сознательном» и «бессознательном» полностью отвечало всем требованиям теории сюрреализма.

Теория психоанализа имеет большое значение для нового искусства, так как австрийский психиатр Зигмунд Фрейд в своем учении отделяет психику от материальных причин и условий, которые ее порождают. Таким образом, он относит психику к иррациональности, показывая, что она не подчиняется человеческому разуму, находится за его пределами. Он выделяет «бессознательное» – так называемую основу всей психики, которая определяет всю сознательную жизнь человека. «Бессознательное» включает в себе все инстинктивные побуждения и влечения человека. Согласно теории Фрейда, именно эти побуждения и влечения являются движимой силой в развитии и создании искусства. Помимо всего прочего, Фрейд выдвинул теорию о том, что сновидения, также как и искусство – основные сферы, где «бессознательное» может проявить себя наиболее ярко и непосредственно, открывая истинный путь к познанию истины и «естественной сущности» человека. Эта теория стала основой сюрреализма, и такое понимание природы искусства тесно связано с его главным понятием – «сюр». Этот термин принято понимать в значении абсурда, неадекватности, хаоса, нереальности – такие определения можно найти во многих словарях и энциклопедиях (Большой энциклопедический словарь под редакцией Лапиной И., Маталиной Е. М.: АСТ, 2003. С. 836.). Но, на мой взгляд, на этот вопрос можно взглянуть с совершенно другой точки зрения – точки зрения этимологии. Очень часто «сюр» приравнивают к

сюрреализму, делая эти понятия синонимами, что не совсем верно. Но к чему же тогда восходит слово «сюр»? Французское слово «sur» переводится на русский язык как предлог «над», что как раз оправдывает теорию сюрреализма и психоанализа – чья приррда находится находится в сфере бессознательного – над разумом и логикой. Но если обратиться именно к этимологии слова «сюр», то представляется возможным найти сходство со словом «сура», являющимся названием главы Корана (Али-заде А. Исламский энциклопедический словарь. Ансар, 2007. С. 300). Всего их 114, и они представляют собой правила жизни, указывают человеку истинный путь или дорогу к этой истине, которую должен постичь каждый. И с точки зрения данной теории “сюр”, как главное понятие сюрреализма, можно рассматривать как движение к истине, к той, которую поняли и приняли для себя художники этого искусства. Каждый художественный стиль основывается на своей собственной истине, ее познании. Сюрреализм воспринимается как абсурдное, странное, бессознательное искусство, что, на мой взгляд, является не совсем верным – каждое искусство несет в себе определенную ценность и замысел. Цель сюрреализма – показать действительность через призму сновидений, бессознательных проявлений человеческой психики при тех обстоятельствах, когда человек не имеет возможности контролировать себя. Во главе всего для сюрреалистов стояло творчество посредством бессознательного в человеке. Они желали встать “над” реальностью и сознательным. Сюрреалисты вводили себя в состояние алкогольного или наркотического опьянения, сон или гипноз и затем то, что было увидено ими в этот момент, они воспроизводили на своих полотнах. И если в основу понятия “сюр” в данном художественном течении вложить этимологический смысл слова “сура”, то само течение обретает очень интересное значение, и определение его как абсурдного становится не совсем неуместным. Сюрреализм наравне с другими художественными стилями в искусстве несет в себе определенную смысловую нагрузку, содержание, которое создается непривычными для истории искусства средствами, но тем не менее имеет место быть и заслуживает должного внимания к своей теории и работам.

Библиография:

1. Дадаизм и сюрреализм в изобразительном искусстве. [Электронный ресурс] / Арт Планета Small Bay: <http://www.smallbay.ru>
2. Наптерева Т. Дадаизм и сюрреализм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1987. С. 193–195.
3. Большой энциклопедический словарь под редакцией Лапиной И., Маталиной Е. М.: АСТ, 2003. С. 836.
4. Али-заде А. Исламский энциклопедический словарь. Ансар, 2007. С. 300.

А.Д. СТАРУСЕВА–ПЕРШЕЕВА, АСПИРАНТ ФАКУЛЬТЕТА
КИНОВЕДЕНИЯ ВГИК ИМ. С.А.ГЕРАСИМОВА

Мнозначность термина «фигура знака» в кино и киноведческая методология

В данной статье рассматриваются варианты трактовки термина “фигура знака” в кино и их связь с различными направлениями киноведческих исследований. В числе прочего автор акцентирует внимание на значимости структурно–семиотического анализа в истории киноведения и на новых методах изучения кинематографа, которые возникают под влиянием семиотики.

This article deals with various interpretations of the term “sign figure” in cinema and their relation to diverse lines of investigation in film studies. Among other things the author focuses on the significance of structural and semiotic analysis in the history of film studies and draws attention to the new methods in cinematology inspired by semiotics.

Ключевые слова: кино, киноведение, семиотика, фигура знака.
Key words: cinema, film studies, semiotics, sign figure.

Семиотика оказала сильное воздействие на киноведение: ученые вышли за пределы “литературного” анализа сюжетов и характеров и обратились к исследованию фильма как кода, к изучению структуры кинокартины и к рассмотрению отдельных приемов с позиции отношений означаемого–означающего. Этот подход оказался весьма продуктивным, и в 1950–1970–х годах было написано много новаторских киноведческих и междисциплинарных работ. В отечественном киноведении методы структурно–семиотического анализа начали использоваться несколько позже, но использование этих методов было логично, потому что оно воспринималось как продолжение разработок формальной школы 1920–х годов (1). Однако эти исследования создавались в рамках разных школ, а порой даже относились к разным научным областям, ученым не удалось выработать единой парадигмы для семиотики кино, не было достигнуто согласия по поводу терминологии. Понятие “фигура знака” – яркий пример той несогласованности.

Разобщенность ученых привела к тому, что семиотика кино не смогла однозначно ответить на главные из поставленных вопросов: что является знаком в кино, что является фигурой знака, как осуществить членение знака в экранных искусствах?

Кризис привел к тому, что на сегодняшний день киноведы избегают использования семиотического аппарата по причине его непроработанности.

Однако мы хотели бы предложить другую точку зрения на данный вопрос. Мы полагаем, что многозначность понятий в семиотике кино может благотворно сказаться на работе исследователей, открывая несколько стратегий научного поиска.

В данной работе мы рассмотрели основные значения термина “фигура знака” в кино и на его примере показали, как многозначность понятия может дать импульс исследованиям разного типа. Общим для всех позиций является понимания фигуры как минимальной единицы знака, лишенной значения, а различным оказывается способ членения знака на фигуры, и каждый из способов тесно связан с той или иной киноведческой проблематикой.

Ключевые значения термина таковы:

а) Фигура знака как фигура речи.

В традиционном киноведении, где фильм воспринимается в первую очередь как высказывание, построенное по аналогии с литературным текстом, определяет фигуру знака как риторическую (эллипс) или стилистическую (литота). При таком подходе исследователь делает акцент на анализ сюжета и замысла автора, подчеркивая то, каким способом “проговариваются” те или иные мысли, фигура кинематографического знака в данном случае приравнивается к фигуре речи, и именно “речь”, высказывание, заложенное в фильме, становится главным объектом анализа.

Такой взгляд хорошо иллюстрирует высказывание Андре Базена: “В этой крайней форме «монтаж аттракционов» редко использовался даже его создателем, но к нему очень близки такие широко используемые фигуры, как эллипс, сравнение или метафора: например, чулки, упавшие к подножию кровати, или выкипающее молоко («Набережная ювелиров» А.–Ж. Клузо)” (2).

б) Фигура знака как “условия восприятия”.

Семиотический подход Умберто Эко и авторов, разрабатывающих схожую методологию, предполагает четкое членение фильма (знака) на кадры (синтагмы) и пластические элементы изображения (семь). Фигурой же знака в данном случае считается наименьшая единица, лишенная смысла, то есть некий визуальный первоэлемент, как “углы”, “игра светотени”, “кривые”, “соотношение фигура—фон” (3).

Подобная интерпретация фигуры знака в кино характерна для структурного анализа и позволяет рассматривать кинематографическое произведение как код, не принимая во внимание сюжет и содержание ленты.

Умберто Эко: “Коды иконические — основываются большей частью на элементах восприятия, образуемых с помощью кодов передачи. Расчлняются на фигуры, знаки и семь : а) фигуры — это условия восприятия (например, соотношение между фигурой и фоном,

световые контрасты, геометрические пропорции), которые транскрибируются в графические знаки на основе модальности, устанавливаемой кодом. Количество этих фигур бесконечно, причем они не всегда дискретны. Поэтому второе членение иконического кода обнаруживает бесконечный ряд возможностей, питающих множество индивидуальных сообщений, чей смысл постигается через контекст и пока несводим к точному коду. Действительно, если код еще не распознаваем, это не значит, что он отсутствует. Ведь если, переступив определенные рамки, нарушить соотношение между фигурами, то возможность восприятия исчезает”. (4).

с) Фигура знака как операционная единица.

Направление мысли Умберто Эко по-своему развивал Рудольф Арнхейм, который, однако, вывел на первый план не элементы киноязыка как кода сознательного восприятия, но элементы восприятия бессознательного. Данный подход характерен для исследований, посвященных психологическим особенностям визуального восприятия (причем не только в рамках парадигмы гештальт-психологии).

С. Уорт так характеризует взгляд Арнхейма: Подобно Пудовкину, который в 1927 году предложил взять за основу такие неопределенные элементы, как “контраст”, “подобие”, “синхронность”, “повтор” и “параллельные структуры”, Арнхейм попытался выделить операционные единицы, являющиеся элементами, определяя такие законы или правила, как “постоянство точки зрения”, “перспектива”, “видимые размеры”, “организация светотени”, “отсутствие цвета”, “ускорение”, “включение стопкадров” и “фокусировка”. В общем и целом он образовал двадцать подобных единиц и был вынужден признать, что их можно найти еще сотни” (5).

d) Фигура знака как способ построения аудиовизуального целого.

Выделяя такие фигуры знака, как композиция кадра, движение камеры, монтаж, специальные эффекты и др., исследователь может эффективно осуществлять формальный анализ кинокартин, совмещая представления о технической и художественной составляющей приема (6).

Кристиан Метц: “Специфически кинематографические знаковые фигуры, которые мы исследуем (монтаж, движения камеры, оптические эффекты; “риторика экрана”, взаимодействие звукового и зрительного рядов и так далее), представляют собой коды специализированные — хотя, как будет показано в дальнейшем, относительно “простые” — функционирующие поверх фотографической и фонографической аналогии” (7).

e) Фигура знака как повествовательный прием.

Данный подход особенно эффективен при структурном анализе

жанрового фильма и жанра как такового: повествование можно разделить на ряд элементов, ориентированных на достижение четко определенного эффекта в восприятии зрителя, и на базе анализа подобных структур и элементов можно составить “азбуку приемов” жанрового кинематографа.

Сильвьян дю Паскье так определяет термин “фигура” в своем исследовании комедии: “Тэг будет рассматриваться как особая фигура киноречи, отклонение от нормы, определяющее и норму, и отклонение одновременно, причем не одно по отношению к другому”. (8)

f) Фигура знака как пластический элемент изображения.

Одним из наиболее любопытных методов членения кинематографического знака является членение кадра на пластические составляющие, на запечатленные формы (предмет, человеческая фигура, элемент движения). Подобный подход открывает возможности для создания весьма тонких, узкоспециальных формальных исследований, например, для анализа того, каким способом конкретный режиссер и оператор komponует кадр, как происходит построение композиции сцены и так далее. Одним из любопытных киноведческих нововведений, основанных на данной стратегии, является так называемое “аудиовизуальное эссе”.

Подобный взгляд на фигуру знака Умберто Эко совмещает с теорией кинезики: “...Кинезика поставила вопрос о том, могут ли кинеморфы, то есть значимые единицы жеста (приравняемые, если хотите, к монемам и определяемые как кинезические знаки), быть разложены на кинезические фигуры, или на кинеморфы, отличительные части кинеморфов, не являющиеся, однако, частью их смысла (это мелкие элементы движения, лишённые смысла). Пока кинезика испытывает трудности в выявлении отличительных моментов в континууме жестов.

Но съёмочная камера таких трудностей не знает. Она с точностью раскладывает кинеморфы на множество отличительных единиц, которые в отдельности не могут еще ничего означать и имеют дифференциальное значение по отношению к другим отличительным единицам.

[...] Итак, съёмочная кинокамера дает мне лишённые смысла кинезические фигуры, изолируемые в синхронном плане фотограммы и соединяемые в кинеморфы (или кинезические знаки), которые в свою очередь порождают кинеморфы (или кинезические семы, более широкие синтагмы, слагаемые до бесконечности)”. (9)

Подводя итоги, можно сказать, что понятие “фигура знака” в кино может относиться к совершенно разным явлениям, это может быть

и отдельный прием, и отдельная часть изображения, и кадр в контексте целого фильма, и технологический элемент построения аудиовизуального целого. Каждый исследователь выбирает свою методологию изучения кино и связанный с ней терминологический аппарат. На примере понятия “фигура знака” видно, насколько разнообразны могут быть подходы к анализу фильма.

* * *

В конце 1980–х годов в отечественном киноведении обозначилась тенденция избегания семиотической методологии, это произошло из-за неоднозначности терминологии, отсутствия единой парадигмы и по причине того, что означающее в кино кажется неопределенным, неуловимым, “воображаемым” (10).

Однако наше исследование показало, что семиотика может и дальше служить развитию киноведения, предлагая новые стратегии исследования (такие как аудиовизуальное эссе).

Более того, мы утверждаем, что семиотика совершенно необходима в специальных исследованиях художественных приемов в кино, так как анализ значения приема не может вестись вне категорий означающего и означаемого (11).

Библиография:

1. По кн. Соловьева В.С. Киноведение как наука. М.: 2008. С. 48.
2. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 82–83.
3. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Сборник статей ред. Разлогов К.Э. М.: Радуга, 1986. С. 97.
4. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Сборник статей ред. Разлогов К.Э. М.: Радуга, 1986. С. 86–87.
5. Уорт. С. Разработка семиотики кино. Строение фильма. Сборник статей ред. Разлогов К.Э. М.: Радуга, 1986. С. 149.
6. По кн. Метца К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.
7. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. Сборник статей ред. Разлогов К.Э. М.: Радуга, 1986. С. 106.
8. Дю Паскье С. Гэги Бестера Китона. Строение фильма // Строение фильма. Сборник статей ред. Разлогов К.Э. М.: Радуга, 1986. С. 189.
9. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Сборник статей ред. Разлогов К.Э. М.: Радуга, 1986. С. 98.
10. По кн. Метца К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.
11. По кн. Лободанова А.П. Неприкладные искусства. Лекции по семиотике. Выпуск II – М.: Изд-во Московского университета, 2006.

С.В. МКРТЧАН, к.иск, доцент МГУТУ им
К.Г.РАЗУМОВСКОГО

О терминах и понятиях средовой концепции

В статье рассматриваются термины, обозначающие понятие «среда» в дизайне. Анализируется соответствие их среде как проектному объекту.

The article discusses the terms designating the «environment» concept in design and architecture analyzing their compliance to the environment as a project object.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, среда, термин, понятие, пространство

Keywords: design, architecture, environment, term, definition, concept, space.

Проблема терминов и понятий средового дизайна периодически всплывает из недр профессионального сознания сторонников средовой концепции, сопровождаясь появлением ряда публикаций, отличающихся в одних случаях повышенной эмоциональностью рассуждений, в других – строгой постулированностью высказываний.

В настоящее время в средовой концепции пользуются стихийно сложившимися терминами, зачастую разноречивыми или не полностью отражающими специфику средового подхода. Рассуждая об актуальности вопроса, но сомневаясь в возможности и продуктивности создания однозначного терминологического аппарата, А. А. Высоковский еще 1989 году заметил, что по причине спонтанного происхождения «...термины средового подхода легко употребляют по любому поводу, в различного рода спекулятивных целях, ... что конечно, ведет к извращению и размыванию их содержания» [1,с.8]. Его вполне оправданные сомнения в целесообразности создания регламентированной структуры терминов связаны со спецификой среды как объекта проектирования, не соответствующего принципу построения однозначного терминологического аппарата.

Компромиссный вариант, предполагающий построение смешанной структуры из стихийно сложившихся и строго постулированных терминов, может оказаться нежизнеспособным. Не случайно лингвисты–терминологи предупреждают об «опасности смешивания естественно сложившихся терминологий с упорядоченными, справедливо отмечая, что естественно сложившаяся в деятельности терминологическая система не может отвечать тем же требованиям, что и упорядоченная, поскольку их роль в профессиональном языке различна, и они не подменяют одна другую» [2,с.4].

Если среда претендует на роль уникального объекта проектирования, а средовой подход рассматривается как особая форма проектной деятельности (возможно, даже выходящей за рамки архитектуры и дизайна), то дизайнерам и архитекторам необходимо согласованное понимание хотя бы ключевых определений терминов, характеризующих и обозначающих объект профессиональной деятельности.

Среда как самостоятельное и независимое понятие имеет очень широкий диапазон понимания. В зависимости от области науки она осмысливается с соответствующей, специфической позиции и обозначается соответствующим термином. В дизайнерской и архитектурной литературе понятие среды отражается в таких словосочетаниях, как, например, «архитектурная среда», «предметная среда», «предметно-пространственная среда», «предметно-деятельностная среда» и т.п. Однако эти термины не в полной мере очерчивают границы, в пределах которых должны действовать архитекторы и дизайнеры, поскольку не выражают целостности объекта проектного воздействия.

Почему перечисленные естественно сложившиеся и получившие свои определения в профессиональных словарях термины не устраивают профессионалов? В чем их несостоятельность в качестве терминов, обозначающих среду как объект проектного воздействия?

В науке понятие считается лексической формой мышления, нацеленной на обнаружение существенных свойств предметов и их отношений. Обозначение понятия термином предполагает сужение его смысла. Однозначность термина – одно из его ведущих свойств и гарантия эффективного употребления. Будучи по определению однозначным, термин призван провести границы между понятиями, внешне сходными. Поэтому термин легко понимается специалистами во всех случаях адекватно тому понятию, которое им выражается. Подчеркивая важность терминологии для специалистов, В.Г. Власов пишет: «Термин – слово или словосочетание, призванное однозначно трактовать понятие и его отношение с другими понятиями. Причем его содержание не допускает сомнительных толкований и принимается группой людей, договорившихся о его значении. Следовательно, нельзя гарантировать, что в это же самое время другая группа людей договаривается об ином содержании того же термина».[3, с.242] Наличие в терминологических системах разных терминов, обозначающих одно и то же понятие, – результат его субъективного восприятия и признак неорганизованности самой системы. Очевидно, что многочисленность терминов, обозначающих понятие «среда» в дизайне и архитектуре, – следствие именно такого подхода к вопросу.

В архитектурном и дизайнерском понимании среда воспринимается как единство пространства и его предметного наполнения,

сформированного в результате социальных взаимоотношений разных групп людей и социокультурных запросов каждого человека. Следовательно, понятие «среда» обусловлено категориями «пространство», «субъект» и «объект». Они являются первичными понятийными установками, от которых берет начало само понятие «среда». «Пространство» как неизменная материнская категория среды выражает ее качественную характеристику. Категории «субъект» и «объект» всем многообразием своих взаимоотношений отражают причинность среды, ее принадлежность сфере материальных и социальных отношений. Возвращаясь к перечисленным терминам, нетрудно заметить, что в каждом случае в словосочетаниях акцентируются отдельные категории среды. Например, в словосочетании «предметная среда» доминирует категория «объект», а роль субъекта и пространственность среды отодвигаются на второй план. Словосочетание «предметно-пространственная среда» отсылает к мысли, что пространство невозможно без предметного наполнения, а предметные комплексы находятся в пространственных взаимоотношениях. Субъект, в этом случае, понимается как внешний наблюдатель, а не как непосредственный «участник» среды. Примечательно, что в словарных объяснениях этих определений в обязательном порядке подчеркивается средообразующая роль субъекта, без которого понятие «среда» теряет свой смысл. Содержательной глубиной отличается определение «предметно-деятельностная среда», где слово «деятельность» указывает на определенные действия субъекта, которые невозможны вне пространства, а слово «предмет» указывает цель действий. Однако не совсем понятно, какая именно деятельность имеется в виду – действия архитекторов и дизайнеров в отношении к среде или деятельность человека, благодаря которому и существует среда. Рассмотренные определения носят описательный характер и являются перечислением эмпирических значений и признаков среды (например, «социально-предметно-пространственная структура» предложенная А.Э. Коротковским [4]). По этому поводу В.Г. Власов отмечает: «Описание служит средством интерпретации научного понятия, но не является терминологическим определением, прежде всего, по причине бессистемного, неструктурированного перечисления отдельных признаков – слов в произвольном порядке».[3,с.241]

Оппоненты могут возразить, что содержание термина раскрывается при его рассмотрении в разных контекстах (в контекстах пространства, предметного окружения, социальных явлений). Однако отождествление категорий с контекстами противоречит их смысловому содержанию. Категория – это простейшая форма

определения, лежащая в основе понятия, а контекст понимается как некоторая содержательная и смысловая целостность, стимулирующая выявление значения части. Категория, как правило, однозначна, а контекст многозначен и подвержен разноаспектному пониманию. Кроме того, в лингвистических трудах к идеальным терминам предъявляется требование независимости от контекста. Еще в середине прошлого века Д. С. Лотте писал, что в зависимости от применения в каком-либо контексте термин подвергается смысловым изменениям, что крайне недопустимо [5, с.74]. В терминологических исследованиях указывается, что при построении термина нужно учитывать требование к его точности и ориентированность на содержание понятия. Механическое совпадение смыслового содержания термина с одной из категорий понятия снижает его эффективность, приводит к искажению представлений о понятии. Независимость идеального термина от контекста означает его одинаковое понимание представителями разных профессий, а это возможно, если однозначное истолкование обеспечивает понятие, а не субъективное понимание этого понятия разными специалистами. Тем не менее, лингвисты допускают зависимость терминов от контекста в искусствоведении, поскольку искусствоведческий язык «...отличается от обыденного, но не столь формализован, как языки точных наук». [3, с.239]

Употребляемые в настоящее время термины, обозначающие понятие «среда» в дизайне и архитектуре, сформировались естественным путем, и рассматривать их надо не с позиции строгой фиксации смысла понятия, а с точки зрения сферы функционирования, где термины изымаются из рамок жестких лингвистических требований, свободно вплетаются в профессиональный язык и функционируют по воле представителей профессии. Такой сферой функционирования можно считать профессиональный контекст, в котором дается информация о творческом процессе и условиях его протекания, о специфике предмета, объекта и метода, их назначения и состояния. Роль профессионального контекста особенно возрастает в тех случаях, когда требуется не только отграничение термина, имеющего категориальную многозначность, но и развитие в нем новых значений, когда требуется стимуляция возможности дополнительного осмысления этих значений в терминологической системе. Профессиональный контекст помогает преодолеть категориальную многозначность понятий, используемых для общения между специалистами. Разносторонние ассоциации, заложенные в смысловой структуре понятия «среда», вызывают разноаспектное понимание его смысла. Профессиональный контекст сводит число таких ассоциаций к

минимуму, оставляя только те, которые характеризуют понятие как объект профессионального воздействия. В этом смысле, например, термин «архитектурная среда» – исчерпывающий: он показывает, о какой среде идет речь, что и как с ней можно сделать, при этом прилагательное «архитектурная» ассоциируется со всеми категориями среды. И, что самое главное, термин характеризует среду как объект проектирования. Но среда с не меньшим успехом вписывается и в профессиональные интересы дизайнера. Архитектура и дизайн – родственные сферы деятельности, имеющие во многом схожие метод, объект и предмет. В вопросе проектного воздействия на среду они предельно сближаются, поскольку в их основе лежит общий принцип художественного восприятия и преобразования реальной действительности. Этим своим качеством они отличаются от других профессий, которые тоже имеют возможность проектного воздействия на среду (инженерное, технологическое проектирование, экологическое проектирование, социология и т.п.). Следовательно, справедливо было бы использовать словосочетание «архитектурно–дизайнерская среда». Однако многокатегориальность понятия «среда» может стать причиной ее разноаспектного понимания в профессиональном контексте. Архитекторы и дизайнеры, деятельность которых связана с формальными и образными преобразованиями материального окружения, нередко отождествляют среду как проектный объект лишь с одной из ее категорий – с «пространством», с «объектом» или даже с «субъектом», не учитывая, что уникальность и сложность среды как объекта проектирования как раз в том, что проектные преобразования требуют учета всех категорий, в их единстве. Архитекторы не могут подобно Господу Богу «творить» пространство. Но они призваны актуализировать ту или иную его часть – преобразовывать его из безразличного, «враждебного» в реальное, соответствующее требованиям жизнеобеспечения состояние. Актуализированное (архитектурное) пространство мотивирует созидательную деятельность людей, побуждает в них интеллектуальную и физическую активность. В актуализированном архитектурой пространстве появляются процессуально–содержательные мотивы, подталкивающие дизайнеров к функциональному и художественно–образному обоснованию и обустройству пространства. Осваивая актуальное и мотивированное пространство, субъект осмысливает его, присваивает ему некое содержание, отражающее суть его жизнеобеспечивающей деятельности. Пространство приобретает смысл и значение, т.е. становится средой тогда, когда в нем появляется человек (субъект). Попытки раздельного проектного воздействия на категории с целью формальных, содержательных,

образных преобразований среды в целом могут привести к неадекватным проектным решениям. Невозможно поменять что-то в одной категории, не изменив другие. Несмотря на возможные неверные трактовки термина «архитектурно-дизайнерская среда», на сегодняшний день он является наиболее приемлемым для профессионального общения. Необходимо отметить, что это словосочетание не претендует на роль единственного идеального термина. Его преимущество в ясности смысла и легкости в использовании.

Среди возможных «конкурентов» термина «архитектурно-дизайнерская среда» достоин внимания предложенный Ф.Т. Мартыновым [6] термин «жизненная среда». В его понимании «жизненная среда» – результат жизнеобеспечивающей деятельности человека, где понятие «жизнеобеспечивающая деятельность» подразумевает актуализацию, мотивацию и осмысление пространства благодаря деятельности субъекта. Жизненная среда обобщает смыслы всех возможных видов сред – городской, жилой, производственной – в том числе, например, внутреннюю среду космических кораблей и подводных лодок – словом, все, что преобразовано (проектировано) человеком для реализации жизнеобеспечивающих целей. Прилагательное «жизненная» говорит о пригодности искусственно созданных (проектированных) условий для жизни. Формат настоящей статьи не позволяет раскрыть глубокий философский смысл этого термина, безусловно заслуживающего отдельного детального рассмотрения.

Оставляя вопрос открытым для будущих обсуждений, следует признать, что рассмотрение возможных вариантов терминов привело к убеждению, что нет прямого пути профессионального обозначения понятия «среда»; его постижение всегда опосредовано ассоциативно-ментальными образами, которые отражают субъективные обобщенные знания о действительности, с трудом поддающиеся точным терминологическим формулировкам.

Библиография:

1. Средовой подход в архитектуре и градостроительстве. – Сб.ст. под редакцией А.А.Высоковского // ВНИИТАГ – СА СССР, – М., 1989.
2. Разработка терминологического аппарата дизайна // Серия «Методические материалы» – М., ВНИИТЭ, 1982.
3. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.06 / Власов В.Г.; С.–Петербург, гос. ун-т технологии и дизайна. СПб 2009.
4. Коротковский А.Э. Методологические основы системной теории архитектуры. Учебное пособие. М., доп. план Минвуза РСФСР, 1987. поз. 115.
5. Лотте Д.С. Образование системы научно-технических терминов – В сб. «Основы построения научно-технической терминологии» АН СССР, М., 1961.
6. Мартынов Ф.Т. Методическая разработка «Социально-эстетические основы проектирования и реконструкции городов». – Свердловск, 1985.

Н.А. ККОВЕШНИКОВА, канд. культурологии, доцент
КАФЕДРЫ «ДИЗАЙН», ФГБОУ ВПО «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ – УЧЕБНО-НАУЧНО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ
КОМПЛЕКС», ОРЕЛ

«Постиндустриальный» дизайн: опыт интерпретации термина

В конце XX века в проектной культуре начинает формироваться новая парадигма дизайнерской деятельности. Для ее обозначения мы предлагаем термин «постиндустриальный дизайн». Основными факторами формирования «постиндустриального» дизайна являются: признание дизайна в качестве стратегического инструмента ведения бизнеса, проблема «гуманизации» техногенной цивилизации, формирование «экологического» проектного сознания и утверждение культурологического подхода к проектированию.

In the end of XX century in the design culture it's formed a new paradigm of design activity. For the designation, we propose the term "post-industrial design". The main factors of creating the "post-industrial" design are: recognition of design as a strategic business tool, the problem of humanization of technogenic civilization, shaping of "ecological" design thinking and dissemination of the culturological approach to design.

Ключевые слова: проектная культура, постиндустриальный дизайн, экологическое проектное сознание, культурологический подход в дизайне

Key words: design culture, post-industrial design, ecological design thinking, culturological approach to design.

Идея постиндустриального общества была выдвинута в 1960-х гг. В развернутом виде концепция постиндустриализма была представлена американским социологом Д. Беллом. Он разделял историю человечества на три стадии – аграрную, индустриальную и постиндустриальную. Если индустриальное общество организовано вокруг производства, то для постиндустриальной стадии характерен переход от производства вещей к производству услуг, связанных, прежде всего, с исследованиями и управлением, считает Д. Белл. Э. Тоффлер, прогнозируя приход «третьей волны» (стадии) развития человечества, предполагал, что на смену унифицированной массовой культуре индустриального общества должна прийти культура разнообразия, уникальности и полицентричности, т.е. множество равноценных субкультур вместо единой модели культуры.

В эпоху перехода к постиндустриальному обществу кардинально меняется и модель дизайнерской деятельности. На рубеже 1970-х – 1980-х гг., в условиях растущей интеграции науки и техники и динамичном внедрении результатов этой интеграции в практику,

промышленный дизайн стал рассматриваться как один из главных рычагов инновационных преобразований в области экономики, как метод «творческого» раскрытия рынка. Дизайн становится важным средством воплощения технологии в формы, понятные рядовому потребителю. Хорошие дизайнеры не без основания считают себя подлинными представителями потребителей в фирме-производительнице. Если отдел сбыта стремится побольше продать, а производственный отдел – снизить себестоимость, то только дизайнеры ставят себя на место покупателей и думают о том, понятно ли назначение товара, удобно ли им пользоваться, какой требуется за ним уход и т.д. Дизайнер, таким образом, является на фирме экспертом в области «взаимоотношений» между потребителем и товаром.

В некоторых компаниях дизайн рассматривают сегодня как средство разработки и претворения в жизнь долгосрочных стратегических планов. Речь идет о координации многих видов деятельности компании в поисках «корпоративной идентичности» (фирменного стиля) и об использовании дизайна как важнейшего средства перспективного планирования. Подобную уверенность в столь значимых для современного бизнеса прогностических возможностях дизайна можно объяснить, вероятно, тем, что за последние десятилетия наиболее успешные представители этой профессии наглядно продемонстрировали умение, избегая шаблонов, синтезировать информацию и создавать новое, опираясь на специфическое «дизайнерское» мышление. В постиндустриальном обществе, которое еще называют информационным, в условиях колоссального потока информации, большая часть которой представлена в неявном виде, требуются специалисты, обладающие не аналитическим, а именно синтезирующим складом ума. Дизайнеры же, по мнению авторитетных экспертов, являются «прирожденными синтезаторами информации, всегда занимавшими уникальное положение между миром замысла, образа и его материализацией» (1).

Не умаляя достижений дизайна как профессии, получившей, наконец, весьма высокий статус в глазах делового мира, заметим, все же, что в период 1970-х – 1980-х гг. довольно сложно определить какую-либо единую концепцию, и, тем более, аксиологическую доминанту проектной культуры дизайна этого десятилетия. Очевидно, что она не может быть описана ни в категориях креативного менеджмента, ни в категориях успешного маркетинга. К концу 1980-х гг. в искусствоведческих и культурологических работах все чаще появляется термин «необарокко», выступивший в качестве альтернативы постмодернизму, а иногда и в качестве уточняющего

дополнения к нему: «Дух необарокко – это «повышение акций» таких форм творчества, для которых характерны утрата целостности, глобальности, упорядоченной систематичности и проявление вместо этих качеств нестабильности, неоднозначности, изменчивости», – пишет О. Калабрезе (2). Не случайно Г.Г. Курьерова выделила два главных предмета интереса и объекта интерпретации западной критики дизайна конца 1980-х гг.: феномен «декаданса» и феномен «семиотического засорения»: «Первый характеризует преимущественно творческую сферу, второй – собственно среду обитания» (3).

Для преодоления обозначенного кризиса стала необходима новая проектная стратегия, новые социокультурные ориентиры проектной деятельности. К началу XXI в. для успешного дизайна стало недостаточно не только художественного чутья или инженерного изобретательства, но также и профессионального маркетингового анализа. В современной ситуации стала активно проявляться тяга к «очеловеченности» форм предметно-пространственного окружения. Очень заметное изменение сознания потребителей Т. Хауфф представляет как естественную реакцию на десятилетие дизайнерских провокаций и шума в «дикие» 1980-е гг.: «Многие ищут сегодня не репрезентативные и «кричащие» о статусе вещи, а, прежде всего, предметы, наполненные жизненным смыслом, «аутентичностью», индивидуальным характером», – пишет он (4).

Можно утверждать, что центральной проблемой в современной проектной культуре становится гуманизация дизайна в самом широком смысле этого слова. Под гуманизацией в этом случае следует понимать преодоление негативных последствий развития техногенной культуры. Многие футурологи, социологи, деятели культуры и искусства указывают на необходимость переосмыслить ценностные приоритеты техногенной цивилизации, не отказываясь при этом от ее достижений. Столкнувшись с совокупностью глобальных проблем наших дней, общество должно искать целевые ориентиры в свете кардинальных установок нового мышления – фундаментальных ценностей сохранения жизни, человеческого рода, обеспечения свободного самосовершенствования личности, развития мира культуры.

В отношении дизайна проблема гуманизации достижений техногенной культуры может быть интерпретирована следующим образом. Открытия в области науки и техники предлагают человеку не вещи, готовые к употреблению. Их еще необходимо воплотить в полезных предметах, в том числе и таких, которых раньше не существовало. Иными словами, все, что попадает из сферы инноваций на потребительский рынок, должно быть обязательно спроектировано дизайнером: «переведено» на язык потребительских ценностей,

согласовано с запросами, привычками и вкусами покупателя. Дизайнер – с точки зрения гуманизирующего потенциала профессии – и способен взять на себя функции посредника между научно-техническим прогрессом и человеком. Таким образом, сегодня задачей дизайна является «амортизация» шока, вызванного развитием промышленного производства, дисгармонией между техникой и культурой.

Для подтверждения своего высокого созидającego статуса в современном обществе дизайн должен перейти от поиска возможностей стимулирования производства и сбыта различных товаров к формированию потребностей путем создания таких моделей потребления, которые соответствовали бы действительным нуждам и возможностям данного общества. Необходимо сосредоточиться на проблемах проектирования потребительских свойств изделий и процессов их эксплуатации, а также на разработке эталонов потребления как моделей культуры. Экологическое сознание, тесно связанное с проблемой гармонизации отношений человека с окружающим миром, глубоко органично дизайну по ценностям и целям. Сторонники экологического подхода к дизайну сосредоточены не столько на решении экономических, функциональных и даже эстетических аспектов проектирования, сколько на проблемах сокращения самого количества производимой продукции, в пересмотре с точки зрения экологической безопасности применяемых материалов и технологий, а также в изменении потребительских требований и социального поведения. Не стоит опасаться, что экологические принципы безвредности производства, сокращения потребления и скромности в материальных запросах могут привести в области эстетики к тенденции «нового пуританизма». Напротив, как подчеркивает И.В. Привалова, экологическое направление в дизайне поднимает проблемы эстетического разнообразия, индивидуализации предметной среды, повышения ее выразительности. Достоинство формы видится при этом не столько в дисциплинирующей упорядоченности, строгости, функциональности, сколько в яркой образности, обогащающей интеллектуально и эмоционально (5).

Нормативный подход к эстетическим ценностям, господствовавший в проектной культуре классического функционализма на протяжении нескольких десятилетий, в значительной мере сдерживал «эстетическую идентификацию» потребителя. Жесткая установка «сильного проектирования» окончательно вошла в противоречие с современной эстетической установкой на свободное индивидуальное творчество. У человека сегодня все сильнее проявляется потребность противопоставить себя миру, переполненному тиражируемыми

предметами и техническими устройствами, осознать свою индивидуальность и самостоятельно формировать свой образ и стиль жизни. Нормативная заданность в области культуры чрезвычайно остро воспринимается как мешающая дальнейшему развитию. В связи с этим проблеме индивидуализации окружающей среды стало уделяться особое внимание, как со стороны потребителей, так и со стороны специалистов-дизайнеров. Были поставлены задачи развития выразительного языка промышленной продукции, расширения возможностей эстетического выбора потребителей, причем вопросы выразительности предметной среды приобрели отчетливую гуманистическую и экологическую направленность.

Проблема экологии тесно переплетается здесь с проблемой культуры: «Экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды, – пишет Д.С. Лихачев. – Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим. Сохранение культурной среды – задача не менее существенная, чем сохранение окружающей среды. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима человеку для его духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, для его нравственной самодисциплины и социальности» (6).

В современных концепциях отечественных и зарубежных авторов культурологический подход к дизайну исходит из признания необходимости, с одной стороны, сохранения культурных ценностей, накопленных поколениями, а с другой – оживления современной культурной жизни, свободного и естественного развития культуры, и значит, образования новых культурных ценностей. Надо признать, что это направление пока не имеет общей теоретически обоснованной программы, из которой развивали бы его художественные искания. Оно стихийно создает новые эстетические феномены и находит воплощение, как правило, в единственных, уникальных авторских экземплярах, а промышленность относится к нему с известной долей скептицизма. Важно, однако, то, что культурно-экологическая направленность современной проектной культуры дизайнера порождает активные дискуссии по вопросам о соотношении интернационального и национального, традиционного и «модернистского» в дизайне, о преемственности ремесла и дизайнера, утилитарно-функциональном и знаково-семиотическом аспектах формообразования и т.д.

Библиография:

1. Храмова Е.Л. Промышленный дизайн как стратегический инструмент бизнеса // Стратегический менеджмент, 2008, № 4. С. 307.
2. Нислова Н.В. Эпоха необарокко / Дизайн на Западе. Сб. статей. М., 1992.

- С. 10.
 3. КУРЬЕРОВА Г.Г. «Что впереди?» / ДИЗАЙН НА ЗАПАДЕ. СБ. СТАТЕЙ. М., 1992. С. 48.
 4. HAUFFE TH. DESIGN. A CONCISE HISTORY. LONDON, 1998. P. 175.
 5. ПРИВАЛОВА И.В. ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН (ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ В ДИЗАЙНЕ ФРГ) / ГУМАНИТАРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗА ЖИЗНИ И ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ. СБ. СТАТЕЙ. М., 1989. С. 44.
 6. ЛИХАЧЕВ Д.С. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 50.

Т.А. МОНИНА доцент кафедры “Промышленный дизайн” нач. сектора по внеучебной работе МГХПА им. С.Г. СТРОГАНОВА

Некоторые аспекты терминологических несоответствий

Анализируются факторы разночтения в эстетической оценке художественных произведений, рассматриваются объективные предпосылки различных, порой взаимоисключающих, взглядов на произведения искусства.

The factors discrepancies in the aesthetic appreciation of works of art, considered the objective conditions of different, sometimes conflicting, views on the works of art.

Ключевые слова: информация, терминология, искусство, творчество, аргументы, Малевич.

Keywords: information, terminology, art, creativity, arguments, Malевич.

В профессиональном сообществе и среди широкого круга общественности всегда есть место дискуссиям на темы, связанные с искусством. Зачастую причина непонимания и невозможности единого культурологического мнения кроется не в самом существе дела, а в неточном определении терминологии.

В любой человеческой деятельности, а в особенности, основанной на вербальной передаче информации, главенствующим (якорным) основанием является терминология. Корпоративное сообщество, тем более контактирующее на межличностном уровне, порой не может найти между собой взаимопонимания. Общие понятия широки и зачастую расплывчаты. В кругу единомышленников появляются понятия – вовсе нестрогие, но принятые и устоявшиеся внутри узкого творческого коллектива. Вынося вовне выработанную собственную терминологию (по сути, жаргон, арг), возникает терминологическое непонимание. В большинстве дискуссий отсутствие взаимопонимания лежит именно в терминологической плоскости.

Конечно, всегда существуют общие терминологические понятия, принятые в социальном сообществе – энциклопедии, словари, справочники, учебники. Однако сотрудничая в творческой команде,

общие понятия требуют тонкой нюансировки, взаимопонимания, настройки и уточнения. Порой это связано с индивидуальным восприятием мироздания, миропонимания определенного сообщества, индивидуальным “словарем” отдельного члена коллектива.

Наглядным примером может служить поэзия – на понятийном уровне содержание стихотворения, как правило, воспринимается однозначно. Однако образы, возникающие в процессе чтения, а тем более создания произведения, совершенно различны и даже противоположны, временами взаимоисключающие. Подобное восприятия поэзии зиждется на индивидуальных, культурологических, религиозных, национальных, географических, исторических и т. п. отличиях. Некие “терминологические ножицы” – отличие образного строя поэта и поэтического восприятия читателя.

В контексте рассматриваемой темы из предлагаемых энциклопедиями и словарями терминов понятие ИНФОРМАЦИЯ, как (разъяснение, изложение, осведомлённость), следует оценивать как сведения об окружающем мире, независимо от формы его представления и исследования.

В настоящее время не существует единого определения информации как научного термина. С точки зрения различных областей знания понятие “информация” описывается своим специфическим, узкопрофессиональным набором признаков. Содержание термина “информация” связано с различными системами базовых понятий и должно быть пояснено на примерах или выявлено путём их сопоставления с содержанием других суждений. Однако интуитивно ясно, о какой информации идет речь в контексте затрагиваемых тем Международной Конференции. Подводя итог вступительного слова, можно утверждать, что предворяя любые дискуссии, следует условиться о терминологии.

Наиболее широкое понимание термина ИСКУССТВО предложено в Большом Энциклопедическом Словаре: “Искусство, одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира. В этом плане к Искусству относят группу разновидностей человеческой деятельности – живопись, музыку, театр, художественную литературу (которую иногда выделяют особо – сравнивая выражение “литература и искусство”) и т. п., объединяемых потому, что они являются специфическими художественно-образными формами воспроизведения действительности. В более широком значении слово “Искусство” относят к любой форме практической деятельности, когда она

совершается умело, мастерски, искусно не только в технологическом, но и в эстетическом смысле” [1].

Более развернуто термин “Искусство” приведен на страницах Википедии: “Искусство (от церк. слав. искусство (лат. Experimentum – опыт, проба); ст. слав. Искоусь – опыт, реже истязание, пытка) – образное осмысление действительности; процесс или итог выражения внутреннего или внешнего (по отношению к творцу) мира в художественном образе; творчество, направленное таким образом, что оно отражает интересующее не только самого автора, но и других людей.

Искусство (наряду с наукой) – один из способов познания, как в естественнонаучной, так и в религиозной картине восприятия мира. Понятие искусства крайне широко – оно может проявляться как чрезвычайно развитое мастерство в какой-то определённой области. Долгое время искусством считался вид культурной деятельности, удовлетворяющий любовь человека к прекрасному. Вместе с эволюцией социальных эстетических норм и оценок искусством получила право называться любая деятельность, направленная на создание эстетически выразительных форм.

В масштабах всего общества, искусство — особый способ познания и отражения действительности, одна из форм художественной деятельности общественного сознания и часть духовной культуры, как человека, так и всего человечества, многообразный результат творческой деятельности всех поколений. В науке искусством называют как собственно творческую художественную деятельность, так и её результат – художественное произведение” [2].

Главный девиз галереи “BECK & EGGELING” (Дюссельдорф) “искусство – лучшее из вложений” может быть понят как в прямом, так и более широком смысле: искусство помогает лучше понять окружающий мир” [3, стр. 20].

Со временем само понятие “искусство” настолько расширилось и трансформировалось, что приобрело неожиданные значения: “бизнес” — лучшее искусство”, “Я хочу быть Бизнесменом Искусства, или Бизнес-Художником. Успех в бизнесе — самый притягательный вид искусства” [4].

Однако приведенные определения могут служить только основой, очерчивающей круг затрагиваемых проблем. И это становится очевидным, стоит только перечислить многообразные виды искусств.

Изобразительное искусство – живопись, графика (рисунок, эстамп), дизайн, декоративно-прикладное искусство, скульптура, фотоискусство, граффити, комикс.

Существует целый ряд направлений, который находится на

стыке нескольких ипостасей и являются синтезом искусств. Зрелищные искусства – театр, опера, эстрада, цирк, киноискусство. Выразительные искусства – архитектура, литература, музыка, хореография, балет.

Очевидно, что каждому виду искусства соответствует своя терминологическая система координат.

Подобным образом понятие ТВОРЧЕСТВО имеет первое, значимое, основополагающее и, тем не менее, расширительное значение: “процесс деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности или итог создания объективно нового”.

“Творчество это:

- деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не существовавшее;
- создание чего-то нового, ценного не только для одного человека, но и для других;
- процесс создания субъективных ценностей” [5].

Исходя из цитируемого определения, следует, что понятие “творческой профессии” и “творческой личности” совершенно не означает принадлежность конкретной личности к сфере искусства.

Однако находясь в координатах “подмножества искусства”, молчаливо подразумевается и принимается, что речь идет о профессии в культурологической области. В иных сферах профессиональной деятельности понятие “творческой личности” заменяется терминами: “научный”, “оригинальный”, “передовой” и т.п.

Многообразие значений упомянутых терминов позволяет, тем не менее, достичь взаимопонимания в узких областях профессионального постижения.

В аспекте рассматриваемых терминологических несоответствий невозможно обойти проблему оценки эстетических достоинств произведений искусства.

Общим можно считать посыл о гармоничном соединении образа, идеи и художественных приемов. Подобное высказывание мало что проясняет, так как не имеет сравнительной оценки. Однако существуют проверенные временем способы количественной оценки произведений искусства по массовости посещений/ демонстраций/цитируемости, что является, как минимум “баллом популярности”, как автора, так и произведения искусства.

Однако наиболее надежным способом оценки значимости художественной ценности является оценка продукта художественного творчества экспертным сообществом – оценкой по “гамбургскому счету”. Тем не менее, подобные суждения не могут служить абсолютным критерием значимости художественного произведения.

На оценку художественного произведения влияют:

- временной фактор развития общества и, как следствие, изменение приоритетов и оценок;
- индивидуальные отличия художника и зрителя, их мировоззрение и миропонимание, культурологические, религиозные, национальные, географические, исторические и т.п. аспекты личности;
- актуальность художника и художественных объектов, их содержание и темы;
- умение, мастерство, знание дела, что, собственно, составляет профессионализм;
- философское истолкование результатов творчества;
- использование аргументации.

Одной из основополагающих целей искусства и художника является самовыражение, однако, к сожалению, подчас креативность художника трансформируется в “инаковость” – некую избранность и оригинальность, часто совершенно необоснованную.

Недостаточно считать себя просто художником (носителем профессии), есть непреодолимое стремление считаться совершенным талантом. Подобное миропонимание порождает снобизм и приводит к борьбе за право быть лучшим любыми средствами. Хотя всегда существует возможность найти определенную нишу для самореализации и сосуществования среди достойного профессионального сообщества, поскольку “в мире живет около семи миллиардов людей, которые имеют свои собственные представления о том, что бы им понравилось”. [6, стр. 32].

Конструктивная критика – методика (способ) оценки художественного продукта и возможность сопоставить авторский интегральный результат творчества с иными художниками, трендами и возможность занять собственное место в культурологическом процессе, наряду с другими художниками.

“Аргументами” можно объяснить личную позицию, выбор, поведение, предпочтения и т.п. В отличие от “Доказательств”, которые являются неотъемлемой частью научной теории, математики, эксперимента, результата, факта и т.п.

В искусствоведении, юриспруденции, педагогике, философии, филологии наличествует только аргументация. Т.е. последовательное, причинно–следственное, непротиворечивое рассуждение, сформированное на определенных изначальных критериях.

Примечательным разночтимым терминологическим примером является самая известная работа “Черный квадрат” К.С. Малевича (1879–1935), созданная в 1915 году, одна из самых обсуждаемых и самая известная картина русского изобразительного искусства.

За сто лет существования “Черного квадрата” высказаны тысячи взаимоисключающих мнений, культурологических статей, монбланы искусствоведческих оценок, тонны истраченных чернил ушли на оценку как художественной значимости картины, так и на ее отсутствие.

В предлагаемой нами терминологической парадигме значимости творчества художника, отличной от традиционного искусствоведческого подхода, избыливающего метафорами, аналогиями, образами, сравнениями и описаниями, оценку “Черного квадрата” предлагается рассматривать с иных позиций.

История художественного постижения искусства XX века объясняется не поиском художественного смысла в “Черном квадрате”, не наслаждением увиденным, не сакральными таинствами. С нашей точки зрения надлежит погрузиться в “отражение мироздания”, “философское понимание” и “пробуждающееся мироощущение”, метафорически заложенное в рассматриваемом примере.

Феномен “Черного квадрата” невозможно рассматривать в рамках традиционной искусствоведческой критики. Это философское обобщение – зеркало, отражающее пространство перед “Черным квадратом”. Каково пространство – таково и отражение. Сама картина не имеет материальной и художественной ценности – упомянутые стоимости ничтожны. Значимостью обладает отражение, эфир, прозрачность, зрительское воссоздание... “Черный квадрат” – философский манифест, зовущий к самовыражению художника/зрителя, создавшего/созерцающего картину. Картина является толчком к самопознанию и самоутверждению личности.

В предлагаемом контексте заметим – главное чтобы была “личность”! Хотя отношение к личности художника в разные исторические времена были неоднозначны. “Личности художника вплоть до новейшего времени не придавалось большого значения, если не считать первых кузнецов, которые слыли колдунами; обычно художников не отличали от простых ремесленников” [7, стр. 9].

И вот в который раз проявляется необходимость объективной оценки тонкости, ранимости и своеобразия конкретной личности. А “личность” стоит на фундаменте индивидуальных, культурологических, религиозных, национальных, географических, исторических и т. п. отличиях.

Одной из главенствующих составляющих понятия “творец”, наряду с талантом и одаренностью, является самовыражение художника. Однако в век доступности самовыражения, наличия социальных сетей (субкультура XXI века) составляющая “самовыражение” становится первостепенной у значительного количества “художников”. В определенные периоды развития искусства и его

направлений есть социальный, политический и конъюнктурный аспект. «В отзыве о выставке “Нового общества художников” А. Блок по своему обыкновению рассматривает не саму живопись, а ту жизненную позицию мастера, что видится ему за произведением” [8, стр. 168].

Концептуальный подход в искусстве – сильный импульс, получивший огромное распространение и создавший широкую палитру интерпретаций по всему миру. Именно “Черный квадрат” породил такое огромное количество самовыражающихся “художников”, многие из которых так ничего нового на суд публике представить не смогли.

Развитие современного искусства совпало с расширяющейся глобализацией и взаимопроникновением различных культур, ментальных представлений о жизни, социальной неоднородности, технологического и информационного прогресса. Современное изобразительное искусство есть сочетание полярных представлений о прекрасном, смешение фундаментальных школ, традиций, канонов и художественных течений искусств разных эпох и народов. Всемирная глобализация объединяет и мобилизует в своем потоке течения современного искусства разных стран и даже разных континентов. Майкл Вернер создал свою галерею в 1963 году, представив работы Георга Базелицы. Через 6 лет галерея уже переехала в Кельн. В 1990 году отделение галереи под руководством Гордона Венекласена открылась в Нью-Йорке. И уже в XXI веке в 2012 году предстала перед английской публикой в Лондоне. Галерея продолжает специализироваться на творчестве современных европейских и американских художников как XX, так уже и XXI века, таких как Марсель Бротарс, Георг Базелиц, Джеймс Ли Байерс, Аарон Карри, Энрико Давид, Питер Дойг, Пер Киркеби, Маркус Люперц, Зигмар Польке, Майкл Уильямс.

И все же, несмотря на столь различные терминологические и понятийные воззрения, уместно процитировать: “нигде больше нет единого мнения о том, что же такое искусство, поэтому мы должны идти к истокам и изучать точки, линии, круги и все остальное” [9, стр. 31].

Подобной оценке созвучно определение нашего современника, художника и режиссера анимационных фильмов Ивана Максимова: “Искусство как род занятий – поиск гармонии, искусство как результат – чувствуется ли гармония зрителем. Искусство в отличие от науки – абсолютно субъективно”.

Библиография:

1. Большой Энциклопедический Словарь. М., 2002, 2-е издание, переработанное и дополненное, с ил.;
2. Википедия, <https://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%F1%EA%F3%F1%F1%F2>

%E2%EE

3. КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ “COSMOSCOW” МЕЖДУНАРОДНОЙ ЯРМАРКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА 2014, МОСКВА, С. 120;
4. УОРХОЛ Э. “ФИЛОСОФИЯ ЭНДИ УОРХОЛА (ОТ А К Б И НАОБОРОТ)”, М. “АД МАРГИНЕМ ПРЕСС”, 2014, С. 268;
5. ВИКИПЕДИЯ,
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE>
6. РИЧАРД МОРРИС. “ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ДИЗАЙНА ПРОДУКЦИИ”, МОСКВА 2012, С. 184;
7. АНРИ ДЕ МОРАН “ИСТОРИЯ ДЕКОРАТИВНО–ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА”, МОСКВА “ИСКУССТВО” 1982, С. 577;
8. “АЛЕКСАНДР БЛОК И РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ”. А.М. ГОРДИН, М.А. ГОРДИН “ХУДОЖНИК РСФСР” 1986, С. 366;
9. ТИМОТИ САМАРА. “СТРУКТУРА ДИЗАЙНА” 2008, С. 272;

**О.И. ЛЕКСИНА, АСПИРАНТ МГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА
 «Органичное» и «органическое» в формообразовании на
 основе линейчатых поверхностей: к вопросу терминологии**

Использование понятий «органичное» и «органическое» как существенных характеристик формообразования на основе линейчатых поверхностей, которое может быть охарактеризовано и как органичное, и как органическое.
 The usage of a term «organic»'s different concepts as essential but distinct characteristics for shaping based on ruled surfaces
 Ключевые слова: линейчатые поверхности, формообразование, органичное, органическое.
 Key words: ruled surfaces, shaping, organic.

Вопросы терминологии в отечественном искусствоведении являются темой многолетней дискуссии (начавшейся еще в 80–е годы прошлого века); причем, смысл упорядочения терминологии участники этой дискуссии видят не столько «в уточнении кратких словарных определений того или иного понятия, а в концепционном раскрытии его содержания. Это относится в особенности к образованию научных понятий о законах художественного творчества» (1, с. 239). Важность такого подхода обусловлена тем, что, используя тот или иной термин, «теоретики искусства нередко расходятся в истолковании природы обозначаемого ими явления художественной культуры» (1, с. 239). Между тем, «определенность терминологии и ее соответствие содержанию и признакам изучаемого объекта» является, по мнению Б.С. Мейлаха, важным условием «постижения ее сущности и закономерностей» (2, с. 220). Значимость терминологической определенности в конкретных искусствоведческих исследованиях может быть проиллюстрирована на примере уточнения характера формообразования с

использованием линейчатых поверхностей, а именно: является оно органичным или органическим. Дело в том, что в искусствоведческой литературе понятие «органический» нередко используется в значении «органичный», при том, что они, строго говоря, не являются синонимами; примером может служить трансформация «органичной архитектуры» в «органическую архитектуру». Так, Ф.Л. Райт «выдвинул принцип архитектуры органичной – то есть целостной, являющейся неотделимой частью среды, окружающей человека» (3, с. 168) (при этом он не употреблял этот термин в значении «принадлежащий растительному или животному миру» (3, с. 181)). Для него «органичное» означало «существенное, внутреннее, присущее чему-либо, целостность в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения <...> становится ясной, выступая как необходимость» (3, с. 181). Однако, впоследствии понятие «органичная архитектура» для ряда исследователей трансформировалась в «органическую архитектуру» и наполнилось другим содержанием. Так, например, В. Г. Власов считает основным принципом «органической архитектуры» – биоморфизм, уподобление художественных форм природным, естественным объектам, а теоретической основой – бионику (4). В.Ф. Сидоренко же, напротив, – хотя и называет направление, созданное Райтом, органическим функционализмом, – остается в рамках трактовки Райта. Он отмечает, что проектирование среды «требует от художника понимающего природоподобного подхода, – «органичного», по терминологии Райта». Этот подход, согласно В.Ф. Сидоренко, основан на «правде жизни, простоте, естественности, искренности, чистоте»; ему чуждо «свободное фантазирование и идеализирование в нереальных эскизах» (5, с. 29).

Понятие «органический» употребляется очень часто в отношении дизайна, причем в современном словаре «Техническая эстетика и дизайн» «органический дизайн» определяется как «направление в дизайне, ведущее свое начало от органической архитектуры, получившей развитие в 20-х гг. прошлого века» (6, с. 144), то есть понятие базируется исключительно на концепции органической архитектуры Салливена–Райта и не содержит трактовок, связанных с биоморфизмом. Учебное издание по Основам дизайна (7) относит предмет к тому или иному художественно–стилевому направлению исходя из соотношения формы и функции. Как органический авторы определяют дизайн, в котором «форма и функция предмета сливаются в единое целое», объединяя в «органическом дизайне» различные течения (7, с. 234): «органический дизайн (1940–е гг.),

стримлайн, аэродинамический стиль (1930–е гг.), биоморфичный стайлинг, автомобильный стиль в США (1950–е гг.), Bel Design, скульптурный дизайн, «Линия Ниццоли», стиль Оливетти (1960–е гг.), эргономический дизайн, эргодизайн (1990–е гг.), биоморфизм (1960–е гг.)» (7, с. 235).

Таким образом, в итоге существуют как разночтения в трактовке термина органичный/органический, так и его многозначность. В. Г. Власов, анализируя проблему «полисемантизма искусствоведческой терминологии», считает, что она имеет объективный характер, обусловленный «метафизической природой художественной деятельности», а также тем, что в искусствоведении (в отличие от понятий в сфере точных наук, которые «могут быть выражены с помощью числовых символов или формул»), «основным средством определения понятий является слово, многозначное по своей природе» (8), и с этим нельзя не согласиться.

Словарь С. И. Ожегова, между тем, разделяет эти понятия. При этом, органический понимается как «принадлежащий к растительному или животному миру»; касающийся самой сущности чего–нибудь, коренной; внутренне присущий кому–нибудь, а органичный – как органически присущий кому–нибудь, чему–нибудь, не случайный, закономерно вытекающий из чего–нибудь (9). Заметим, что оба этих понятия происходят от английского «organic». В нашем случае разграничение этих понятий – «органичного» и «органического» – с целью анализа и четкого определения их содержания позволяет понять, в чем состоит органичность формообразования на основе линейчатых поверхностей, которое в то же время может быть охарактеризовано как органическое.

Линейчатые поверхности – это поверхности, которые можно описать движением прямой (образующей) по некоторой линии (направляющей). Они разделяются на разворачивающиеся (совместимые с плоскостью – цилиндр, конус) и неразворачивающиеся (которые не могут быть совмещены с плоскостью без образования складок или надразов – гиперboloид, гиперболический параболоид и др.). Последние представляют наибольший интерес как формообразующее средство в архитектуре, обеспечивая, благодаря двойкой кривизне, одновременно и богатые экспрессивные визуальные качества, и жесткость конструкции; а также – в скульптуре и дизайне. Типичными примерами использования в конструкции неразворачивающихся поверхностей являются своды портика крипты Колонии Гуэль А. Гауди в окрестности Барселоны и радиобашня В.Г. Шухова на Шаболовке в Москве; а Шухов и Гауди признаны пионерами в осуществлении такого рода конструкций.

Приблизиться к пониманию того, в чем состоит органичность этого способа формообразования, позволяет деятельность Г. Эджертон (1903–1990), американского инженера–электрика, ученого, фотографа, который изобрел электрическую вспышку и разработал методы высокоскоростной фотографии. Эти изобретения позволили ему запечатлеть движение, которое не в состоянии зафиксировать глаз человека. На снимке (10), произведенном со вспышкой (со скоростью 60 раз в секунду), – модель (М. Сазерленд), наблюдая за булавой, подброшенной в воздух, быстро движется вперед, чтобы поймать ее. Силуэт девушки, многократно запечатленный, сливается в массивное белое пятно, тогда как последовательность зафиксированных изображений булавки, движущейся в воздухе, образует тонкий рисунок «виртуальной» линейчатой неразвертывающейся поверхности, в которой можно увидеть и элементы гиперболической конструкции Шухова, и гиперболического параболоида в конструкциях Ф. Канделы, – список может быть продолжен и проиллюстрирован соответствующими архитектурными конструкциями Ле Корбюзье, Я. Ксенакиса, М. Бройера, К. Танге, П.–Л. Нерви... Эта же траектория движения отражена в скульптуре Н. Габо, А. Певзнера, Б. Хепворт, А. Дуарте, А. Альфаро; графике Б. Хепворт и Г. Эрни; конструкциях и графических работах В. Колейчука, Л. Нусберга, А. Григорьева.

Сопоставление траектории движения брошенного предмета и линейчатых поверхностей, лежащих в основе формообразования приведенных выше объектов, позволяет увидеть в ней условный прототип формообразования с использованием линейчатых поверхностей; а тот факт, что траектория движения, имеющая морфологическое сходство с неразвертывающейся линейчатой поверхностью, определяется законами физики, дает основание характеризовать исследуемый способ формообразования как естественный, объективный, а потому – органичный; он не выдумывается человеком, а только «открывается» им. Условным же этот прототип следует считать потому, что формообразование с использованием линейчатых поверхностей в реальности осуществлялось без ориентации на эту «модель» движения (или «виртуальную» линейчатую поверхность), зафиксированную Г. Эджертон, и задолго до него.

Вполне естественно (и согласуется с приведенным выше определением линейчатой поверхности) то, что движущееся тело прямолинейной формы оставляет за собой след в виде линейчатой поверхности. Однако, то, что этот след имеет пластику неразвертывающейся линейчатой поверхности, трудно было бы представить без изобретения Г.

Эджертона – именно оно (ультраскоростная фотография со вспышкой) позволило, «остановив время», «увидеть – невидимое».

Однако, еще задолго до Г. Эджертона, в 80-е годы XIX века изучением движения занимался французский физиолог Этьен-Жюль Маре, член Парижской Академии Наук, внесший к тому же существенный вклад в развитие фотографии и становление кинематографа. В ходе исследований механики тела Э.Ж. Маре изобрел хронофотографию – фотографирование движущегося объекта через равные малые промежутки времени (1880 г.). Высокоскоростная фотосъемка на одну пластину позволила получить последовательность мгновенных фаз движения, «из которых складывается непрерывная динамика» (11, с. 103). Однако, анализу тела в движении препятствовало само тело. Чтобы избежать наложения снимков, Маре одевает человека в совершенно черный костюм, на котором вдоль рук и ног нашиты узкие металлические ленты, подчеркивающие сочленения костей. Таким образом, по описанию французского искусствоведа Филиппа Комара, «тело испытуемого превращается в живой движущийся рисунок. Препятствие преодолено: формы исчезают, уступая место геометрическому балету» (12, с. 105). На основе записанных с помощью хронофотографической камеры на стеклянную пластину движений человека Джордж Денем (1850–1917), ученик, ассистент и сотрудник Маре, создавал «геометрические скетчи» (13). Ему приписывается «скетч», сделанный в 1884 г. на основе снимка Маре «Человек в черной одежде с белыми полосками, нашитыми вдоль рук и ног, идущий вдоль черной стены». Этот скетч, на наш взгляд, представляет собой не схему, а, скорее, произведение графики, поскольку (пользуясь словами Арнхейма, характеризующего отличие произведения искусства от диаграммы) он «сохраняет сенсорную связь с жизнью» (14, с.135).

В этих работах Маре–Денем видно, как движением частей тела человека, «приведенных» к линии, создаются виртуальные линейчатые поверхности, и это, на наш взгляд, дает основание считать реальное формообразование с использованием линейчатых поверхностей органичным человеку (помимо того, что оно органично само по себе, поскольку имеет морфологическое сходство с траекторией, описывающей естественный процесс, – как было показано выше). Проявлением этой органичности (по отношению к человеку) можно считать сходство, которое обнаруживается между «графикой» реальных линейчатых поверхностей, к примеру, в скульптуре А. Певзнера *Projection into space* (1938–1939) и – виртуальных, генерируемых движениями человека.

Линейчатые поверхности, являясь средством органичного формообразования, в то же время могут быть и средством

органического формообразования, то есть позволяют моделировать объекты, имеющие сходство с органическими. Примером могут служить многие объекты архитектуры А. Гауди, в частности, здание приходской школы (1910 г.), стены и крыша которого созданы исключительно линейчатыми поверхностями. Присутствие органического ощущается и в Капелле Нотр-Дам-Дю-О в Роншане Ле Корбюзье и большинстве работ Ф. Канделы не в последнюю очередь благодаря тому, что в их формообразовании задействованы линейчатые поверхности; а также в ряде конструкций Табо и Певзнера, – несмотря на то, что они созданы, как принято считать (15, с. 239), в эстетике техницизма.

Таким образом, при существенном различии понятий «органичного» и «органического», во многих произведениях искусства и архитектуры можно обнаружить и их синтез.

Библиография:

1. Соболев П. В. «Художественная ценность»: к вопросу о содержании понятия. – В кн.: *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1983.* Ленинград: Наука, 1983. С. 239–244.
2. Б. С. Мейлах. О подходах к упорядочению литературоведческой и искусствоведческой терминологии. – В кн. *Психология процессов художественного творчества.* Ленинград: Наука, 1980. С. 220–229.
3. Иконников А. В. Фрэнк Ллойд Райт / Мастера архитектуры об архитектуре. Под ред. А. В. Иконникова. – М.: Искусство, 1972. С. 168–199.
4. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб.: Азбука–классика, 2004–2009. [HTTP://SLOVARI.YANDEX.RU/](http://slovari.yandex.ru/).
5. Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. Тожество, целесообразность и хаос. / Проблемы дизайна–5: Сборник статей. Составитель и отв. редактор В. Р. Аронов. – Артпроект, 2009. С. 26–49.
6. Техническая эстетика и дизайн: Словарь. – М.: Академический Проект; Культура, 2012. – 356 с. – (Summa).
7. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Основы дизайна: учеб. для вузов под ред. С.М. Михайлова. Казань: «Дизайн–квартал», 2008. – 288 с., ил.
8. Власов В. Г. Теоретико–методологические концепции искусства и терминология дизайна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. 2009.
9. Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. д.ф.н., проф. Шведовой Н. Ю. – М.: Изд–во «Русский язык», 1981. С. 403.
10. EDGERTON–DIGITAL–COLLECTIONS.ORG/GALLERIES/.../HEE–NC–53001.
11. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 2008. – 303 с.: ил.
12. Комар Ф. Искусство и человек / Ф. Комар. Пер. с фр. Е. Клоковой. – М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2002. – 160 с.: ил.
13. MAREY PORTFOLIO. РЕЖИМ ДОСТУПА: [HTTP://WWW.ASU.EDU/CFA/WWWCOURSES/ART/SOACORE/MAREY_PORTFOLIO.HTM](http://www.asu.edu/cfa/wwwcourses/art/soacore/marey_portfolio.htm).
14. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
15. Тасалов В. И. Прометей или Орфей. Искусство технического века. М.: Изд–во «Искусство», 1967. – 472 с.: ил.

Е.Н. ДЕРГИЛЁВА, АСПИРАНТ, МГУДТ

Брошюра или буклет? Проблемы терминологии малополосных изданий

Терминология, используемая в сфере графического дизайна, для обозначения рекламно-информационной продукции пришла к нам из-за границы. Неточности перевода вместе с особенностями внедрения в России «пришлых» слов привели к тому, что они используются крайне противоречиво. В частности это относится к таким широко распространённым терминам как «брошюра» и «буклет». А их синонимы «памфлет», «проспект» и вовсе вводят в ступор. При изучении зарубежных и отечественных словарей, выясняется, что, часто, значение одного и того же слова сильно различается. Попробуем разобраться, как появились эти слова, каково их истинное значение и возможности использования в дизайнерской практике.

The promotional and informational printed materials in the assortment which is available today came to us from abroad together with the created nomenclature. Discrepancies of translation together with features of introduction in Russia came led to that they are used is extremely inconsistent. In particular it falls into with such popular terms as “brochure” and “booklet” and their synonyms “pamphlet”, “prospectus”. When studying domestic dictionaries, it becomes clear that often value of the same word strongly differs. Let’s try to understand, these words and what their true value is.

Ключевые слова: брошюра, буклет, памфлет, малополосные издания, полиграфия, терминология.

Keywords: brochure, booklet, pamphlet, low-band editions, polygraphy, nomenclature.

Все началось с памфлета (англ., от *palme-feuillet* – листок, который держат в руке). Впервые термин появился в 14 веке в англо-латинском написании и в английском – в 15 веке. Оно произошло от «*pamphilus seu de amore*» – популярной поэме 12 века на латыни. Имя главного героя поэмы – *Pamphilus* произошло от греческого, что значит “любимый всеми”. После добавления окончания – “-et”, термин стал употребляться к любой небольшой книге без переплета. Сначала «памфлеты» содержали в основном поэмы, прозу. Однако с 1580х, «памфлет» стал издаваться на востребованные социальные, политические и религиозные темы. Широко использовавшийся в европейских буржуазных революциях XVII и XVIII вв., памфлет становится разновидностью художественно-публицистического произведения, направленного против политического строя в целом или его отдельных сторон, против той или иной общественной группы, партии, правительства и т. п. (1). Таким образом, памфлет стал периодической брошюрой со злободневным, сатирическим содержанием. Однако, в Европейских странах это слово иногда

используют в качестве синонима «брошюры».

Слово «брошюра» появилось позже «памфлета». Пришло оно из Франции, но его корни относят нас к латинскому *broscare* – колоть и *broscus* – выпяченный, торчащий. В галло-романском *brossa* или *brokk* – острое, остроконечный предмет, отсюда в гальском появилось слово «*broche*» – аналогичное название заколки-фибулы (брошь). От этих слов сначала произошло французское слово «*brochet*», которое значило – вышивать, ткать, а затем и брошюровать, то есть сшивать, скреплять печатные листы в брошюру (2). Так появилось слово брошюра (*brochure*) в последствии перекочевавшее почти во все европейские языки.

В французском этимологическом словаре указано, что первое упоминание этого слова было в 1718 году. Брошюра – это небольшая книга, в которой листы скреплены/сшиты/сброшюрованы без переплета (3). Таким образом, отсутствие переплета и наличие другого способа крепления – определяющий параметр.

К нам слово «брошюра» пришло из французского языка, значительно раньше «буклета». Оно известно в русском языке с начала XIX века (2), в словарях оно появилось с 1836 года и изначально означало тоже, что на языке оригинала – небольшую сшитую книгу в мягкой бумажной обложке, без переплета.

Сначала во Франции в России брошюрами называли небольшие книги, например сборники стихов, политические проспекты и тп. Однако, с развитием товарных отношений и технологий, появилась реклама, которая почти полностью завладела всем ассортиментом производимых брошюр. Таким образом, сейчас брошюра – это непериодическое рекламно-информационное издание из одного сложенного листа или нескольких сшитых листов без переплета.

Таким образом, изначально брошюрой являются малостраничные сшитые издания, но, сейчас в это понятие входят и издания сложенные из одного листа.

Однако, в России до сих пор действуют стандарты СССР, по которым брошюра считается сшитым непериодическим изданием объемом свыше 4, но не более 48 страниц (4). В СССР брошюры получили широкое распространение. Огромными тиражами выпускались брошюры на общественно-политические, социально-экономические, сельскохозяйственные и др. темы, а также научно-популярные брошюры. Поэтому, сейчас в России под словом «брошюра» подразумеваются в основном не рекламные, а информационные материалы – недорогие методические пособия, учебная или профильная литература.

Из-за этого, появившиеся в постсоветский период, рекламные малостраничные издания и издания из одного сложенного листа

остались без названия. Эту нишу ошибочно заняло английское слово «буклет», являющееся англоязычным синонимом брошюры. Произошло оно от book – книга и уменьшительного суффикса –let, и так же означает небольшую, тонкую книгу в мягкой обложке. Первое упоминание этого слова в английской литературе засвидетельствовано в 1859 году, до его появления использовалось слово bookling, которое так же означало маленькую книгу (6).

В Россию слово «буклет» стало широко использоваться только в самом начале XXI века.

В некоторых советских словарях оно ошибочно трактуется, как французское «bouclette» – колечко, подразумевая издание в виде одного сложенного листа, как бы скрученного в кольцо (7).

По установленным стандартам ЮНЕСКО «Буклет» представляет из себя шитую малостраничную продукцию, от 2 до 48 страниц. Продукция больше 48 страниц является книгой.

Взаимоотношение терминов в малостраничной печатной рекламе разнится от стран их происхождения. В нашей стране буклетом ошибочно называют печатную продукцию из одного сложенного листа, а брошюрой – шитые издания. А, например, в Англоязычных странах, для многостраничной печатной продукции используют слово «буклет», а французское слово «брошюра» часто употребляется для обозначения сложенной из одного листа продукции, как синоним лифлета. Напротив, во Франции «брошюра» употребляется для всего ассортимента печатной продукции от листовки до многостраничных изданий. А слово «booklet» не используется вовсе, так как на французском языке есть схожее слово «bouclette», означающее – скрученный локон волос. Так же во Франции используется привычное нам – «рекламный проспект» и чуждое «дэплиан», – означающее сложенный проспект. Проспект – издание рекламного назначения, содержащее перечень и описание предметов, товаров для продажи. Корнями это слово восходит к лат. Prospectus – «вид» (в даль), «взгляд» (3). В Европейских языках, например немецком (prospekt) и французском (Prospectus) слово означает – «перспектива», «вид», «программа».

Анализ этимологии слов «брошюра» и «буклет» и сложившейся терминологической коллизии их использования показывает, что в научной среде наиболее безболезненным и не боящимся перевода на другие языки широкоприменимым термином может быть «брошюра», обозначающая полиграфическое издание без переплета (как шитое, так и не шитое). Для уточнения «несшитого» брошюрного сегмента может быть введен термин «листовочная брошюра», показывающий, что она изготовлена из одного сложенного листа.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Joad RAYMOND. PAMPHLETS AND PAMPHLETEERING IN EARLY MODERN BRITAIN. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, NY 2003
2. Ушаков Д.Н. Толковый словарь Ушакова. 1935–1940.
3. ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ ОНЛАЙН–СЛОВАРЬ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА. LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ. [HTTP://ATILF.ATILF.FR](http://atilf.atilf.fr)
4. Павел Яковлевич Черных. Историко–этимологический словарь современного русского языка. Том 1. –М. Русский язык 1999 г.– с.114
5. И.Н. Кузнецов. Документационное обеспечение управления и делопроизводство. М., ЮРАЙТ, 2012.С.42.
6. THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY (OED) [HTTP://WWW.OED.COM](http://www.oed.com)
7. Большая Советская энциклопедия (БСЭ) 1970–1977 гг
8. Погрбенко Л.Д. Буклеты и лифлеты: сходство и различия. // Журнал ФОРМАТ. М., 2005. № 6. С. 6–8.

И.В. МОРЕНКО, АСПИРАНТ, МГХПА им. Строганова
Актуальные вопросы терминологии в контексте дизайна систем ориентирующей информации

В последние годы в нашей стране становится заметен возрастающий интерес к дизайну систем коммуникации, решающих ориентационные проблемы человека в городской среде. В числе прочих аспектов данной области дизайна необходимо изучить и упорядочить используемую в ней терминологию.

Growing interest to design of wayfinding systems becomes noticeable in Russia in recent years. Terminology used in this field needs to be explored and streamlined.

Ключевые слова: коммуникативный дизайн, системы навигации, системы ориентирующей информации, городская среда, терминология.

Key–words: graphic design, wayfinding systems, orientation systems, built environment, terminology.

Задача упорядочения терминологии, используемой при исследовании дизайна систем коммуникации и информации, направленных на решение ориентационных проблем в городской среде, требует анализа существующих научных источников как отечественных, так и зарубежных авторов.

В англоязычных источниках для обозначения систем коммуникации, решающих проблемы ориентирования в городской среде, принято использовать конструкции «wayfinding system», «orientation system» или «signage system». Данные термины встречаются в трудах Крейга Бергера, Пера Моллерапа, Дэвида Гибсона и др.

В 1960 году архитектор Кевин Линч впервые употребил термин «Way–finding» в своей книге «Образ города». Он объяснил, что это выражение обозначает процесс формирования мысленного

образа окружающей среды, основанного на ощущениях и воспоминаниях (1).

В русскоязычных источниках единого термина для обозначения вышеозначенных систем коммуникации также не найти. И.А. Попова использует «ориентирующая визуальная информация», «системы городской ориентации» (2; 3). М.А. Бекишев пишет о «визуальных системах навигации», «визуальных системах ориентирования в пространстве» и «графических системах навигации» (4; 5). «Знаковых системы» и «Системы визуальной коммуникации» исследует в своих работах Л.С. Ахмедова и Белов М.И. (6; 7). Министерство культуры РФ называет данные системы «системами навигации и ориентирующей информации» (8).

Что же представляют собой такие системы коммуникации и информации? Они связывают в единый комплекс различные элементы среды, решающие ориентационные проблемы, с которыми сталкивается современный человек. Такие системы упрощают процесс определения собственного местоположения в среде; процесс поиска, планирования, корректирования и проверки маршрута передвижения; процесс ознакомления с окружающей средой. Другими словами, системы ориентирующей информации – связующее звено между сложной многоструктурной современной средой и человеком.

На более глубоком уровне теории появляются термины для уточнения характера систем ориентирующей информации в зависимости от окружающей их среды. Это могут быть «внутренние» и «внешние» системы ориентирующей информации. Первые, соответственно, проектируются для различных закрытых пространств (офисы, больницы, университеты, государственные и другие учреждения). Вторые же располагаются под открытым небом (на всей территории города, в отдельных районах, парках, скверах и т.п.).

Дизайн внешних систем ориентирования должен удовлетворять потребности совершенно разных категорий пользователей. С исчезновением границ, развитием туризма появилась необходимость создания универсальных систем, удовлетворяющих потребности разных языковых групп, что достигается на данный момент использованием символов, знаков, цифр, дублированием текстов на нескольких языках.

Разделяют системы ориентирующей информации и по назначению: туристические системы, транспортные и т.д.

Туристические системы призваны облегчить ориентацию путешественников в пространстве. Главной их задачей является наглядное и единообразное обозначение мест и объектов, представляющих интерес как для группового, так

и для индивидуального туризма. Такие системы чаще всего разрабатываются на государственном уровне для включения страны в международные туристические процессы, для повышения доступности и максимальной интеграции объектов культурного наследия в туристический оборот.

Транспортная система ориентирующей информации – необходимая функциональная составляющая любой современной транспортной инфраструктуры города. Единая система восполняет пробелы, связывая разрозненные элементы и делая транспортную систему простой для понимания и удобной в использовании. Она соединяет все виды транспорта между собой в целостную транспортную сеть за счет предоставления четкой и понятной информации в едином стиле, в нужное время и в нужных местах на протяжении всего пути следования человека.

Любая система ориентирующей информации состоит из определенных элементов. Это могут быть карты, схемы, знаки, указатели и другие ориентиры. Основным элементом системы ориентирующей информации является знак. Каждый из знаков выполняет определенную функцию и содержит в себе сообщение, которое может состоять из символов, изображений и слов.

Знаки подразделяются на определенные группы, зависящие от заложенной в них функции. Знаки могут быть: идентификационные, указывающими направление, ориентационными, регулирующими.

Идентификационные знаки являются самыми распространенными функциональными элементами системы ориентирующей информации. Они выполняют функцию визуального обозначения названия и назначения места или пространства. Ими обозначают входы и выходы, начало и конец пути. Идентификационные знаки могут передавать характер и индивидуальность места, ссылаться на его исторический контекст.

Указывающие направление знаки помогают людям определять и корректировать маршрут передвижения.

Регулирующие знаки сообщают пользователям правила поведения. Они имеют предупредительный, разрешительный или запретительный характер. Такие знаки помогают людям взаимодействовать.

Ориентационные знаки используются для более широкого ознакомления пользователей с окружающей средой. Они способствуют определению положения пользователя в пространстве относительно других ориентиров. На них может быть изображена карта или схема окружающего пространства. Именно на этих элементах системы ориентирующей информации можно увидеть идентификатор «Вы находитесь здесь».

Учитывая разнообразие терминов, используемых исследователями

вопроса дизайна систем, направленных на решение ориентационных проблем в городской среде, можно утверждать, что единая терминология в данной области дизайна находится на стадии формирования и требует дополнительного исследования в будущем. Такое положение развития терминологической базы обусловлено тем, что социальный заказ на дизайн систем ориентирующей информации возник в нашей стране недавно.

Библиография:

1. Линч К. Образ города. — М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.
2. Попова И.А. Визуальная информация для ориентации в городской среде // Техническая эстетика, 1978, №9. С.24–26.
3. Попова И.А. Компоненты ориентации в городской среде // Техническая эстетика, 1980, №6. С.20–24.
4. Бекишев М.А. Историография визуальных систем ориентирования в пространстве // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. №127. С.199–203
5. Бекишев М.А. Шрифт в системах визуальной навигации // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2011, №4. С.123–127
6. Ахмедова Л.С. Особенности трансформации визуального информационно-коммуникативного поля города : автореферат дис. ... канд. арх. / Л. С. Ахмедова. — Нижний Новгород, 2009. — 24 с.
7. Белов М.И. Дизайн пешеходной улицы. (Принципы организации предметно-пространственной среды): автореферат дис. ... канд. иск. / М.И. Белов . — Москва, 2012. — 23 с.
8. Министерство культуры Российской Федерации. Методическое пособие по созданию системы дорожных указателей к объектам культурного наследия и иных носителей информации. — Москва: Министерство культуры Российской Федерации, 2013. — 72 с.

**Н.А. Гулай, аспирант МГХПА им. Строганова, Москва
“Книга художника” как жанр и направление в искусстве XX
века. Вопросы терминологии.**

В данной статье предлагаются к рассмотрению ряд вопросов связанных с эволюцией понятия “книга художника” (“авторская книга”, “бук-арт”) в отечественном искусствоведении

In this article we present a range of questions related to the evolution of the “artist’s book” terminology.

Ключевые слова: книга художника, графический дизайн, книга дизайнера

Key words: artist’s book, graphic design, designer’s book

Современная художественная практика в области экспериментального уникального книжного дизайна нуждается в уточнении терминологии в связи с развитием проектной практики (дизайна) в этой области. Начиная как равноправный (или вовсе второстепенный) элемент, техническая сторона книжного исполнения может выходить на

главные роли, достигая художественного статуса. И поскольку роль дизайнера в таких работах становится решающей, кажется актуальным вопрос о пополнении терминологического ряда понятия “книги художника”.

Среди названий российских выставочных проектов практике наиболее частым кажется общее название “книга художника”, также для уточнения использовались французский и английский термины. Кроме того, можно отметить тенденцию полного ухода от упоминания книжного формата в названии выставки.

По общему определению “книга художника” - является неточной калькой с французского (*livre d'artiste*) и английского (*artist's book*). Так, например, можно перевести с английского языка определение данное Стивенем Берри: “книга художника это книга, или объект сходный с ней, который задумывался в первую очередь как предмет искусства, в процессе работы над которым сам художник принимал большую часть решений”. Сложности в терминологии данного явления вызваны как раз многообразием форм и техник при помощи которых она создается. Российский художник и теоретик движения, Михаил Погарский в своем исследовании феномена отмечал различные вариации терминов, в зависимости от практики: бук-арт, арт-бук (!), авторская книга и различные формы книги художника: кодекс, свиток, гармошка, книга-объект, медиа-книга и т.д. Также книга может включать в себя элементы перформанса и даже быть съедобной.

Таким образом становится ясно, что терминологическое разнообразие книга художника получает отталкиваясь от техник исполнения. В связи с этим мы можем перейти к основному тезису данной работы - необходимости отражения практики графического дизайна в терминологии авторской книги. Можно спорить, что первые шаги в этой области были совершены не только благодаря художникам от изобразительного искусства (Матисс, Аполлинер, Пикассо и др.) но и мастерам книжной графики, под руководством предприимчивых издателей. В наше время дизайн в целом и графический в частности уже находит свое место во многих областях человеческой деятельности, в том числе и в искусстве. Таким образом создаются объекты, выходящие за рамки (пусть и размытые изначально) книги художника.

Ориентация современных авторских проектов дизайнеров не столько на уникальные техники и технологии, сколько на тиражные (как классические техники гравюры, офорта, шелкографии, так и цифровые и иные современные способы печати) технологии, позволяет говорить о возможности использования еще одного термина: «книга дизайнера». О «книге дизайнера» мы можем

говорить в связи с распространением тенденции к авторской интерпретации книги как художественного объекта, в котором акцентируются элементы дизайнерской типографика, игра фактур и материалов, технологии вырубки, фальцовки и сборки.

Книга дизайнера это воплощение замысла дизайнера, использующего предметность и материальность книги, структуру ее макета в качестве одной из тем проектного образа. Ряд проектов дизайнеров последних десятилетий (Голландия, Ирма Бом; Россия, Евгений Корнеев; реализованные репринтные и уникальные проекты студии ABC дизайн) позволяют говорить о возможности использования понятия «книга дизайнера» при анализе подобных изданий.

Библиография

- 1. ARTIST'S BOOK YEARBOOK 2001-2002. Справочник по Книге художника. На английском языке. CENTER FOR FINE PRINT RESEARCH UWE, BRISTOL, 2001; 2006-2007 (2006); 2010-2011 (2010); 2012-2013 (2012)**
- 2. ARTISTS' BOOKS (INTERNATIONAL DIRECTORY). Справочник по Книге художника. На английском и французском языках. L'ATELIER VIS-À-VIS, МАРСЕЛЬ, 2004.**
- 3. Книга о Книге художника. Альманах «Треугольное колесо #3», Красногорск, издатель М. Погарский, 2005.**
- 4. Амбруз Воллар. Великий издатель великих художников. Каталог выставки из собраний Г. Генса и Б. Фридмана. Москва, 2012.**

4. ДИЗАЙН И ПРОЕКТНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ПРОБЛЕМЫ ПРЕДМЕТНО-
ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

В.Г. ВЛАСОВ, д.иск, доцент. САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Новые подходы к изучению методики архитектурно-
дизайнерского проектирования**

В искусствознании начала XXI столетия принципиальное значение имеют вопросы изучения междисциплинарных связей, постструктуралистской методологии и оптимизации научно-образовательных программ. В статье обозначены основные аспекты этой темы и их практическое значение.

In the beginning of the XXI century art criticism fundamental importance acquire questions of interdisciplinary connections, poststructuralist methodology and optimization of scientific and educational programs. The article outlines the key aspects of the topic and its practical significance.

Ключевые слова: архитектура, дизайн, методология, проектирование.

Key words: architecture, design, methodology, projection.

В новейшем искусствознании, а также в преподавании истории, теории искусства и философии культуры, особое значение приобретают вопросы изучения алгоритмов и методики современного проектирования. Западноевропейское и отечественное искусствознание успешно миновало этапы накопления фактологического материала, классификации и атрибуции памятников, иконографического и иконологического анализа, построения формальных типологических систем и умозрительных моделей художественного развития. В эпоху «после постмодернизма» исследования в области истории, теории и методологии искусства осложнены стремительно обновляющимся содержанием духовной жизни, увеличивающимся объемом информации, соединением методов разных наук.

Ныне наиболее актуальной является концепция мультивариантного подхода к изучению истории и теории всех видов архитектурно-изобразительных искусств: архитектуры, живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Такая концепция предполагает создание познавательной структуры, объединяющей историко-описательный, структурно-аналитический, синхронный и диахронный методы, различные комбинаторные и эвристические приемы. Подобная структура должна обеспечить не только новаторские научно-теоретические концепции, но также стимулировать многостороннюю дискуссию и интерактивное мышление всех участников коммуникации: художник — произведение — критик — зритель (потребитель искусства).

После «структуралистской революции» в эстетике и филологии онтологию искусства стали рассматривать во взаимосвязи с морфологией, феноменологией, семантикой и символическими художественными формами. «Выход» искусствознания за границы традиционного понимания предмета и метода художественного мышления предъявляет дополнительные требования к направленности гносеологических и образовательных программ.

Есть основания полагать, что основу такой методологии должны составить общая теория систем, методика междисциплинарных исследований, методы многомерного анализа гуманитарных проблем (англ. *multivariate analysis methods*). Поэтому важное значение приобретает методология трансморфологического подхода, призванная выявить общие закономерности творческого процесса в разных видах и разновидностях «архитектонически-изобразительных» (визуальных) искусств. Трансморфологический подход предполагает преодоление формальной морфологической структуры деления искусств «по объективному критерию» на пространственные и временные, изобразительные и неизобразительные и рассмотрение их в общей системе архитектурно-изобразительных искусств. Существенным в данном случае является не бытие произведения как материального объекта, а особенности его восприятия и интерпретаций «в системе вторичных значений» (термин Э. Панофского).

Согистический (совместно познавательный) подход предполагает изучение предмета как сложной, многомерной системы одновременно на разных уровнях представителями различных наук. В Российском искусствознании начала XXI века названные тенденции уже получили интенсивное развитие. Благодаря постоянному общению с зарубежными коллегами и единому Интернет-пространству новейшие методы изучения искусства обретают всеобщий характер.

При этом необходимо раскрывать возможности нелинейных и асистемных вариативных структур. Одна из подобных структур условно названа автором матрицей клипов. В такой структуре можно расположить в произвольной, интригующей последовательности многие дискуссионные вопросы. Их внешняя бессистемность должна стимулировать в ответах оппонента обратное стремление: к логике и системности. Таким способом будут раскрываться неожиданные дидактические связи (1). Существенным является применение принципов параискусствознания, т. е. привлечения примеров из смежных областей гуманитарного знания: философии, литературы, театра, музыки, поэзии. Это помогает осознать универсальность и глубину многих отвлеченных понятий и тезисов эстетической

науки, теории композиции и формообразования, присущих разным видам архитектурно-художественных искусств.

Постмодернистское понимание единства эпистемологии, онтологии и феноменологии искусства значительно повлияло и на теорию архитектурно-дизайнерского проектирования. Ныне мы не столько изучаем форму конечного продукта, сколько условия, возможности ее возникновения и последующих модификаций. Сокращенно такой подход именуют деятельностным. Символику произведений искусства все чаще рассматривают в границах новой науки — семиологии. В семиологическом смысле приращение отдельным формам (элементам композиции) различных наименований и семантических значений рождает вторичные смыслы, некий текст, но только не вербальный, а визуальный. Возникает своеобразная визуальная метафорическая риторика. Подобное явление называют метаиконичностью визуальных образов.

Одна из важнейших эпистемологических проблем изучения искусства: множественность толкований, многоликость и изменчивость одних и тех же элементов — изображений предметов в живописи, композиционного смысла деталей в архитектуре и дизайне. Разделение на «означаемое» и «знаемое» является эстетической основой как классического искусства, так и новейшей дизайн-архитектуры XXI в. Транспозиция традиционных тем и мотивов из одного историко-культурного контекста в другой создает историческую «жизнь форм» (термин А. Фосийона).

Постепенное вытеснение на протяжении XX в. традиционного архитектурного проектирования новыми методами дизайнерского конструирования приводило к тому, что в продукте творческого процесса уже были заложены предпосылки скорых изменений, перестроек, модификаций. Скоротечная темпоральность — главное условие современного производства и потребления.

Новый этап создания универсальной методологии художественно-проективного мышления связан с именем Г. П. Щедровицкого, основателя Московского логического кружка (1952). Он разрабатывал методику «теоретико-деятельностного подхода» к архитектурно-дизайнерскому проектированию, а также новую форму организации коллективного проективного мышления — организационно-деятельностные игры (ОДИ). Такие «игры» под его руководством проводили в Москве в 1979—1993 гг. Участники создавали проекты и модели, предполагающие постоянную трансформацию. Исследовали методику и технику изменений, а завершенность не имела значения. Только что созданное признавалось устаревшим и подвергалось разрушению. Творческая личность архитектора-проектировщика тоже не имела того значения, которое ей придавалось раньше. Это

было в полной мере коллективное творчество и формообразование как «длющаяся система».

Близкие задачи с 1964 г. решала Сенежская студия при Московском отделении Союза художников под руководством Е. А. Розенблюма, который использовал понятие «художественное проектирование» и отстаивал идею «превращения проекта еще до его реализации в социальную потребность» (2). По концепции Е. А. Розенблюма, предмет превращается в вещь в «системе взаимозависимостей» (понятие, замещающее старый термин «функция»). Один и тот же предмет может приобретать различные вещные значения в зависимости от контекста. Вещь становится самой собой в процессе «становления» путем наделения предмета «человеческими свойствами». Вещь — «это очеловеченный предмет» (3).

Каждая вещь, помещенная в жизненное пространство, становится полифункциональной и полисемантической. Соответственно все члены общества — проектировщики, заказчики, потребители — становятся участниками средового дизайна. Иными словами переход от функциональной конструкции к символическому значению форм наделяет эти формы новым иконическим смыслом. Отсюда понятия «открытой формы» и проектирование не вещей, а ситуаций, «сюжетов», в которых эти вещи «оживают». В результате стирается жесткая грань между техникой и создающим ее человеком.

Такой подход естественным образом связывается с теоретическими проблемами художественной коммуникации и феноменологии искусства. В современной технической эстетике, как и в философии, снимается старое противопоставление объекта и познающего его субъекта. Эта классическая антиномия заменяется понятием подвижности субъектно-объектных отношений. В творческой практике эти принципы реализуются в методиках ризомы, фрактальной архитектуры и дигитального проектирования.

С другой стороны только на основе осознания художественной полноты традиционной культуры как имманентного идеала красоты возможно создание новаторской «художественной дизайн-программы», интегрирующей различные формы мышления. Понятие «смысло-образа как формы существования проектной темы» в новой проектной культуре, разработанное В. Ф. Сидоренко, в значительной степени снимает старые противоречия. Человечество «стремится к изначальному единству целесообразного и осмысленного бытия в красоте. Это и есть технэ, или дизайн» (4).

В новой морфологии искусства и ином понимании архитектоники пространственной среды сходят на нет различия между рациональным, «органическим» и символическим направлениями, между архитектурой, художественным творчеством и дизайном.

Утверждается лишь одно неминуемое разделение: между типовым конструированием и живым, творческим преобразованием формы во всех пространственных искусствах. «Смысл вещи и есть форма», — утверждал Аристотель; следовательно, процесс создания новых объектов является непрерывным творческим поиском комбинаторных решений элементов смысла, выделение и ограничение которых обусловлено стремлением к совершенствованию процесса проектирования. Следовательно, «экспансия дизайна», внедрение дизайнерских методов проектирования и моделирования в другие области человеческой деятельности, в частности, в архитектуру, должны рассматриваться как естественный и исторически закономерный процесс.

Методологию дизайнерского и архитектурного проектирования объединяют ценности изменения, подвижности, реализуемых поведенческой стратегией — не просто зрителей, а пользователей, посетителей, жителей. В отличие от произведений «чистого искусства», архитектурные и дизайнерские объекты непосредственно, материально включены в течение жизни. Контакт с пользователем, посетителем, жителем разворачивается во времени, где изменяются не только пространственные соотношения и ракурсы восприятия, но и структура объекта: раздвигаются межкомнатные перегородки, открываются двери и окна, двигается мебель, собираются и разбираются приборы и оборудование. Темпоральная (временн я) составляющая всегда имела важное значение в теории и практике дизайна, в частности, в так называемом «сценарном моделировании». Однако на новом этапе изменчивость обретает культовый характер «динамики коммуникации... Виртуалистика порождает не столько технологические, сколько онтологические, этические и эстетические проблемы. Наиболее существенные среди них — утрата онтологической реальности... стирание границ между естественным и искусственным» (5).

Библиография:

1. Власов В.Г. Матрица клипов для преподавания истории и теории искусства // Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов». Екатеринбург, 2014. № 45.
2. Майстровская М. Т. Евгений Розенблюм и экспозиционное искусство // Проблемы дизайна. М., 2011. № 6. С. 86–88.
3. Орлова Э. А. Художественное проектирование как мировоззрение // Проблемы дизайна. М., 2011. № 6. С. 125.
4. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Автореф. дис. докт. искусств. М., 1990. С. 12.
5. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Современные тенденции в эстетике. К итогам XVI Международного конгресса по эстетике // Искусствознание, 2005, № 1. С. 532.

Е.В. ЖЕРДЕВ, д.иск, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ
ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН МГХПА им. С.Г. СТРОГАНОВА
ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ РОЛЬ МЕТАФОРЫ В ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена метафоре как выразительному типу художественной образности в дизайне. Рассматривается экологическая роль метафоры в решении вопросов гармонизации взаимоотношений общества, природы, человека и техники.

The article is dedicated to metaphor as kind of expression and imagery in ecology design, problems interrelation of ecology and industrial design and meaning of metaphor are investigation. Metaphor is method of harmonization of interrelation between society, nature, man and engineering.

Ключевые слова: метафора, художественный образ, дизайн, техника, природа, общество, экология.

Keywords: metaphor, artistic image, design, technique, nature, society, ecology.

В теории дизайна традиционно рассматриваются вопросы взаимосвязи функции, формы, композиции, стиля, эргономики, культуры, социологии и др. Однако, до настоящего времени не рассматривались вопросы о взаимосвязи экологии и метафоры в решении проблем гармонизации природы и общества, человека и техники. Через метафору, в качестве образного олицетворения, можно добиться одухотворения и гуманизации технического объекта. Решение этих вопросов представляет собой новое направление в теории и методологии дизайна.

Экология (от греч. oikos – жилище, местопребывание и ...логия) – биологическая наука, изучающая организацию и функционирование надорганизменных систем различных уровней: популяций, видов, биоценозов (сообществ), экосистем, биогеоценозов и биосферы. Современная экология интенсивно изучает также проблемы взаимодействия человека и биосферы, человека и техники, природы и общества. Именно этот аспект актуален для дизайна.

Немецкий философ Фридрих Шеллинг (1775 – 1854) придавал огромную роль искусству, которое, по его мнению, способно преодолеть противоречия между природой и обществом. В художественной деятельности и в произведениях искусства достигается «бесконечность» – идеал, недостижимый ни в теоретическом познании, ни в нравственном деянии. Художник, по Шеллингу, это гений, действующий как природа. Именно художник разрешает противоречия, непреодолимые никаким другим путем. Соответственно философия искусства является у Шеллинга «органомом», то есть орудием философии и ее завершением [1].

Экологи с помощью системного подхода анализируют природную среду как сложную, дифференцированную систему, различные компоненты которой находятся в динамическом равновесии, рассматривают биосферу Земли как экологическую нишу человечества, связывая окружающую среду и деятельность человека в единую систему «природа – общество», раскрывают воздействие человека на равновесие природных экологических систем, ставят вопрос об управлении и рационализации взаимоотношений человека и природы. Однако характер отношения общества к природе определяется не только научно – техническим прогрессом, но и социальным уровнем.

Предмет и статус социальной экологии является объектом дискуссий: она определяется либо как системное понимание окружающей среды, либо как наука о социальных механизмах взаимосвязи человеческого общества с окружающей средой, либо как наука, делающая акцент на человеке как биологическом виде. Тем не менее экология существенно изменила научное мышление не только естественников, но и гуманитариев, выработав новые теоретические подходы и методологические ориентации у представителей различных наук, способствовал формированию нового экологического мышления. В этом контексте огромное значение приобретает искусствоведение как комплекс наук, изучающих искусство – художественную культуру общества в целом и отдельные виды искусства, в том числе и дизайн.

В XXI веке экологическое мышление находит свое выражение в различных выдвигаемых вариантах переориентации технологии и производства. Одни из них связаны с настроениями экологического пессимизма. Другие выдвигают проекты радикальной перестройки технологии, избавления ее от просчетов, приведших к загрязнению окружающей среды. Для экологического дизайна априори важны оптимистические проекты. Однако при этом необходим критический анализ существующей проектной культуры, культуры производства и потребления.

Экология – это учение о целостном восприятии мира, о рассмотрении среды с учетом всех действующих стихий и факторов.

Александр Родченко как художник, чуткий к целостному восприятию предметной среды, к ее гармоничной конструкции, замечал в культуре производства и потребления вещей присутствие разнонаправленных сил, нарушающих целостность восприятия мира. Будучи в Париже в 1925 году по случаю оформления своего проекта «Рабочий клуб» для Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности, он обратил внимание на культуру потребления товаров в парижских магазинах. Он впервые столкнулся с миром

развитого консюмеризма. Привлекательные и на первый взгляд доступные западные товары вызывали у него одновременно влечение и отвращение. Критически оценивая западный консюмеризм Родченко считал, что в нем вещи становятся рабами потребителя, ровно как и потребитель становится рабом вещей. По мнению Родченко, вещи должны быть равными с нами, они должны быть нашими товарищами. Думая о советском потребительстве Родченко писал, что вещи «станут друзьями и товарищами человека, и человек станет уметь смеяться, и радоваться, и разговаривать с вещами». [2, с.15] По его мнению, вещи должны производиться в меру, чтобы не было гиперпотребительства. В капиталистическом обществе, считал Родченко, целью является продажа. При социализме должно быть по-другому, человек и качество его жизни есть цель. Вещи–инструменты предназначены для удобства работы, для продления органов чувств и тела человека: глаза–бинокль, ноги–машины, руки–крылья–самолеты и т.д.

Опыт Родченко в оценке культуры производства и потребления вещей ценен в контексте экологического дизайна. Неимоверное ускорение новых технических систем вносит в окружающую вторую природу все более и более темпоральный характер. В то же время обостряется вопрос: насколько социум и субъект способны адаптироваться и поспевать за этим ускорением.

Другой проблемой становится возможность адаптивирования человека к смене техносистем, в частности, при переходе к цифровым технологиям. Например, пользование фотоаппаратом до цифровых технологий имело совсем иную природу. Человек, пользуясь фотоаппаратом, был в центре эксплуатационного процесса. Он мог разобрать и собрать фотоаппарат. Фотограф органично сливался с процессом съемки, умел заряжать фотоаппарат пленкой, сам проявлял и закреплял изображение с помощью специальных химикатов, сам печатал фотографии. Это поднимало фотографа до уровня художника со своей индивидуальной манерой, со своими эстетическими и вкусовыми качествами.

До последнего времени, какими бы новыми и беспрецедентными были функция и форма вещи, возможность ее понимания была обусловлена прежде всего макроскопическим характером ее частей и деталей, зримостью и «ощутимостью» ее механики. Ясно читаемая конструкция из частей задавала своего рода набросок, план–схему образа вещи и объясняла способ ее функционирования. Благодаря этому образ механического изделия можно было легко идентифицировать с его функциональным назначением.

Проблема идентификации в механических изделиях успешно решалась на протяжении всей истории их развития с помощью нахождения образа вещи художественными средствами. Именно

о художественном феномене формообразования беспокоился Ф. Шеллинг, называя его «органомом».

В современном дизайне механических изделий таким органомом (орудием) в полной мере можно считать и метафору, которая способна на основе сравнения, олицетворения образно усилить функциональную сущность и значимость вещи. Например, французский дизайнер Филипп Старк, работая над формой мотороллера, стал сравнивать его с вьючным животным, которое также используется для перевозки небольших грузов. Таким вьючным животным является лама – южноамериканское животное семейства верблюдовых. Для идентификации образа Старк использовал минимум средств, придав лишь зеркалам мотороллера пластическую схожесть с ушами этого животного. Результат сходства оказался феноменальным, что позволило автору дать название мотороллеру – «Лама». Изменение формы зеркал не только не уменьшило функционально–утилитарную идентификацию мотороллера, но, напротив, оно усилило его художественно–образными средствами, что с экологической точки зрения гуманизирует данное техническое устройство, приближает его к ощущению одушевленного существа (2000г.).

Значительную роль играет метафора в гармонической взаимосвязи техники и человека через свою разновидность – эпитет, вызывающий прямые ассоциации с цветом, фактурой, текстурой живых и неживых природных явлений, что способствует решению экологических проблем. Неслучайно поэтому некоторые эмали имеют такие названия, как «хамелеон», «морская волна», «металлик» и др. Иногда эмалевые покрытия или сами пластмассы имитируют кожу рептилий. Благодаря эпитету изделие становится эстетически более выразительным. Дизайнеры в этом направлении привлекают любые явления окружающего мира, чтобы добиться художественного эффекта. Поэтому неслучайно можно увидеть кресло, на обивке которого изображено голубое небо с облаками или зеленый луг с цветами. В этом плане итальянские дизайнеры пошли еще дальше, делая мебель, расписанную под живопись абстракционистов и импрессионистов. Эпитетом в формообразовании утилитарных вещей можно добиться как композиционной, так и образной выразительности.

Через метафору удается интенсивно осваивать язык культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем, в которых происходит игра означающих и означаемых явлений. Дизайнеры стали прибегать к аллегорическому языку классики, барокко, к символике древних культур, к реминисценциям исторических стилей. В этой игре знаков присутствует принцип

свободного комбинирования цитат, коллажа и культурных смыслов [3].

- В эпоху цифровых технологий идентифицировать художественными средствами форму с ее функциональным назначением чрезвычайно трудно. Например, фотографировать сегодня может любой. Надо только освоить несколько кнопок. Поэтому сейчас кругом полно фотолюбителей. Но они не представляют себе, как в таких фотоаппаратах происходит процесс съемки. В цифровых устройствах один миниатюрный электронный базовый элемент может обеспечить и фотосъемку, и киносъемку, и телефонную связь, и предъявление времени, и вхождение в интернет и многие другие функции. Электронная начинка микроскопична и таинственна для понимания: известны только входы и выходы. Сами формы вещей с электронной начинкой мало чем отличаются друг от друга. Такая вещь может свободно вступать в коммуникацию, используя разные модели интеракции, и иметь какую угодно форму, не поддающуюся идентификации подобной вещам с механической сущностью.
- С помощью современных цифровых устройств можно написать картину масляными красками, не имея в руках ни красок, ни палитры, ни кистей, ни разбавителя, ни этюдника и т.д. Все эти предметы находятся в виртуальном состоянии в самом компьютере. Написав с помощью компьютера картину, ее можно напечатать на 3D-принтере со всеми параметрами настоящего холста и рамы. Мазки и рельеф красок мало чем будут отличаться от настоящих.
- В январе 2015 года на автошоу в Детройте демонстрировался автомобиль, спроектированный с помощью компьютера и напечатанный на 3D-принтере. На этом автомобиле можно ездить как и на обычном. Основными материалами в изготовлении автомобиля являются пластик и карбон. Изделия, изготовленные на базе современных технологий, как и изделия, которые выполнялись с помощью предшествующих технологий, мало чем отличаются по возможности их образного решения. Поэтому метафорический подход к их образному решению остается неизменно актуальным. Сами же компьютеры и 3D-принтеры представляют собой метафору обычного заводского оборудования по изготовлению промышленных изделий.

Библиография:

1. Лазарев В.В. Шеллинг. М., 1976.
2. Родченко Александр. В Париже. Из писем домой. – М.: АД Маргинем Пресс, 2014.
3. Жердев Е.В. Метафора в дизайне. Учеб. пособие. Издание 3 е. – М.: Архитектура – С, 2012.

ЧЕПУРОВА О.Б., к.иск, доцент, зав. КАФЕДРОЙ ДИЗАЙНА
ОРЕНБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Социальное проектирование как аспект развития дизайн-образования в государстве

В статье рассматриваются тенденции социализации проектной деятельности дизайнеров и проблемы внедрения проектных идей в социокультурную среду как глобального так и локального масштабов. Определяется значимость системы дизайн-образования, исполняющей роль социокультурного интегратора общественного взаимодействия по улучшению качества жизни.

In article considered tendencies of socialization of design activity of designers and a problem of introduction of design ideas in social space on global and local level. The importance of the system of design education playing a role of the sociocultural integrator of public interaction on improvement of quality of life is defined.

Ключевые слова: социальный дизайн, социокультурная ориентация дизайн-проектирования, социализация дизайн-образования.

Keywords: social design, sociocultural orientation of design, design education socialization.

В процессе развития проектной дизайн-культуры социальный аспект играет не последнюю роль. Эстетизация окружающей среды, экономическая рентабельность выпускаемой продукции не единственные факторы, мотивирующие к проектным действиям дизайнеров. Социокультурные ценности выступают как ориентиры развития проектной и научно-исследовательской деятельности в области искусствоведения, технической эстетики и дизайна. По сути, в современном обществе дизайн выступает в роли одного из миротворческих концептов определяющих развитие гуманистической и экологической линий в научно-техническом прогрессе.

Данная форма развития проектной деятельности дизайнеров определилась как направление, которое можно включить в контекст уже существующего понятия – «социальный дизайн». Изначально понятие «социальный дизайн» возникло и сформировалось на протяжении последних двух десятилетий в таких сферах проектной и научно-исследовательской деятельности как социология, политология, философия, культурология и подразумевает методологию проектного преобразования социальных систем как стратегическое искусство планирования (А.М. Долгоурков (1), М.А. Куликов (2), В.Е. Лебедько (3) и др.). Как таковой термин «дизайн» в вышеупомянутом словосочетании трактуется как инновационная проектная технология манипулирования человеческим сознанием и поведением во благо развития социального общества. Это в

очередной раз подтверждает трансграничное свойство дизайна как проектной культуры.

Современный дизайн приобрёл новые качества, позволяющие ему участвовать во всех процессах формирования среды обитания человека, стать формой развития человеческого опыта и структурой социального контекста. Метология преобразовательной деятельности дизайнера все чаще акцентируется на проблемах толерантного взаимодействия различных социальных групп, умиротворения социальной напряжённости и пр. Основными ориентирами в постановке проектных задач перед дизайнером всё чаще становятся индивидуализация проектных решений и непосредственное участие проектанта в решении социально значимых проблем от локального до глобального масштабов.

В обществе неизбежно встаёт вопрос – способен ли дизайн решать проблемы, возникающие в современном обществе? Стремление к проявлению неких форм «высокого дизайна» не всегда способствует решению социальных задач, обеспечивающих удовлетворению потребностей социально незащищённых слоёв общества: инвалидов, онкобольных, ВИЧ заражённых, людей имеющих прожиточный минимум ниже порога допустимости, рабочих приезжающих из стран ближнего зарубежья и пр. Поэтому одним из факторов социокультурной ориентации дизайн–проектирования является востребованность в нем больших и малых социальных групп.

В числе первых и наиболее радикальных можно назвать публикации 70–80-х годов дизайнера и педагога Виктора Папанека, поднявшего наиболее острые проблемы социализации проектной деятельности дизайнеров, рассматривавшего в дизайне практичный подход, как инструмент улучшения жизни социальных слоёв общества и предложившего некую переориентацию проектных задач в дизайн–образовании. В продолжение темы музеем Museum of Art & Design неоднократно были организованы международные конкурсы социального дизайна им. В. Папанека (4).

Как пример развития социально ориентированных форм проектной деятельности дизайнеров в нашей стране это организация в 2001 году одного из наиболее интересных социальных проектов – международной плакатной акции «Я не хочу ненавидеть!», в которой приняли участие известные отечественные и зарубежные дизайнеры графики. Проект предназначался для привлечения внимания общественности к проблемам межэтнических отношений, социальной нетерпимости порождающей вооружённые конфликты (5).

Единственная отечественная организация, которая серьёзно занималась исследованием и решением социальных проблем методами дизайн–проектирования это Всероссийский научно–

исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), в 1988 году опубликовавший новые для того времени социологические исследования в дизайне. На протяжении последних десятилетий богатый опыт теоретических исследований и примеры их практического внедрения научно-исследовательский институт опубликовал в серии научных журналов «Качество жизни и ...», посвящённые проблемам Российского предпринимательства (2001 г.), критериям оценки (2002 г.), формированию толерантного поведения, экологии, здоровью нации и его социально-психологическому состоянию (2003 г.), жизни детей России (2004 г.), образованию (2005 г.) и пр. Однако помимо решения социальных проблем глобального масштаба на огромной территории нашего государства остаются миллионы локальных проблем, решение которых не под силу единичным исследовательским объединениям и требует подключения местных специалистов-дизайнеров.

К сожалению, проектная направленность на эстетизацию и коммерциализацию дизайна ориентирует дизайнеров в большей степени на умножение капитала и улучшение покупательной способности производимой продукции. Зачастую за бортом остаются малоимущие слои населения, бюджетные или волонтерские организации не способные оплатить услуги дизайнеров, но именно они более чем нуждаются в дизайнерском и художественном подходе к решению их проблем. Например, нет информации о дизайн-студиях или проектных организациях, занимающихся разработкой графических и средовых объектов на безвозмездной основе для туберкулёзных диспансеров, онкодиспансеров, инфекционных стационаров, детских творческих центров, стационаров для бездомных животных и пр., практически нет дизайнеров, желающих заниматься волонтерской проектной дизайн-деятельностью. Упрекать в этом дизайнеров нельзя, так как мотивация их деятельности в первую очередь состоит из решения проблем обеспечения своего существования и творческого развития. Позволить такой жест благотворительности могут только получившие широкую известность и финансово-обеспеченные дизайнеры или достаточно крупные проектные организации ...и учебные заведения.

Да, именно в учебных заведениях чаще всего встретишь инновационную идею, предназначенную для решения проблемы локального характера. Стремительное развитие дизайн-образования в регионах нашего государства позволяет более позитивно взглянуть на ситуацию решения локальных социокультурных вопросов, касающихся социально незащищенных слоёв населения. Учебный процесс позволяет организовать систему реального проектирования, нацеленного на решение социальных задач

местного характера. Данный вид деятельности охватывает диапазон проектно-исследовательских работ от решения задач малого объема – проектирование рекламно-информационной продукции, интерьеров, благоустройства территорий и пр. до культуроохранного, градостроительного масштабов.

Можно предположить, что ситуация, когда к руководству учебных заведений обращаются с просьбами о содействии в разработке дизайн-проектов, способных решить их определённые проблемы, не единичный случай. За последний год преподавателями и студентами кафедры дизайна Оренбургского государственного университета была выполнена серия научно-исследовательских работ имеющих социальное значение для сохранения культурного наследия региона – это поиск и виртуальная реконструкция уникальных образцов деревянного модерна, расположенных на территории Южного Урала (руководитель Чепурова О.Б.) (6), проведён сопоставительный анализ традиционных изделий пуховязального промысла Оренбуржья, Башкирии и Поволжья (руководитель Васильченко А.А.) (7) и произведена реконструкция проекта 1-го Советского театра в Оренбурге 1920 года, выполненная соратником К. Малевича И. Кудряшовым (руководитель Смекалов И.В.) (8). Кроме этого была разработана и реализована серия проектов: интерьеры музея памяти погибшим в локальных войнах, благоустройство сети придомовых территорий, интерьеры учебного класса села Судьбодаровка Новосергиевского района с комплексом учебно-методических наглядных пособий, мемориальный комплекс погибшим в период Великой отечественной войны, комплект костюмов и культурно-развлекательный реквизит для группы волонтеров в детской онкологической клинике и пр.

Даже неполный перечень выполненных кафедрой дизайна проектных работ в рамках учебного процесса только за один календарный год позволяет представить роль учебных заведений в социокультурной жизни общества. Становясь социально значимым в регионе объектом и действием пронизывающим все слои культурного развития общества, дизайн-образование исполняет роль социокультурного интегратора общественного взаимодействия в регионах. А организация проектной деятельности студентов во благо нуждающихся в данного рода услугах готовит будущих специалистов к способности осознанно включаться в систему «человек-социальная среда-общество-рынок».

Без сомнения, осознание государством значимости социокультурной роли дизайн-образования в экономическом, культурном и политическом пространстве нашей страны необходимо для определения политической доктрины его формирования.

Библиография:

1. Долгоруков А.М. Что такое Социальный Дизайн // [HTTP://DOLGORUKOV.RU/CONTENT/CATEGORY/1/7/2/](http://dolgorukov.ru/content/category/1/7/2/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 09.04.2015)
2. Куликов М. А. Социальный дизайн как метод формирования гражданского общества в России // Известия РГПУ им. А.И. Герцена 2008 №86 URL: [HTTP://CYBERLENINKA.RU/ARTICLE/N/SOTSIALNYY-DIZAYN-KAK-METOD-FORMIROVANIYA-GRAZHDANSKOGO-OBSHCHESTVA-V-ROSSII](http://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnyy-dizayn-kak-metod-formirovaniya-grazhdanskogo-obshchestva-v-rossii) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 01.01.2013)
3. Лекция проф. В. Е. Лебедько – Социальный дизайн [HTTP://WWW.LIVEINTERNET.RU/USERS/3874862/POST207212678](http://www.liveinternet.ru/users/3874862/post207212678) Суббота, 18 февраля 2012 г. 21:25
4. [HTTP://WWW.MEMO.RU/ABOUT/BULL/V21/23.HTM](http://www.memo.ru/about/bull/v21/23.htm) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 09.04.2015)
5. Маслухин Н. Финалисты конкурса социального дизайна // [HTTP://WWW.COMPUTERRA.RU/16584/FINALISTYI-KONKURSA-SOTSIALNOGO-DIZA/](http://www.computerra.ru/16584/finalisty-konkursa-sotsialnogo-diza/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 09.04.2015)
6. Чепурова О.Б. Социальный контекст дизайна (на примере Южно-Уральского региона) / О.Б. Чепурова // Архитектура и дизайн. Теория и практика: Вестник Оренбургского государственного университета № 9 (128). – Оренбург: ОГУ, 2014. – С. 25–31
7. Васильченко А.А., Шлеюк С.Г. Типологическая общность и различия традиционного вязанного платка Южного Урала и Поволжья / А.А. Васильченко, С.Г. Шлеюк // Архитектура и дизайн. Теория и практика: Вестник Оренбургского государственного университета № 9 (128). – Оренбург: ОГУ, 2014. – С. 31–36
8. Сменалов, И.В. Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ) в Оренбурге. 1919–1922. – Оренбург : М.И. Кононов, 2013. – 252 с.; цв. вкл. 8+8 с.

Т.И. ЦЕХМИСТЕР, АСПИРАНТ УРАЛЬСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ, ГОРОД
ЕКАТЕРИНБУРГ

Социальные модели жилого интерьера в современном отечественном дизайне (1990 – 2000 гг.)

Изменение вектора социально-культурного и политического развития России в начале 1990-х годов привело к глобальным трансформациям как в социальной структуре, так и в общественном выборе ценностных ориентиров. Последствием чего явилось вытеснение прежних художественно-проектных стереотипов из отечественного дизайна жилой среды. Реконструкция социальной иерархической структуры в контексте с импортированной культурой массового потребления привели к появлению в проектировании жилого интерьера совершенно иных социальных моделей, до этого момента не существовавших в России.

Change in the vector of cultural and political development of Russia in the early 1990s led to a global transformation in the social structure and in the choice of values. The consequence of which was ousted the previous art-design stereotypes from design of Russian environment. Reconstruction of the social hierarchy together with the adopted culture of mass consumption became the starting point

for the emergence of entirely different social models in the design of residential interior, which up to this moment did not exist in Russia.

Ключевые слова: представительские функции жилого интерьера, социальные модели жилого интерьера

Key words: executive function of residential interior, social models of residential interior

Предыдущая социальная однородность была заменена тонкими механизмами дифференциации. В стратифицированном обществе позиции новых страт вещественно закреплялись в иерархической шкале социальных статусов (1, с. 2). Эти позиции требовали визуального «подтверждения», поскольку общественность была ещё незнакома с подобными социальными формациями. Их стиль жизни, а также эстетические приоритеты абсорбировали как зарубежные, советские, так и просоветские образцы респектабельности. Немаловажным является и тот факт, что из представителей этих социальных групп сформировался в сфере дизайна интерьера современный финансово независимый и дифференцированный потребитель. Его вкусы и предпочтения сложились не сразу, о чем свидетельствуют проекты середины 1990-х годов, отличающиеся эстетической и функциональной сумбурностью. В них ещё чувствовался недостаток проектно-методологического материала для осуществления подобной проектной деятельности.

Несмотря на это, в России проектирование жилого интерьера набирало обороты. Оно стало актуальным видом дизайнерской деятельности, сначала подразумевающим формирование идентичности заказчика через предметно-пространственную среду, а с 2000-х – выражение его уникальности.

В существующих условиях дизайнер стал в равной степени ответственен как за организацию непосредственно жилой среды, так и за визуализацию респектабельности и репрезентативности. Это стало отправной точкой для формирования определенных проектно-методологических установок и образных типов, по-сути, являющихся особыми «образцами» или «стандартами» при проектировании жилого интерьера. Эти проектно-методологические установки предлагается называть «представительские функции жилого интерьера». Итак, представительские функции жилого интерьера – это проектно-методологические установки в дизайне жилого интерьера, позволяющие визуализировать в проекте социальные модели, несущие определённые образы-типы, соответствующие страте заказчика. Их задача – сформировать в социальном понимании семантически положительный облик как для жилого интерьера, так и для его заказчика.

Следует отметить, что «интимный» характер жилой среды с этого момента изживается, и интерьер становится социальным маркером. Публицистика активно поддержала эту тенденцию: журналы изобиловали сюжетами–характеристиками и интервью об интерьере, его концептуальном решении, знаменитом авторе–дизайнере интерьера и, конечно, публичной фигуре заказчика. Всё это также стало мерилom качества проекта, придало ему весомость в глазах массового обывателя и повлияло на конечный результат проектирования.

Вышеописанное, позволяет вычленить во всем многообразии проектного материала пять базовых социальных моделей жилого интерьера – классический, эстетически–оригинальный, богатый, практичный и репрезентативно–глянцевый.

Социальная модель «классический» интерьер предназначена для политического руководства, политических функционеров и хозяйственных управленцев. Для модели характерна общая тематика классицизма или неоклассицизма в рамках типовой квартиры или загородного коттеджа. Её художественный образ вызывает ощущение благородства дореволюционного быта.

По выражению российского искусствоведа Оксаны Рудченко (2, с. 101), в России произошел процесс перенесения русской истории в интерьер. Действительно, непрменный исторический облик пространства в базовой модели интерьера обусловлен специфическим контингентом заказчиков и их массовыми стереотипами. А реминисценции в художественном образе дизайн–проекта на тему быта русской аристократии – желанием заказчика упрочить свой социальный статус «династическими корнями».

Это стремление особо актуально у представителей современной российской элиты, в первую очередь, связанных с властью и капиталом. Как отмечают социологи и политологи (3), структура власти в этот период заново утверждалась, так как в нее пришли люди из разных слоев и профессий. Они нуждались в особой визуальной атрибутике, «подтверждающей» их новые полномочия и ассоциирующей со стабильностью, которой исторически соответствует язык классических форм.

Следующая социальная модель «эстетически–оригинальный» интерьер стала актуальна в среде так называемой состоятельной «богемы», нуждающейся в постоянном пиаре и эпатаже. Для неё характерны сложные сочетания цвета, формы, материала, необычные пластические «перетекания» и комбинаторные слияния. В модели преследуется задача передачи ощущения пространственной многоликости и достижения эффекта пространственной «открытости» интерьера: разнообразием фактуры и материалов,

чередованием цветовых и световых акцентов, создающих удивительные художественные эффекты в пространстве; возможность гибко моделировать по ситуации жилую среду.

Третья социальная модель «богатый» интерьер была востребована у маргинальной социальной группы «новых русских», для которой стало важным отображение достигнутого материального достатка. Здесь характерно поверхностное условное обращение с историческими стилями, заключенными в рамки ограниченного пространства квартиры – «хрущёвки». Декларативной основой данной модели стали массовые стереотипы о роскоши и богатстве, визуальная избыточность и бутофорность жилого пространства, или проще – стайлинг. В эклектичном сочетании предметов подразумевалось нечто престижное и самодостаточное. Интересен тот факт, что материальное благосостояние, по мнению К. Касьяновой (4), является ложным ориентиром и не имеет действительной культурной ценности. Может быть, поэтому примеры интерьеров данной социальной модели воспринимались слишком однозначно: в качестве чего-то заманчивого, но противоречащего культурным основам.

Другая социальная модель «практичный» интерьер. Её атрибутами стали аскетичность, экономичность и предельная практичность проектных решений. Модель стала востребована представителями новых престижных профессий (квалифицированные исполнительные кадры), связанных с интеллектуальным трудом, который получил новую ценность в информационную эпоху (5). Они сформировали основу современной интеллигенции и нуждались в особых идентификационных чертах. Предметной визуализацией в интерьере для них стала функциональность и рациональность жилого пространства, в то время как «отвлеченная» декоративная красота не имела ценности.

Последняя социальная модель «репрезентативно-глянцевый» интерьер была востребована социальной группой высокообразованных интеллектуалов, знатного происхождения. Здесь предпочтение было отдано высоко технологичному оснащению проекта и урбанистической эстетике жилого пространства. С 2006-го года такие дизайн-проекты стали массовым явлением и обрели ценность в обществе. Поскольку в российском культурном типе всегда присутствовало стремление к «византийской» пышности убранства интерьера, то в данных проектах это компенсировалось совершенством «сияющего» облика пространства и высокой технологичностью его «начинки».

Типологизированные базовые модели жилого интерьера явились формой индивидуализации определенных социальных групп. С их помощью потребитель дизайн-проекта позиционировал себя. Это

легло в основу специфики современных российских интерьеров, в которых художественные образы и универсальные функциональные принципы обрели социальные значения в контексте с массовыми стереотипами и социальными архетипами. Подобное явление – отражение исключительной русской культуры, где по мнению К. Касьяновой (6), освоение чужеродных элементов и их системное встраивание является важнейшей особенностью.

Действительно, большинство универсальных западных приёмов и стилей, очень демократичных по своей сути, в отечественных дизайн-проектах имеют порой совершенно иное элитарное значение. Адаптированные нашей культурой в качестве западного стандарта, они вдруг обретают эмоционально-ассоциативную яркость и становятся притягательны для заказчика именно в качестве средства выражения уникальности. Дополненные современными технологиями, материалами и концептуально поданные дизайнером в проекте, эти западные универсалии в России становятся способом социальной индивидуализации.

Следует также обратить внимание на тот факт, что через массовый «потребительский бум» с широким разнообразием товаров и технологических приёмов, отечественный дизайн интерьера и потребитель, наконец-то, обрели возможность действительного выбора, реализованного на практике. И если 1990–годы во многом можно считать временем насыщения проектного рынка, то начиная с 2000–х годов российским дизайном переживается качественный скачок в сферу эмоционального и концептуального, в чём он дифференцирован от иностранных аналогов жилого интерьера.

Вышеописанное, несомненно, должно войти в теорию и методологию новейшей истории российского дизайна, поскольку позволит исследовать дизайн-проекты интерьера во всей их целостности, своеобразии и самобытности.

Библиография:

1. Глотов М.Б. Современные концепции социальной стратификации// “Социальные проблемы”, – СПб, 2009, – №1. [Электронный ресурс]: сайт. URL: <http://sosprov.ru> (дата обращения 31.07.2011)
2. О. Рудченко. Версия истории // Проект Классика II – MMI. – С. 98–101
3. Радаев В.В., Шкаратан О.И. Социальная стратификация / Учебное пособие. – М.: Наука, 1995
4. С. Белановский. Беседа с К. Касьяновой по поводу книги “О русском национальном характере”. – 1990. [Электронный ресурс]: сайт. URL: http://www.characterology.ru/characterology/nation-characterologic/item_4476.html (дата обращения 13.05.2014)
5. М. Кастельс, THE INFORMATIONAL CITY: INFORMATION TECHNOLOGY, ECONOMIC RESTRUCTURING, AND THE URBAN REGIONAL PROCESS, 1989
6. Касьянова К. О русском национальном характере. — М.: Институт национальной модели экономики, 1994. – 367 с.

ЯЦЕК КВЯТКОВСКИЙ, ПРОФЕССОР ВАРШАВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА, ВАРШАВА, ПОЛЬША
«Душа и тело супрематизма»

Данное заглавие статьи связывает тему супрематизма с Эпохой
Возрождения.

Как известно, во время Возрождения пришла заинтересованность человеческим телом, и это направление распространилось на все виды искусства XV – XVI века, заложив интеллектуальную основу для философии гуманизма. Так в XX веке во время Русского Авангарда художники хотели подключить антропоцентричную роль Нового Искусства, но совсем другими средствами, чем раньше. С этого периода начинается в искусстве новая роль материала, фактуры, конструкции. Новое искусство вдруг расцветает многими художественными произведениями конструктивизма. Рядом с конструктивизмом возникают и другие произведения в виде прежде всего - супрематизма.

За последние годы мы получили на русском языке множество очень важных документов и публикаций на тему супрематизма, и благодаря этому мы можем смотреть на супрематизм с абсолютно нового ракурса.

Этот новый взгляд на супрематизм является темой статьи «Душа и тело супрематизма».

Цельный текст статьи стал разделён на три вопроса и пять синонимов (подразделов).

Эти три вопроса мы можем охарактеризовать следующим образом:

- 1) Супрематизм как новый искусственный язык – нет конкретной формы или объёма;
- 2) Беспредметная истина супрематизма;
- 3) Личность Казимира Малевича как необходимое наследие супрематистского направления.

Вторая часть этой статьи состоит из пяти синонимов (подразделов) и их трактовки. Все они возникают, находя свои корни в языке эмоций, потому все они начинают свое название с буквы «Э».

Первый синоним – это «Э» как эксцесс.

В этом подразделе находятся все произведения и комментарии, которые не подходят к супрематизму серьезно, они все рассматривают в супрематизме только шутку художника и с этой точки зрения воспринимают супрематизм целиком.

Второй синоним это «Э» как эксперимент.

Здесь описываются события, произведения и личности тех художников, которые подошли к супрематизму с энтузиазмом и радостью, они являются первооткрывателями. Некоторые из них – это просто ученики УНОВИСА, некоторые – это друзья и приятели Казимира Малевича, для всех них супрематизм представал как великий эксперимент, как самое новое направление и просто как искусство будущего.

Третий синоним – это «Э» как эпизод.

В этом подразделе описаны художники и произведения тех, кто осознанно ушел от супрематизма и пытался самостоятельно устанавливать, учреждать свои новые направления в искусстве, супрематизме. В большинстве своем, почти все они – это свидетели и деятели этого знаменитого периода русского авангарда 20-ых и 30-ых годов XX века, все они укрепились позже как кумиры авангарда.

Четвёртый синоним – это «Э» как этап.

В этом подразделе описаны представители современного наследия модернизма и его направления, которые видят связи либо только исторические или ментальные, либо эмоционально связанные с супрематизмом. Все они занимают сегодня первенствующие места в разных видах искусства последнего периода.

Пятый синоним – это «Э» как E – letter; «Электронное – письмо из будущего».

В этом подразделе мы можем найти вопросы по теме супрематизма с точки зрения архитектуры и только архитектуры будущего. Супрематизм очень рано, уже в 1918 году перешел в реальность третьего измерения и однозначно там остался. За ним можно было проследить, как мы это знаем из сочинений Казимира Малевича, только в архитектуре и „архитектонике” будущего.

Последняя часть статьи – это вывод. Смысл его надо считать, как неожиданное приближение мирового искусства к корням супрематизма. В ближайшее время супрематизм может снова войти в ряд самых любимых направлений современного мирового искусства.

Т.Н. БЫТАЧЕВСКАЯ, д.иск, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА
НАЦИОНАЛЬНОГО ИНСТИТУТА ДИЗАЙНА, г. МОСКВА

Русский авангард как форма организации предметной среды современности

В 1920-х годах целый ряд художественных направлений сохранял преемственность с искусством русского модерна и авангарда – благодаря тому, что продолжали работать мастера начала века. Конструирование оказалось такой специфической работой дизайнера, что коренным образом отличало от работы художника прикладника.

In 1920-s a number of artistic trends kept their links with Art-nouveau and Avant-garde owing to the fact that many of the artists of the beginning of the XX century were still actively working. Construction turned to be a specific kind of designer's work which differed him from the applied artist.

Ключевые слова: авангард, русский модерн, конструирование, конструктивизм, дизайн, дизайнер, отечественный дизайн, формообразование.

Keywords: avant-garde, Art-nouveau in Russia, construction, constructivism, design, designer, Russian design, formation.

В Москве в музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина с большим успехом прошла выставка «В гостях у А. Родченко и В. Степановой». Интерес, проявляемый к экспозиции этой выставки не случаен, так как с именами этих художников-конструктивистов связана мировая слава российского авангарда в истории искусств и дизайна. Выставка охватывает период с начала 1910-х до середины 1930-х годов. Это позволяет проследить развитие творчества художников от символизма через абстрактно-геометрическую живопись и графику к конструктивизму.

Выставка показала мастерскую художников, Всемирную промышленную выставку в Париже в 1925 году и мир советской передовой богемы 20-х годов, работы над театральными постановками и рекламными плакатами совместно с Владимиром Маяковским. Особый раздел посвящен Родченко – творцу новой фотографии, где представлены авторские отпечатки из знаменитых серий: «Московские дворы», «Студенческий городок в Лефортово», фотографии демонстраций 30-х годов, спортивных парадов на Красной площади. Авангард и романтика соединились в заключительном этапе творческой биографии Родченко – цикле живописных, графических работ и фотографий, посвященных цирку. «Мы создали новые представления о красоте и расширили само понятие искусства» - лучше, чем словами самих Александра Родченко и Варвары Степановой не скажешь. Более 250 работ на выставке - как приглашение в их особый мир, где

рационально – значит, прекрасно, где творить, значит, изобретать, где художник - провидец.

Об авангарде десятих-двадцатых годов можно говорить как о движении – а оно состоялось – именно в силу тесного взаимодействия участников: пульсации идей, выдвигания неких общих ценностей, оформления общих устремлений и совместных акций. В фазе самоопределения движения возникает напряженное поле интеллектуально-эмоционального взаимодействия, эффект некой концептуальной общности. Изучение наследия российского авангарда, истории дизайна, его теории и практики началось только в 1960-е годы в связи с возрождением профессии, выходом ее на новый виток своей истории. Процессы обновления, наметившиеся в стране с середины 50-х годов, включили в себя и создание государственной системы художественного конструирования. Самоопределение профессии на новом этапе, обратило взоры исследователей не только к теории и методике, но и к истории. Этот первый исторический взгляд на отечественный дизайн совместил экскурсы в историю техники, проектирования, отношений искусства и промышленности, с одной стороны, а с другой – преимущественное изучение ситуации начала столетия, и 1920-х годов. Очевидно, человек и его творчество – творчество культуры, куда входят и техника и искусство – едины с миром, вселенной. Все это – часть природы, творчества природы. И подобно тому, как творит природа, творит и художник. Человек выступает совершенное орудие культуры природы. Кубизм – анализ кубизма – дал, может быть, самый ощутимый толчок увидеть путь искусства. Кубисты впервые начали сознательно видеть, знать и строить свои конструкции на основаниях общего единства природы; ничего нет в природе, что было бы единично; все состоит из многих элементов и возможностей сравнения; кубистическое построение слагается из самых разнообразных единиц в определенную организацию.

Понятие “конструирование” стало, как известно, центральным для конструктивизма, оформившегося в начале двадцатых годов, выражающим умение создать конструкцию как функциональный тип структуры, построение, способ связи частей в зависимости от их функции. В архитектуре, живописи, скульптуре, в изделиях прикладного искусства конструктивные связи обеспечивают целостность образов. В изобразительном искусстве конструкцию следует отличать от смыслового, художественно-образного единства, являющегося более высоким уровнем организации композиции. Любая композиция включает изобразительную конструкцию. Подчеркивание конструктивистами функционально-технической и рационально-технологической целесообразности в вопросах формообразования придало дополнительный импульс поискам

новой формы в полиграфическом искусстве. Конструктивисты выявляли вещную природу в книге, обнажив ее за счет отказа от витиеватого оформления. Вместо изобразительного орнамента они применяли геометрический, вместо рисованного шрифта – афишный, вместо иллюстраций – фотомонтаж. Конструктивисты сломали классическую симметрию книжной страницы. Они ввели в обложку книги приемы плаката, а в организацию текста – приемы газетной верстки. Л. Лисицкий и А. Ган выступали как конструкторы книги, внося много нового в приемы верстки. Л. Лисицкий, безусловно, внес решающий этап и в становление современного выставочного дизайна. Он оформил один из залов Русской художественной выставки в Берлине, а затем разработал проекты для трех зарубежных художественных выставок. Лисицкий был авторитетной фигурой и в вопросах оборудования мебелью нового типа жилища.

В двадцатых годах целый ряд художественных направлений сохранял преемственность с искусством русского модерна и авангарда – во многом благодаря тому, что продолжали работать мастера начала века. С другой стороны, функции искусства в обществе становились все более разнообразными. Конструирование оказалось такой специфической работой дизайнера, что коренным образом отличало от работы художника прикладника и от художника, работающего в художественной промышленности.

Татлин В. как художник авангардист, конструктивист через увлечение импрессионизмом, неопрimitивизмом в живописи, пришёл к последовательной геометризаци и огрублению форм, вплоть до чистых конструкций, объёмных композиций абстрактивистского характера из контрастных материалов. Он считал, что необходим особый вид художественной деятельности для конструирования целесообразных и эстетически совершенных вещей. Татлин попытался дать ей название – “культура материалов”, “конструирование материалов” и тому подобное, а термин “конструктивизм” появился позднее. 1

Русский художник авангардист-универсал: архитектор, график, дизайнер, театральный декоратор А. М. Родченко увлекался символизмом, кубофутуризмом, показывал свою беспредметную геометрическую живопись на выставке “Магазин”, выполнял жесткой графикой яркую цветную рекламу со стихами В. Маяковского, создавал обложки книг, похожие на плакаты в стиле конструктивизма, занимался фотографией, став одним из крупнейших фотографов своего времени. Каждая тема и каждое произведение художника отражают его творческие принципы, ориентированные на поступательное развитие, на совершенствование приемов и средств

работы, на яркость социального звучания, наконец, на адаптацию научно-технического знания к культуре.

Он выводит в пространство живописные композиции, экспериментирует с фактурой, с цветом. А. Родченко создает свою первую серию пространственных построений, которые представляют собой вертикальные конструктивно-пространственные композиции из врезанных друг в друга плоскостей различной конфигурации. Во второй серии он разворачивает плоскостную композицию в пространстве, а в третьей – пространственные композиции состояли из стандартизированных элементов, из которых впоследствии были изобретены строгие, рационализированные формы мебели. В структурах, собранных Родченко из однотипных стандартных деревянных брусков (ещё одной серии конструкций), всегда присутствует не только внешнее, но и внутреннее пространство. Структуры эти сквозные, решетчатые. Каждая конструкция – как маленькое изобретение структуры. Родченко использует законы симметрии. Острота и изюминка решения каждой композиции в том, что выбранный узел скрепления просматривается в одной и той же работе в разных проекциях. Композиция растёт как кристалл одновременно во все стороны. Это как атомы пространственной структурной ткани, которую можно наращивать в разных направлениях – в высоту, как мачты, и по горизонтали – и получать решетчатые перекрытия и т. д. Родченко в виде грубых и совсем не изящных на вид объектах представил нам идею, принцип, художественную программу. Это свойство само подобия в структуре конструкций А. Родченко являет нам принцип фрактальности в формообразовании с позиций сегодняшнего времени. Он старался максимально сблизить формы искусства с техническими формами, воплотить в прикладном искусстве все рациональное, энергичное, конструктивное. Его ключевые слова: изобретение, эксперимент, конструкция. Стремительное развитие художественного процесса, быстрая смена одного стилистического этапа другим, одних профессиональных устремлений другими характерны для творческой эволюции художников русского авангарда. Дизайн 20-х годов, непосредственно связан с авангардным культурно-художественным сознанием и представляет собой новаторское явление очень важное и в наши дни.

Библиография:

1. Лаврентьев А. Конструктивизм, конструктивисты, конструкции. / Мастерская конструктивизма – геометрия, структура, орнамент, цвет. – М.: Альба, 1998.
2. Энциклопедия русского авангарда / Т.В. Котович. Мн.: Экономэкспресс, 2003.
3. Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века. 1945 – 1990 – М.: Издатель Д. Аронов, 2013.

Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ, ПРОФЕССОР, КАНДИДАТ ПЕД. НАУК,
МГХПА им. Строганова

В.Е. БАРЫШЕВА, ПРОФЕССОР, К.ИСК МГХПА им.
Строганова

Принципы стилеобразования в манифестах Маринетти и Малевича

В современной проектной культуре проблемы стилеобразования вышли на первый план. Поиски методологии стилеобразования отсылают нас в начало XX века. Манифест становится обязательным инструментом для выражения новых идей. Анализ манифестов начала века, дает ключ к пониманию процессов в современном проектировании.

In contemporary design culture problems of style Genesis came to the fore. Search methodology the style Genesis refer us to the beginning of the twentieth century. The manifest is the necessary tool for the expression of new ideas. Analysis manifests the beginning of the century, gives the key to understanding processes in modern design.

Ключевые слова: стилеобразование, манифесты Маринетти, Малевич, супрематизм.

Key words: style formation, manifests Marinetti, Malevich, Suprematism.

Проблемы стиля и стилеобразования вышли на первый план проектной реальности в наши дни. Стиль, как самостоятельная художественно–композиционная система, наделенный не только визуальными идентификаторами, но также концепцией развития и взаимодействия должен иметь индивидуальность. Поиски методологии стилеобразования отсылают нас в начало XX века. Именно в этот период определялись формальные средства, приемы художественной выразительности, творческие концепции в рамках стилевых течений.

До начала XX века развитие русской живописи проистекало в освоении и разработке европейских новаторских стилей, начиная с реалистической школы, заканчивая рубежом веков, выраженным в многочисленных стилевых течениях: импрессионизм, неопривитимизм, фовизм, кубизм, футуризм. Веками Европа была центром преобразования пластических форм искусства. В страны Европы, а на рубеже веков особенно во Францию, Германию и Италию ездили русские художники стажироваться, перенимать художественные приемы новаторства. Новый визуальный «язык» переносился на русскую почву и длительно адаптировался и развивался на новом месте, получая новые качества и характеристики.

Ровно сто лет отделяет нас от того рубежа, когда русские художники встали в авангарде стилевых течений. Обогнать идущих впереди можно было только резко свернув в сторону. Русский авангард

пошел своим путем.

Характерной чертой всех новых направлений того периода было развитие найденных изобразительных систем в широкие течения. Во главе появлялся лидер–основатель, который привлекал под флаги нового искусства единомышленников. Существование нового стилевого течения должно иметь имя, цель, миссию, выраженные в манифесте или другом программном документе, закрепляющим творческие открытия, художественные принципы и права.

Лидер итальянских футуристов Ф.Т.Маринетти одним из первых изложил программные принципы творчества. В 1909 году он провозгласил «Манифест футуризма». Одиннадцать пунктов которого включали вызов, радикальную революцию художественного творчества направленного против старой культуры. Манифест был первым настоящим пророчеством современной эпохи, где осуждалось все, что касается художественного прошлого. Освобождение от прошлого должно было произойти, согласно Маринетти, совершенно до этого нехоженными путями. В частности, животворный поток науки должен был освободить живопись от академической традиции (1,с.12). Современники Маринетти восприняли манифест как руководство к действию, к радикальным переменам в современном искусстве. Футуризм становится первым международным авангардным течением, которое охватило все сферы искусства – живопись, скульптуру, архитектуру, музыку, театр. Несмотря на то, что итальянские футуристы были родоначальниками нового авангардного направления, им не удалось добиться результатов по силе равных декларациям манифестов. Выдвинутые постулаты были выразительней и сильнее, чем базирующиеся на них творческие работы. Таким образом, сами манифесты футуризма стали авангардным продуктом, повлиявшим на всю дальнейшую историю развития художественных направлений. С этого времени манифест становится обязательным инструментом для выражения новых идей.

Кубисты и футуристы дробили, ритмизировали, переворачивали и искажали форму, искали новые принципы формообразования, но оставались в лоне предметного пространства. Отрыв от предметности, материальной реальности сделали Кандинский, Ларионов, Филонов, Матюшин, Малевич, Татлин. Они перешагнули в пространство нового мира – в беспредметность.

Анализ развития искусства показывает, что перечисленные авторы сыграли важную роль в формировании общей концепции русского авангарда, но все же сформированные ими изобразительные системы не оказали существенного влияния на развитие искусства в целом. Их открытия остались в пространстве живописного эксперимента.

Первым, кто пошел дальше, вышел за рамки только живописного эксперимента, был Казимир Малевич. Свои творческие открытия автор закреплял в теоретических работах: манифестах, трактатах, статьях. Анализ теоретического наследия автора и соотнесение с творческими работами художника и его последователей дают обширную базу для анализа принципов стилиобразования и проектных методов реализации. В своих публикациях Малевич утверждал, что художник не должен искать пластические приемы формообразования – они вторичны, а формировать стилевую модель, полагая ее, как первичную в процессе формирования нового стиля. В манифестах изобразительные средства определяются Малевичем не предметно, а модульно для общих и конкретных задач формообразования. Достоинства концепции супрематизма состоят в ясном целеполагании и отсутствии конкретности. Любая детализация, привязка к формальным средствам и системам ограничений сужает потенциал развития. Автор создал концепцию нового искусства, ядро образования нового стиля. Зародившись в недрах живописи, супрематизм легко переместился в объемные и пространственные среды, благодаря ясно выстроенной концепции развития и логике ограничения изобразительных средств.

В своих теоретических работах Малевич не пытается решать проблемы теории искусства. Ведущей задачей автора является выделить свое стилевое течение среди новейших тенденций, проявить концепцию развития и «действующие силы» стиля. Он уделяет огромное значение популяризации и продвижению супрематизма средствами «теоретических» обоснований. В дальнейшем практика показала, что не трактаты, а сам визуальный ряд, демонстрирующийся на многочисленных выставках, тиражируемый в журнальных публикациях и статьях позволил стилю внедриться и развиваться в художественной культуре 20–30 годов прошлого века. В этом было принципиальное отличие от манифестов Маринетти.

В 1923 году Малевич начинает развивать супрематические композиции в пространство. Художник переориентирует свои формальные поиски с плоскостной живописи на объемно–пространственные композиции. Динамопланы и архитектоны заполнили творческое пространство Малевича. С архитектонов начинается объемно–пространственная и архитектурная направленность проектного творчества Малевича.

По мысли автора архитектоны были не архитектурой, это художественная модель – «чистая» художественная форма, живущая по законам гармонии. Он не собирался заниматься вопросами, связанными с сопротивлением материала, физикой,

конструированием и функциональным назначением зданий. Он нашёл свою задачу в том, чтобы создать супрематический ордер, исходя из чистой супрематической эстетики и религии. Малевич видел эволюцию супрематизма как процесс перехода найденных принципов формообразования из живописи в архитектуру.

Основные работы Малевича намного опередили свое время, а архитекторы начали воплощаться в реальную практику очень быстро – немецкий архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ уже в начале 1920-х годов создал высотные здания из стекла на металлическом каркасе. Но архитекторы нельзя считать прямыми прототипами небоскрёбов именно потому, что Малевич проектировал нечто более универсальное – композиционный принцип, организационную систему искусства, в том числе и архитектуры. Архитектура Малевича претендует поставить под своё начало любой проект, в этом смысле она уровнем выше просто архитектурного стиля – она формообразующая.

Малевич разделил архитектурную деятельность на два проектных направления, а именно «архитектура как проблема» и «архитектура в жизни». Автор видел свое предназначение в проектировании архитектурных концептов, в создании иной тектонической системы, в поиске путей развития нового формообразования. Одновременно с разработкой «архитектуры как проблемы», созданием архитектор, Малевич делает шаг и в сторону «архитектуры в жизни». Это – планисты, в отличие от архитектор не модели, а графические чертежи, аксонометрии, фасады, разрезы. Чертежи планист были показаны летом 1924 г. на выставке ГИНХУКа.

Планисты– это чертежи жилых домов землянитов, представляющие собой сложные композиции из примыкающих друг к другу и взаимопересекающихся параллелепипедов. Практически это были первые в мировой архитектуре XX в. архитектурные проекты с использованием предельно лаконичных геометрических форм, что придавало им принципиально новый художественный образ.

Визуальный язык, без слов и классических образцов способный доносить до зрителей смысл и эмоцию, оказался востребован в архитектуре и массовом дизайне, моде, книжной графике. Так, последователь Малевича Эль Лисицкий создавал по законам супрематизма книжные иллюстрации, разрабатывал мебель–трансформеры и проуны – объемно–пространственные композиции, “пересадочные станции от живописи к архитектуре”, отсылающие к архитекторам Малевича.

Искусственно сконструированный язык супрематизма, по мнению теоретика дизайна В.Ф.Сидоренко (2,с.30), идеально ложился на стилистику машинного производства, «моделируя машиноподобного человека и окружающее его пространство». Завершающая фаза эволюции модернизма выявила новый язык индустриальной формы,

новую красоту и эстетику. Супрематический ордер расширился повсеместно и стал предметом воспроизводства, изучения, анализа. На основе простой формы проектировались объекты дизайна.

Супрематизм пророс во все сферы искусства, определив основной вектор развития на целых сто лет. Художник освободил форму от семантического наполнения, сведя творческий процесс к модульному конструированию новой реальности, как в плоскостном, так и в объемном моделировании. Были созданы основы нового языка интернационального искусства. Форма сама стала знаком, «мировым языком», частью будущей общечеловеческой коммуникации.

Современная проектная идея отталкивается от концепции, которая опирается на возможности новых технологий, материалы, современные достижения инженерии, но проектный результат кроется не в разнообразии технических возможностей, а в принципах стилеобразования, в концептуальной цельности поставленной задачи. Анализ манифестов нового времени, показывает как сформированные проектные принципы коррелируются с будущим творческим продуктом. Рассмотренное с заданной позиции творческое наследие Маринетти и Малевича расширяет возможности современного проектного мышления.

Библиография:

1. Маринетти Ф.Т. Манифест Футуризма. //Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. К 100–летию художественного движения. Каталог выставки. ГМИИ им.А.С.Пушкина. – М: Красная площадь, 2008. – 303 с.
2. Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. Тожество, целостность и хаос//Проблемы дизайна–5. – М: Аронов, 2009,С.28–48.

Е.Н. МИХАЙЛИНА, дизайнер в ООО “Мир Искусства”

Человек – техника – дух – новый уровень материальной культуры

В статье поднимется вопрос о возрождении аристократического духа в проектной деятельности, который должен помочь избежать ее девальвации из-за превращения дизайнера в одну из массовых профессий. Акцентируется духовная, нравственная составляющая проектной деятельности.

In the article we raise the question of the renaissance of the aristocratic spirit in the designing, which must balance the devaluation process because of spreading design as a profession. We underscore the spiritual and moral parts of the design activity.

Ключевые слова: “промышленный дизайн”, “дизайн”, “искусство”, “природа”, “творчество”, “среда”, “экологическое сознание”.

Key words: “industrial design”, “design”, “art”, “nature”, “creation”, “environment”, “ecological friendly”.

Тема промышленного дизайна тесно связана с понятием “вещь”. Однако, постоянно возникает вопрос – что первично: среда или предмет? Какой путь проектирования гармоничнее: от предмета к среде или среда диктует особенности создания предмета? Можно провести аналогию с пирамидой удовлетворения потребностей Маслоу: человек только тогда стремится удовлетворить свои высшие потребности (в знании, духовности), когда удовлетворены первоочередные (в еде, сне и уровне жизни). Возникают вопросы: насколько актуальна необходимость в удовлетворении потребностей человека в красоте и эстетике ?

Дизайн стал практически всеобъемлющим термином творческой и проектной, аналитической деятельности. Дизайн стал термином “народным”, “модным” и поднимающим престиж деятельности в различных областях, придавая смысловой оттенок качества проделанной работы от обычно-бытовой до креативно-престижной. Если в восьмидесятых годах двадцатого века сказали бы “прическа”, то сейчас говорят “дизайн-стрижка”, если раньше говорили “изготовление или создание предметов, вывесок и декораций”, сейчас говорят “дизайн витрин”, “дизайн вывесок”, “дизайн декораций”. Появились новые независимые термины “дизайнерская линия одежды”, “дизайнерские головные уборы”, “дизайнерская мебель”, “дизайнерские украшения” и т.д. Да, многим видам деятельности присуща в той или иной степени “проектность”: элементы планирования и организации, структуры, последовательности действий. Этот факт является хорошей основой для заимствования методов образного моделирования, планирования и рационализации, а значит – повышения качества любой деятельности, выход ее на новый профессиональный уровень. (1)

Речь идет о демократизации процесса проектирования, его большей доступности, вливании огромных масс в профессию и о потере эталонов качества в том, что еще в девятнадцатом веке подчинялось принципам элитарности, профессиональным нормам, канонам. С одной стороны, это неизбежный процесс, с другой – происходит определенная девальвация профессии дизайнера. Размытие границ понятия создает иллюзию доступности освоения данной деятельности. В начале двадцатого века подобное вступление в культуру огромных человеческих масс, демократизация культуры, происходящая в очень широких масштабах, явились одной из причин кризиса культуры. Нельзя забывать, что помимо демократической составляющей, присущей культуре, существует и аристократическая составляющая: они уравновешивают друг друга. С аристократическим началом связан подбор качеств, без

этого особого подбора качеств – ни высота, ни совершенство были бы недостижимой мечтой. Одна из проблем состоит в том, что в современной культуре эта органическая целостность и иерархичность утеряны. Нельзя терять тонкую связь, в которой высшая ступень чувствует свою неразрывную связь с низшей. Высокое невозможно без осознания служения сверхличной цели, великому целому. Мы можем наблюдать, что культура распространяется вширь, к ней приобщаются все новые социальные слои. «Это неизбежный и справедливый процесс, но под его влиянием, гуманистическая культура, которая не в силах противостоять большим массовым вливаниям, опрокидывающим ее, вынуждена сжиматься и тесниться. А массы легко усваивают себе вульгарный материализм и внешнюю техническую цивилизацию, но, не усваивают себе высшей духовной культуры. Конфликт аристократического и демократического начала, конфликт количества и качества, конфликт высоты и широты не разрешим только на почве гуманистической культуры. В этом конфликте аристократический культурный слой нередко чувствует себя умирающим и обреченным». (2) Поэтому внутри профессии необходимо поддерживать преемственность знаний, осуществлять отбор качеств, искать новые пути развития по принципу: «человек – техника – дух – новый уровень материальной культуры».

Если мы посмотрим на природу глазами античного поэта, то увидим, прежде всего, мифический образ, описываемый без эмоциональных прикрас и привнесений. Самое главное для чувства природы в античности содержится в понятии “сущность”, поэтому природа в сознании античного человека мифична, но не метафорична, не персонифицирована. Такая конструкция сознания, как замечает Лосев А.Ф. (3), мало знакома человеку Нового времени. Данная конструкция подразумевает существование явлений природы вне всякого эмоционально-субъективного истолкования, описывает их (явления природы) как вещи в себе, являющиеся в то же время божественными силами. Искусство же в античности рассматривается как подражание природе. Известны слова Сократа (4) о том, что искусство подражает природе, но при этом гораздо ниже ее, поскольку не может выразить ее жизни и движения.

Отсутствие опыта личностных переживаний, эта интуитивная опора искусства на подражание материальным телам без углубления в человеческую психологию трактуют живое человеческое тело как абсолютный принцип. Отсюда в античности нет ничего формального, все целесообразно, вплоть до практицизма. Наивысшим же и совершеннейшим произведением является Космос. И то, что мы называем искусством в двадцать первом веке,

для грека вторично, производно, незначительно. При этом как упоминалось выше, ценится, прежде всего, живое тело, а значит, тело Космоса и вообще всего реального, поэтому на первом плане – логика тела, диалектика Космоса. Возникает вопрос об искусстве как творчестве. По–гречески «ремесло» и «искусство» неразличимы даже терминологически, поэтому оно мыслится как ремесло. Единственной структурой искусства в такой ситуации оказывается формальная и техническая структура. (3) Космос же, понимаемый в соответствии с культом соразмерности, греки противопоставляли хаосу – бесформенному, неупорядоченному, бесконечному мировому началу. То, что они называли «Космосом», было картиной мира не становящегося, а пребывающего, состоявшегося, и служило первообразом для понимания человека, который, в свою очередь, мыслился подражанием Космосу. Макрокосм и микрокосм, универсальное и индивидуальное с точки зрения закономерностей строения – тождественны. (5)

Понятие среды тоже имеет множество аспектов. Речь может идти о городском или природном пространстве, об интерьере как части архитектурного пространства, или о некоем пространстве человеческой жизнедеятельности как индивидуально–смысловом поле, присущем определенной группе лиц, объединенных общим образом жизни и схожими потребностями. Роль человека в формировании такого пространства становится ключевой, поскольку он является носителем и создателем смысла, без его личностных переживаний о проживании пространства жизнедеятельности данная среда перестает существовать. В таком пространстве предметы формируют атмосферу, но атмосфера является результатом творчества определенной уникальной личности. Подобная среда неотделима от своего создателя и является его продолжением в мире предметности. «Роль дизайнера в случае проектирования психологически гибкой среды сводится к созданию некоего конструктора, набора деталей, которые с помощью различных комбинаций могли бы формировать «личное», «уникальное» пространство или же, в другом случае к моделированию серии «разнохарактерных предметов». (6)

«...Овладесть пространством – первое проявление жизни: людей и животных, растений и облаков, – важнейшее выражение равновесия и трудоспособности. Доказать существование – значит овладеть пространством. Цветок, растение, дерево, гора тянутся вверх, живя в своей среде. И если они привлекают внимание своим спокойным величием, то потому, что, выделяясь из всего их окружающего, они вызывают отзвук во всей природе. Мы останавливаемся, очарованные этой естественной зависимостью, взирая на это

созвучие с пространством. Архитектура, скульптура, живопись находятся в прямой зависимости от пространства, будучи связаны необходимостью управлять им, каждая с помощью соответствующих средств. Существенно важно отметить, что ключом к эстетической эмоции служит пространственная функция». (7)

Пространственная система, в которую встраивается предмет, рассматривается как формирующая и сохраняющая культурные традиции или ниспровергающая их. Традиции являются той целостностью, в которой человеческий смысл имеет определенную завершенность, универсальность, общечеловеческую значимость. Предмет, включенный в различные типы социально-культурного пространства, пластически по-разному решается проектным языком. Андреев О.П. в своей диссертационной работе (8) рассматривает три вида пространства: морфологическое, антропоморфное и культурное. В морфологическом пространстве предметно-пространственная среда рассматривается как функция и образ техники. Эстетика понимается как нечто созерцательное, наблюдаемое со стороны, отодвинутое на второй план, поскольку эстетика воспринимается как целесообразность человеческого существования в постоянном ощущении реального пространства и времени. В антропоморфном пространстве все подчинено обращено к человеку, человеческому образу жизни, к архетипам человеческого бессознательного, влияющим на сознательный выбор, предпочтение той или иной предметности окружения, на первый план выходят игровые моменты взаимодействия с предметным миром и пространством. (9)

В конце двадцатого – начале двадцать первого века становится актуальным экологическое сознание, оно предполагает глубокое понимание со зависимой связи между окружающей природой и человеком, между благополучием жизни и целостностью природной среды обитания человека от антропогенных изменений среды жизни на планете, выходящих за пределы адаптивных способностей человека как биологического вида. (10)

В своей речи, произнесенной на заседании Веркбундта в Вене в 1930 году, Мис Ван дер Роэ говорил: «Новая эра — это факт: она существует, независимо от того, нравится она нам или нет. Впрочем, она не лучше и не хуже всякой другой эры. Она чистое данное, не содержащее в себе никакой оценки... Не будем придавать чрезмерного значения механизации и стандартизации. Признаем как факт изменение экономических и социальных условий. Все эти условия развиваются своим путем — слепо и фатально. Только одно имеет решающее значение: какую позицию займем мы сами перед лицом сложившихся обстоятельств. Здесь возникают духовные

проблемы. Важно спросить себя не «что», а «как»... Решающее значение имеют духовные ценности. Ибо для каждой эры — включая и новую эру — истинно важная задача состоит в том, чтобы вызвать к существованию дух». (11)

Духовная, нравственная составляющая проектной деятельности, является краеугольным камнем в решении противоречия между техническим развитием и экологической безопасностью планеты.

Библиография:

1. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие. М., – Гардарики, 2007 г. Стр. 5
2. Бердяев Н.А. «Кризис искусства», (публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917г.), (репринтное издание), – М.: Сп. Интерпринт, 1990– 48с.
3. Лосев А.Ф. «История античной эстетики. Ранняя классика». История античной эстетики т.1, М. Высшая школа, 1963, «Аст», 2000 \$4
4. Хен. Мемор, I 4, 3 – 4
5. Смолина Н.И. Традиции симметрии в архитектуре – М.: Сройиздат, 1990. – 344с, стр 100
6. Лаврентьев А.Н., Лаврентьева Е.А. «Понятие «Среда» в экспериментальных проектах 1970–80-х годов в отечественном дизайне». Вестник МГХПУ им Строганова №4 2014 стр. 237–246
7. Ле Корбюзье. Архитектура 20 века, ПРОГРЕСС, 1977 (стр 9) «К Архитектуре» стр 233–269
8. Андреев О.П.«Объемно–пространственная структура как средство художественного моделирования объектов дизайна», диссертация 1982г.
9. Курьерова Г. «Итальянская модель дизайна». М., 1993 г., диссертация
10. Экологический энциклопедический словарь. – Кишинев: Главная редакция Молдавской советской энциклопедии. И.И.Дедю. 1989.
11. Мис Ван дер Роэ. «Новая эра» — речь, произнесенная на заседании Вербкунда в Вене, в 1930 г. Пер. П. В. Наумова по публикации в «L'Architecture d'aujourd'hui», 1958, № 79

Д. Г. ЧЕРНЫХ, Южно–Уральский государственный университет

Россия перед выбором: национальная идентичность или глобализация

В статье рассматриваются пути к самоопределению современной России: национальная идентичность или глобализация. Анализируются попытки реформирования отечественного образования и культуры по западным лекалам. Приводятся примеры синтеза расцвета национальной культуры и экономического роста в России в XIX в. Делается вывод о необходимости ориентации в культуре и в образовании на отечественные традиции. Подчеркивается роль русской национальной культуры в качестве гаранта существования единого и суверенного государства, неприемлемость прямого заимствования западных культурных ценностей.

This article describes the ways to self-determination of contemporary Russia: national identity or globalization. The author analyses attempts to reform national education and culture according to the Western models. There are some examples of synthesis flourishing national culture and economic growth in Russia in XIX century. The article contains the conclusion about the necessity of orientation in culture and education based on national traditions. You can find there the recognition of the role of Russian national culture as a guarantee of the united and sovereign state, and the unacceptability of direct borrowing of Western cultural values.

Ключевые слова: национальная идентичность, глобализация, русская культура, реформа образования, культурный протекционизм.

Keywords: national identity, globalization, Russian culture, national education reform, cultural protectionism.

Глобализация культуры и образования

Руководство РФ в течение десятилетий тратило время и силы, чтобы стать активным участником глобальных мировых процессов и «войти в цивилизованный мир на правах равноправного партнерства». В 2003 году Россия присоединилась к процессу создания единого европейского пространства высшего образования и начала ускоренно реформировать свою национальную систему образования в соответствии с основными положениями Болонской декларации. Переход высшей школы на многоступенчатую систему образования в условиях интенсивного развертывания учебного процесса, совершенствования междисциплинарных курсов, методов и средств обучения, обеспечивающих достаточный уровень подготовки студентов, где государственным приоритетом должен встать вопрос о научно-методологическом и методическом обеспечении процессов модернизации программ по направлению «Дизайн» (1).

Не отрицая необходимость в модернизации систем отечественного дизайн-образования и культуры, хотелось бы определить идеологический вектор проводимых в стране реформ. Авторитетный американский политолог и влиятельный член Бильдербергского клуба Збигнев Бжезинский в книге «Великая шахматная доска» (1997 г.) по этому поводу пишет: «Американская мощь проявляется через глобальную систему явно американского покроя, отражающую внутренний американский опыт... Культурное превосходство является недооцененным аспектом американской глобальной мощи. Что бы ни думали некоторые о своих эстетических ценностях, американская массовая культура излучает магнитное притяжение, особенно для молодежи во всем мире.... Американские телевизионные программы и фильмы занимают почти три четверти мирового рынка. Американская

популярная музыка также занимает господствующее положение, и увлечениям американцев, привычкам в еде и даже одежде все больше подражают во всем мире. Язык Internet – английский... Америка превратилась в Мекку для тех, кто стремится получить современное образование». (2)

В настоящее время всё большую роль играет визуальная составляющая в формировании культурного пространства. По мнению Глинтерник Э. М. с середины XIX в. и по настоящее время, неуклонно возрастает роль дизайн–графики, которая активно способствует установлению потребительских приоритетов и определяет их характер, является посредником в ситуации взаимодействия дизайн–продукта и человека. Как средство рекламы она участвует в установлении общественной системы ценностей, воздействует на психологию и идеологию общества, становится квинтэссенцией массовой культуры. Отсюда — особое место, авангардный характер графического дизайна как проектной деятельности в культуре общества (3).

Русское искусство второй половины XIX века рождено русской литературой, утверждает Е. Черневич, историк русского графического дизайна. И для отечественной традиции характерно несравненно большее внимание к «литературно–содержательной» стороне произведений, чем к «визуально–формальной». Это определяет его своеобразие, но и одновременно служит объяснением проявляемой художниками инертности к вопросам специфики его языка. В русской, а потом и в советской графике сильно выражены традиции сюжетного реалистического рисунка (4).

Можно утверждать, что школа реалистического рисунка традиционно является одной из особенностей отечественных учебных учреждений творческой направленности. На рубеже XX— XXI в. степень владения реалистическим рисунком студентов российских образовательных учреждений творческой направленности на порядок превосходит мастерство студентов в аналогичных заведениях Западноевропейских стран.

В XIX в. основоположник художественно–промышленного образования в России граф С.Г. Строганов писал: «Рассматривая искусство рисования, как наиболее способствующее мастеру или его работнику, мы бы желали, чтоб оно служило путеводителем для всех рукодельных классов; ибо вкус их сделался бы чрез то более совершенными все подробности и тон–кости их ремесла более бы для них были понятными» (5).

Динамика изменений в образовательных стандартах показывает, что мы отдаляемся от традиций и идеалов отечественной школы.

Например, в Государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования (ГОС ВПО) в области культуры

и искусства по направлению: 530400 Дизайн для бакалавров за 2003 год в требованиях к обязательному минимуму в пункте 4, ОПД.Ф.03 было прописано количество часов (960) выделяемых на рисунок, и что «занятия только аудиторные с преподавателем», а в пункте 6.3 указано, что УМО рекомендует формировать группы по общепрофессиональным дисциплинам в среднем по 7–10 человек, что даёт возможность преподавателю индивидуально заниматься с каждым студентом. А в новом Федеральном Государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) по направлению: 072500 Дизайн для бакалавров за 2009 год таких требований уже нет.

Изменения в стандарте предоставляют руководителям ВУЗов и структурных подразделений самостоятельно определять количество учебных часов, выделенных на рисунок. На практике это приводит к стагнации рисовальных навыков студентов и деградации качества художественного образования в целом. Также у руководства ВУЗа появляется возможность проводить сокращения профессорско–преподавательского: нет нагрузки – нет работы. В долгосрочной перспективе новые стандарты неизбежно приведут к утере качественных навыков реалистичного рисунка у студентов во всех ВУЗах страны. А вот Китайская Народная Республика напротив, развивает навыки реалистического рисунка у студентов творческих учреждений своей страны, активно привлекая для этого педагогические кадры из России, создавая благоприятные условия для их работы.

Руководство современной России, предпринимая меры по защите экономических интересов государства от конкуренции со стороны, прежде всего, западных стран, в области отечественной культуры и образования по–прежнему проявляет полное благодушие, настежь открывая двери для трансатлантической экспансии. На наш взгляд, для формирования сильного, единого и суверенного государства, необходимо проведения разумной политики протекционизма в сфере культуры и образования.

В XIX в. первые попытки культурного протекционизма были предприняты в России во время царствования императора Николая I в начале 1830–х годов. Министр народного просвещения граф С.С. Уваров аккумулировал консервативные взгляды на просвещение, науку, литературу, искусство и идеологически обосновал краткий девиз: «Православие, Самодержавие, Народность». Где народность понималась, как необходимость придерживаться русских традиций и отвергать иностранное влияние (6). На многие годы триада Уварова стала своеобразным знаменем для консолидации политических сил, выступающих за самобытный путь исторического развития России.

Вторая половина XIX в. стала для России эпохой подлинного возрождения, которое сопровождалось ростом населения, успехами промышленности и сельского хозяйства, совершенствованием системы государственного управления, финансов и образования. В значительной мере этому способствовали реформы Александра II и последовавшая за ними консервативная политика Александра III, поставившего своей главной задачей развитие внутренних сил страны. Этот выбор оказался верен и продуктивен: к началу следующего столетия Россия заняла одно из ведущих мест в мире. С воцарением Александра III русский стиль обрел качество крупного явления и получил статус «государственного». В 1880-х гг. была развёрнута государственная программа православного храмостроения на окраинах империи и в зарубежных странах, в которой русский стиль представлял собой новый образ Российской империи. По масштабности замысла, подобного не знало ни одно европейское государство XIX в. Другой государственной программой стало храмостроение в российской провинции. Император Александр III подчёркивал значение русского стиля для будущего страны: «Не должно ограничивать свои заботы одним Петербургом, что гораздо более следует заботиться о всей России: распространение искусства есть дело государственной важности» (7).

К сожалению, в истории России не многие её правители улавливали очевидную связь между экономическим ростом и торжеством подлинно национальной культуры. Поэтому сфера культуры и образования для власти являлась тем второстепенным участком фронта, где всегда можно безболезненно уступить. Актуально и сейчас мнение, что попытка поиска своей национальной идентичности непременно приведёт к изоляции и стагнации.

Глобализация, как и любое фактическое насилие, встречает естественное противодействие тех, для кого неприемлема утрата национальных культурных ценностей, тех, кто борется за возрождение национальной культуры, опасаясь потерять свою идентичность. Глобализация ставит перед обществом и перед каждым в отдельности необходимость выбора: «плыть по течению», либо оказать противодействие её тенденциям. Процессы глобализации кажутся естественными и необратимыми, а сопротивление им не продуктивным. Бжезинский по этому поводу полагает, что «чем быстрее Россия будет двигаться в направлении Европы, тем быстрее общество, все больше приобщающееся к принципам современности и демократии, заполнит «черную дыру» в Евразии». Он уверен, что «для России дилемма единственной альтернативы больше не является вопросом геополитического выбора. Это вопрос насущных потребностей выживания» (1).

Русский философ И.А. Ильин в середине XX в. писал: «Русский человек должен перестать поклоняться чужим идолам и дьяволам. Он должен «вернуться к себе», к живым и драгоценным корням своей национальной культуры. Он должен понять, принять и выговорить свою русскую Идею, с тем чтобы затем осуществить ее во всем – в религии и в науке, в праве и в государственной форме, в искусстве и в труде, в суде, в медицине и в воспитании» (8).

Соглашаясь с Бжезинским в том, что актуальность выбора пути (в том числе в сфере культуры и образования) развития у современной России очевидна, мы категорически не согласны с предложенным им вектором, полагая его направление губительным для нашей страны, полагая единственно верным путь, указанный Ильиным.

Библиография:

1. Сурина Л.Б. Художественно–промышленное образование в свете ФГОС нового поколения [Электронный ресурс] / Л.Б. Сурина //Архитектон: известия вузов. – 2014. – №3(47). – URL: http://archvuz.ru/2014_3/18
2. Бжезинский З. Великая шахматная доска (Господство Америки и его геостратегические императивы). [Электронный ресурс] – URL: <http://www.lib.ru/POLITOLOG/AMERICA/vzhezinskij.txt>
3. Глинтерник Э. М. Историческое самоопределение графического дизайна в проектной культуре России (1880 – 1980–е гг.) Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения – Санкт– Петербург: 2001. – С. 49
4. Черневич Е., Составители: Михаил Аникст, Нина Бабурина. Русский графический дизайн. 1880 – 1917. — М.: Изд. ТОО «Внешсигма», 1997. – С. 13–14
5. Гартвиг А. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам учрежденная в 1825 г. графом С. Г. Строгановым ее возникновение и развитие до 1860г.— Москва: Издат. Пашкова, 1901. — С. 129
6. Зорин А. Идеология «православия–самодержавия–народности»: опыт реконструкции //Новое литературное обозрение. 1996, № 26. С. 86–87, 92–101.
7. Савельев Ю.Р. Н.В. СУЛТАНОВ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РУССКОГО СТИЛЯ. // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / [отв. ред. Т. Л. Астраханцева] / НИИ теории и истории изобразит, искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова. — М.: Индрик, 2012. —С. 55–57
8. Ильин И.А. Наши задачи. Историческая судьба и будущее России. Статьи 1948–1954 годов. В 2–х т. Т. 1 /Подготовка текста и вступит. статья И.Н. Смирнова. – М.: МП «Рарог». 1992. – С. 160

А.Д. ЖИРЯКОВА, доц. кафедры Инженерная графика и дизайн”, Ф–т «Дизайн», Национальный исследовательский университет «МИЭТ»

Форма. «Ноль–форма». Новая форма

Аннотация. Тезисы доклада посвящены постановке и разработке подходов к решению современных проблем формообразования в дизайне. Минимизация формы, стремящейся к нулю, рассматриваемая как результат кризиса в формообразовании, связанного с размышлениями о дальнейшем существовании профессии дизайнера. Проектное наследие русского авангарда – один из вариантов ответа на сегодняшние вызовы Формы.

Abstract: Theses of the report are devoted to the formulation and development of approaches to address contemporary issues shaping the design. Minimizing form tends to zero, considered as a result of the crisis in shaping associated with reflections on the future existence of a designer. Russian avant-garde design heritage – one of the answers to today’s challenges Form.

Ключевые слова. Ноль–форма, новая форма, минимизация, дематериализация, исчезновение.

Keywords: Zero–form, the new form, minimization, dematerialization, the disappearance.

1. Творческий потенциал русского авангарда позволяет предположить возможность экстраполяции формальных находок вековой давности на проблемы формообразования в современном дизайне.
2. Одна из актуальных проблем формообразования в дизайне – так называемое «исчезновение» формы. Современное мировосприятие пребывает в ожидании абсолютной дематериализации формы объектов. Можно сказать, что в общественном сознании происходит сдвиг в оценке многих понятий в направлении с плюса на минус, в том числе и формы, происходящий в результате деятельности дизайнера. Факторная модель приобретает парадоксальность: «формы нет» – хорошо, форма есть – несовременно, плохо. Ещё недавно, казавшиеся эпатажными, заявления Ф.Старка об исчезновении формы сегодня звучит вполне актуально (1, с. 40 – 43). Форма как материальная трёхмерная субстанция исчезнет, а с нею отойдёт в прошлое и профессия дизайнера в её классическом понимании.
3. Перспектива исчезновения профессии дизайнера вследствие дематериализации «всего» предполагает заострённость интереса со стороны профессионального сообщества к проблемам организации Формы объектов в условиях её декларируемой смерти. Этот манифест вносит ясность в понимание сути дизайнерской деятельности, её характера и Формы в ней.

4. Приоритет отрицания «старой» формы принадлежит футуристам (2). На Российской почве эта декларация приобрела особое звучание, в силу значимости Слова в русской культуре (3, с. 86). Язык Пушкина стал лабораторным материалом футуристического формоискательства (4, с. 54 – 56). На пороге футуристической эры было заявлено, что слово имеет и смысл, и графически выраженную форму. Футуризм явил пример смелости в экспериментальной работе со словом (5, с. 27). Это открыло дорогу для поиска «новой» формы в пространственных искусствах. Таким образом, сразу за гибелью «старой» формы последовало рождение её нового эквивалента. Во истину – Король умер, да здравствует король!
5. «Смерть формы» в пластических искусствах была заявлена как гибель его классических форм. Появление нефигуративной живописи понималось как гибель искусства вообще. Дизайн в силу специфики формального языка обладает протяжённым во времени воздействием. Идея «новой» формы, рождённая через отрицание отжившей, в авангардных произведениях и проектах приобрела статус «зафиксированной» вспышки молнии. Умберто Эко словосочетание «смерть формы» без кавычек не употреблял (6, с. 203, 204). Взгляд издали позволяет применять кавычки, зная, в данном случае, о случившемся возрождении материальной субстанции. Современники, скорее всего, воспринимали те ураганные события не столь оптимистично. Так и сейчас трудно предположить каким будет новый формальный язык, вновь пройдя через «смерть» к возрождению.
6. Тема минимизации как проблема формообразования в дизайне была поставлена уже достаточно давно. Манцини говорит о «манипуляции с бесконечно малым и бесконечно быстрым» (7, с. 52). Артикулированность проблемы не избавляет от всегда насущных для дизайнера вопросов формообразования в новых условиях.
7. Минимизация внешней формы за счёт уменьшения размеров функциональной «начинки» в 70–80-е XX века годы была в первую очередь технической проблемой. Абсурдно маленькие радиоприёмники (SONY) и калькуляторы являли собой пренебрежение эргономикой. Это было первым явлением чуда, как результата достигнутых научно-технологических высот. Дизайнеру едва удавалось «вставлять слово о форме».
8. Тема изготовления сверх миниатюрного объекта – стара, как мир. Её пафос – мечта, приравненная к чуду. В незначительных по размеру изделиях все атрибуты, а также используемые приёмы формообразования ничем не отличаются от больших аналогов. Формы в её банальной интерпретации практически нет. Главное для производителя – поразить потребителя обликом нового изделия,

сходного по функции с полноразмерным и при этом сохранившим все детали: кнопки, реснички, волоски, страницы и т.п.

9. Тема «исчезновения» формы также не нова. Стоило всего лишь обзавестись шапкой, плащом или принять волшебное зелье – и любой потребитель становился обладателем новых невероятных возможностей. Но при этом абсолютно ясно, что форма (в данном случае тело человека–невидимки) не исчезла. Она всего лишь становилась недоступна для зрения. А в реальности невидимый объект продолжает занимать всё тот же объём, сохраняет физические свои размеры и конфигурацию. Человек–невидимка Герберта Уэлса возвращал видимость невидимому с помощью одежды, бинтов и косметических средств, которые выступали своеобразной оболочкой, формой–кожухом. Исчезновение–перемещение также предполагает сохранение формы, но в другом месте. Перемещаемая форма не теряет своих формальных качеств и не зависит от того, видим мы её или нет.
10. Таким образом, говоря о «смерти формы», можно выделить несколько этапов, связанных с разработкой способов «приближения к нулю»: миниатюризация, стремление к нулю с сохранением всех (насколько возможно) принципов формообразования предметов «обычных» размеров; невидимость, она же встроенность; исчезновение–потеря формальных качеств (вживление чипа).
11. Важный этап перед окончательным исчезновением формы – потеря в изделиях трёхмерности. Инновационные технологии позволяют получить двухмерные изделия – третьё отсутствует, поскольку оно равно «толщине» атомарной решётки (графен). Напрашивается сравнение с Чёрным квадратом Малевича. Форморождающий потенциал выражен через идею квадрата как единицы любой идеальной формы, воспринимаемой вне масштаба. Двумерность скрывает возможную «слоистость» как обещание трёхмерности. В «ноль–форме» заключён потенциал рождения третьего измерения. «Ноль форма» актуально сопоставима с вездесущими плоскими глянцевыми поверхностями электронных устройств. Предугадывание формы без формы. Предсказание ноль точки как начала поиска новой формы. Антифункционалистская концепция супрематизма носит характер беспредметной всеобщности.
12. Невидимость – потеря привычной физической субстанциональности. «Мы ставим глаз под контроль осязания» (8, с. 78). Это утверждение Татлина является звеном, связывающим авангардные концепции формообразования с современными поисками формы как результата технических инноваций. Придание особого статуса осязанию – прогноз дальнейшего развития формотворчества в дизайне на этапе стремительного уменьшения размеров изделий,

вплоть до полного их исчезновения. Поиск формы современных электронных устройств находится в тисках противоречия между константой антропометрии и стремящейся к нулю технической «начинкой».

Мы форму не видим, но осязаем, ощущаем, предполагаем и представляем. Формовосприятие перемещается в область чувственного.

13. Предполагаемая возможность преодоления этого конфликта лежит на пути достижения полного исчезновения формы (по Старку). «У дизайна нет будущего, а дизайн будущего – это наше тело». Данное заявление ставит знак равенства между понятием форма как объективной реальности и дизайном. Понимание дизайна крайне упрощается, поскольку функция данного культурного феномена сводится только к работе с «физической» формой изделия.
14. Проектный подход в работе над формой предполагает воплощение сценарного замысла разработчика. Форма с точки зрения композиции «удерживается» контрформой. Будь то в плоскости листа или в трёхмерном пространстве. Проектно-композиционный подход развивается в сценарном поле композиции. Форма, утратившая физические размеры, воплощается в нематериальной контрформе. По мнению В.Ф.Сидоренко такой переход свершается «на границе преодоления материала» и тогда «форма встречается с контрформой» (9, с. 6, 17, 21).
15. Татлин считал, что соединение художественной интуиции с техникой позволит в будущем создавать совершенные по форме предметы. Спиралевидность диагонально поднимающихся конструктивных элементов его Башни – метафора свитка, существующего в бесконечности. Граница возможностей Башни как своего рода хрестоматии по теории формы теряется в перспективе. Ответ на вопрос, какую форму придать тому или иному проектируемому изделию, для Татлина предельно ясен – форма изделия зависит от непосредственного соприкосновения с субъектом. Только возможность достижения полной формально-эстетической гармонии в соответствии с человеческим фактором является основанием попадания «вещи» в орбиту проектирования.
16. Очередное «исчезновение», понимаемое как кризис формообразования, заставляет пересматривать отношение и подходы к Форме с позиций практики дизайна. Слитость современного дизайн-процесса с инновационным полем технико-технологического воплощения замысла ставит особые задачи при проектировании «вещи». Осмысление понятия, что есть «вещь» в новых условиях её существования, требует выработки «новых» подходов решения формальных задач и эстетики категорий. Сравнение сегодняшних проблем создания Формы со сходными

задачами вековой давности высвечивает ряд ответов на вопросы формообразования и задаёт определённый алгоритм действий поиска данных ответов.

17. Акцент на «чувственное» формовосприятие соотносится с татлинским недоверием «глазу...». Формостроение в условиях имматериальной субстанциональности предъявит особые требования к образно-эмоциональному способу мышления. Сценарная «технология» формообразования своим главным инструментом избирает творческое воображение. Сценарной единицей, по-определению, остаётся субъект, как носитель формальных навыков. Вокруг Формы-матрицы, во всяком случае пока, мы сохраняем свой внешний вид, что является гарантом рождения «новых» форм и «новой» реальности.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. STARK SUPERSTAR! // Архи Дом. – 2004. – № 8(49). – с. – 40 – 43.
2. МАРИНЕТТИ Ф. / Ф. МАРИНЕТТИ // МАНИФЕСТ ФУТУРИЗМА // FUTURISMURUS. NAROD.RU/FIRSTMAN.HTM
3. ХАН–МАГОМЕДОВ С. О. АРХИТЕКТУРА СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА: В 2 кн. : Кн. 1: ПРОБЛЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ. МАСТЕРА И ТЕЧЕНИЯ. – М. : СТРОИЗДАТ, 1996. – 709 с. : ил. – с. 86.
4. БРЮСОВ В. ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА РУССКОЙ ПОЭЗИИ // ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ. 1922. – КНИГА СЕДЬМАЯ., – с. 54 – 56.
5. ЛАВРЕНТЬЕВ А. Н. ЛАБОРАТОРИЯ КОНСТРУКТИВИЗМА. гл. «Опыт 1». М., 2002. – 288 с., ил. – с. 27.
6. ЭКО У. ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ФОРМА И НЕОПРЕДЕЛЁННОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭТИКЕ – СПБ. : АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОСПЕКТ, 2004 – 384 с., с. 203 – 204.
7. МАНЦИНИ Э. ЦИТАТА ПО: КУРЬЕРОВА Г. Г. / ДИЗАЙН НА ЗАПАДЕ // ВНИИТЭ, 1992, 96 с., с. 52.
8. МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ. ИЗБР. ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ, СТАТЕЙ, ВЫСТУПЛЕНИЙ И ТРАКТАТОВ. В 2–х т. Под общ. ред. М. Г. БАРХИНА [и др.] Т. 2. СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА. СОСТ. : М. Г. БАРХИН И Ю. С. ЯРАЛОВА. М., «Искусство», 1975., с. 78.
9. СИДОРЕНКО В. Ф. ГЕНЕЗИС ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКА ДИЗАЙНЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА // АВТОРЕФЕРАТ ДИС. НА СОИСК. УЧ. СТЕП. ДОК. ИСКУССТВОВЗНАНИЯ. 17. 00 06. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА. МОСКВА 1990, с. 6, 17, 21.

Н.И. БАРСУКОВА, д.иск, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ
«ДИЗАЙН И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО» ПОВОЛЖСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА СЕРВИСА
г.Тольятти

Э.В. ФОМИНА, СТАРШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ
«ДИЗАЙН И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО» ПОВОЛЖСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА СЕРВИСА г.Тольятти

Нетипичные дворы – новая тенденция в дизайн-проектировании открытых жилых пространств

В статье делается попытка охарактеризовать и выявить специфические черты жилых дворовых пространств нового типа.

The article attempts to describe and identify the specific features of the residential courtyard spaces of the new type.

Ключевые слова: урбанистическая среда, нетипичные жилые дворовые пространства, дизайн-проектирование.

Key words: urban environment, atypical residential courtyard space, design engineering.

Целью данной статьи является выявление специфических черт дворовых пространств нового типа для дальнейшего развития теории и практики средового дизайна. Объектом рассмотрения являются не только районы повышенной этажности, но и исторические районы, которые сейчас активно реконструируются. Именно там чаще всего встречаются так называемые нетипичные дворы.

В архитектурно-дизайнерской теории и практике существует несколько определений придомовых территорий: двор, дворовое пространство, дворовая территория. Дворовое пространство – это территория, прилегающая к жилому зданию и находящаяся в общем пользовании проживающих в нем лиц, ограниченная по периметру жилыми зданиями, строениями, сооружениями или ограждениями. На дворовой территории в интересах лиц, проживающих в жилом здании, к которому она прилегает, размещаются детские площадки, места для отдыха, парковки автомобилей, зеленые насаждения и иные объекты общественного пользования. Т.е. двором называется внутренний участок земли, расположенный между домовыми постройками.

Все чаще в жилых комплексах можно встретить пространства, которые по своей сути – т.е. пространственно-социальной роли – являются дворовыми, но не подпадают под общепринятые определения двора. В статье дается краткая характеристика таких пространств. Дворовые пространства становятся другими, сохраняя при этом свои привычные функции. Пространство используется

жильцами для тихого и активного отдыха, для соседского общения, физкультуры, совместной деятельности (проведения праздников, летнего кинотеатра, благоустройства дворовой территории и т.п.).

Важная функция дворового пространства – это функция компенсации недостатков и невозможностей личного пространства, т.к. жилое личное пространство (квартира) не может отвечать всем требованиям психофизиологического комфорта. К аспектам компенсации можно отнести:

1. Общение между жителями. Дворовая среда может обеспечить компенсацию недостатка общения у людей, вынужденных долгое время проводить дома. Только в ходе совместных занятий и общения возникает принятие коллектива и «других» людей (людей пожилого возраста, инвалидов), разрушается миф о «чужих и своих», каждый человек обретает индивидуальные черты. Дизайнер на ранней стадии проектирования должен определить, каким образом жители двора будут взаимодействовать друг с другом, какие эмоции они будут испытывать.
2. Активный вид отдыха. Двор должен быть приспособлен для занятий, которые трудно или невозможно проводить в квартире: спорт, физкультура, прогулки с животными.
3. Связь с природой. Во дворе необходимо размещать зеленые насаждения, которые смягчают климат и обеспечивают человеку эмоциональное расслабление. Солнечный свет, ощущение ветра, звуки природы, возможность быть вовлеченным в процессы, происходящие в природе (наблюдение за насекомыми, пение птиц, наблюдение за звездами) и даже просто возможность созерцать природу – всё это факторы, оказывающие огромное влияние на психофизиологию человека. Благоприятные тактильные и визуальные ощущения – немаловажный пункт при проектировании оборудования.

Если рассматривать двор с точки зрения предметно–пространственной организации, то все типы дворовых пространств можно поделить на основные (типичные, традиционные, привычные) и особые типы. К основным типам дворовых пространств можно отнести: придомовую территорию, на которую выходят несколько подъездов жилого дома, освоенную преимущественно жильцами; территорию, прилегающую к отдельно стоящему жилому зданию; внутриквартальную территорию, освоенную пешеходами.

Нетипичными дворовыми пространствами можно назвать пространства, расположенные не на прилегающей к зданию территории, а на других уровнях: на крыше здания; на веранде; на террасе. Это и замкнутые, локальные дворы–атриумы, которые встречаются как на прилегающих территориях, так и внутри

зданий. Несмотря на их необычное расположение, предназначены они для пользования всеми жителями дома. В последнее время нетипичные дворы становятся все более популярными особенно в зарубежных странах: сложилась тенденция организации таких дворов, как в новых районах, так и в реконструируемых городских пространствах.

Ярким примером новых подходов в проектировании жилой среды современного города может служить комплекс 8 HOUSE в Копенгагене, созданный бюро BIG в 2010 году. Дворовое пространство жилого комплекса – это целая система пространств: два больших внутренних двора, террасы для личного пользования, площадка, находящаяся с внешней стороны комплекса и соединяющая его с каналом. В двух внутренних дворах располагается площадка для детских игр, оборудование для отдыха, озеленение.

Принцип варибельности, применяемый при проектировании оборудования, позволяет жителям использовать территорию двора под различные события, с той частотой, которая им необходима, т.е. складывать свою собственную историю в этом пространстве. Квартиры имеют индивидуальные террасы, которые каждый житель может использовать по своему усмотрению (террасы, на которых можно загорать или развести свой личный огород). Также нужно отметить, что располагаясь рядом с каналом, жилой комплекс не отстраняется от него, а наоборот, органично связан с ним. Большая площадка, прилегающая к одному из фасадов, выдвинута в воды канала. Она используется как естественное продолжение дворового пространства, но может быть использована не только жителями комплекса.

Таким образом, соединяются в одном пространстве жилого комплекса функции пространств различного типа:

- личное (террасы, балконы) для уединенного отдыха;
- пространство общественное (двор), которое используется жильцами;
- пространство, которое посещают пешеходы, туристы (площадка над каналом).

Так найден комфортный баланс между изолированностью территории от внешнего мира и излишней открытостью жилого пространства, когда двор становится транзитной зоной для пешеходов и транспорта.

Ещё один пример – дворы жилого комплекса «Бременские музыканты» в Вене, построенный в 2010 году архитектурным бюро ARTEC Arkitekten. Он спроектирован как часть городской среды с очень плотной застройкой и здесь применяются стандартные и менее традиционные формы дворовых пространств (4).

Балконы, террасы, выходят в зеленый двор, где отдыхают взрослые и

дети. На крыше одного из корпусов, с которого открывается вид на панораму Вены, создано пространство общественного пользования с бассейном, лужайкой–солярием. Так, соединяя в единую систему различные пространства для отдыха, дизайнеры добиваются высокого уровня комфорта жилой среды.

Нетипичные дворы являются отражением культурных ценностей современного общества. К их особенностям можно отнести:

- Место расположения. Пространство может находиться на крыше жилого здания, на веранде, террасе и т.п.
- Нетипичный двор, как правило, – это система пространств, располагающихся в разных частях жилого комплекса. Дворовые функции поделены между несколькими пространствами. Например, рекреационное пространство находится на крыше здания, пространство для проведения соседских праздников – на веранде, детская игровая площадка – на территории, прилегающей к зданию.
- Сочетание личного, соседского, общественного интересов. Двор – это сумма пространств: личное (террасы, балконы) для уединенного отдыха, пространство (общая веранда), которое используется жильцами, пространство, которое посещают пешеходы, туристы (например, площадка над каналом в проекте 8 HOUSE). Т.е. проектируется цепочка последовательно расположенных звеньев: личное пространство, соседское пространство, общественное городское пространство – моя территория, наша территория, мой/наш город. Демонстрируется гармоничная связь отдельного человека с пространством целого города. Даже в больших жилых комплексах человек не теряет ощущения личного пространства, своей территории, что связывает человека и место. Отсюда – равнодушное отношение человека к своему дому, своему городу, ощущение собственной значимости.
- Возможность обживания. Архитекторы предоставляют определенную свободу использования, обживания пространства самим жителям. Архитекторы создают определенные условия, жители используют их. Таким образом, жители становятся равноправными создателями городской среды.
- Связь с городом, включенность в систему общественных городских пространств (парков, скверов, прогулочных зон у воды и т.п.). Архитекторы и дизайнеры руководствуются принципом «открытого города». Например, с площадки, располагающейся на крыше, открывается вид на панораму города или зеленые террасы жилого комплекса являются логичным продолжением находящегося рядом парка. В проектах найден комфортный баланс между изолированностью территории от внешнего мира (дворы закрытого типа) и излишней открытостью жилого пространства, когда двор

становится транзитной зоной для пешеходов и транспорта.

- Принципы, заложенные в основу архитектурного и дизайн-проектирования – уважение к человеческой личности, традициям, культуре, месту, его истории, ландшафту. Жилая среда строится на принципах доступности, равенства интересов всех групп населения, экологичности.

Сегодня актуален вопрос о месте двора в системе широкого круга общественных городских пространств. Изучение международного опыта позволяет выявить тенденции и определить векторы дальнейшего преобразования среды отечественного города в пространство для комфортной жизни (и работы, и отдыха). В настоящее время архитекторы и дизайнеры все большее внимание уделяют качеству городской среды. Применяя средовой подход с его уважением к месту, ландшафту, владея умением учесть и спроектировать запросы, с одной стороны, каждого отдельного человека и в то же время группы людей, архитекторы добиваются высоких результатов.

Библиография:

1. Барсукова Н.И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма. М., 2007.
2. Крашениников А.В. Жилые кварталы. Учебное пособие для архит. и строит. спец вузов / под общ. ред. Н.Н.Миловинова, Б.Я.Орловского, А.Н.Белкина. – М.: Высшая школа, 1988. – 87с.: ил.
3. Гейл Я. Города для людей / Ян Гейл; Изд. на русском языке – Концерн «КРОСТ», пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2012. – 276с.
4. Журнал SPEECH: №12, 2014

К. К. ГЛИНТЕРНИК, ст. преподаватель кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

Статья “Товарные знаки” в энциклопедическом словаре Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона как ранний источник в становлении теории корпоративной идентификации

Материал посвящен ранней истории распространения товарного знака в России, первым публикациям на эту тему в отечественных изданиях на рубеже XIX – XX веков, позволяющим восстановить первые шаги в развитии истории корпоративной идентификации.

The material is devoted to the early history of the spread of a trademark in Russia, the first publication on this subject in national publications at the turn of XIX - XX centuries, allows you to restore the first

steps in the development of the history of corporate identity.

Ключевые слова: графический дизайн, товарный знак, корпоративная идентификация, А. Г. Неболсин

Key words: graphic design, trademark, corporate identity, corporate identification, A. G. Nebolsin

Исследование путей формирования основ корпоративной идентификации представляет ин-терес с точки зрения теории, истории и современной практики таких областей научной и практической деятельности как маркетинг, социо-ло-гия, психология, визуальные коммуникации. Сегодня комплексы корпоратив-ной идентификации (или айдентики) воспринимаются как нечто само собой разу-меющееся, когда речь заходит о коммуникации в многообразной сфере биз-неса. Так было не всегда, заслуживают внимания ранние публикации на эту тему, которые, в контексте своего времени, закладывали теоретические основы для дальнейшего развития визуальных коммуникаций. Хотелось бы остано-виться на истории развития айдентики в России, обратившись к самым первым источникам, зафиксировавшим становление теории корпоративной идентифика-ции. Были созданы предпосылки для раз-вития теории проектной гра-фики, которые в силу объективных историчес-ких обстоятельств впоследствии не смогли быть реализованы.

Известно справедливое сравнение товарного знака с вершиной реклам-ной пирамиды. Действительно, его значение в сфере современных коммуникаций мало с чем сопоставимо. На пути своего превращения в одно из главных поня-тий визуальной коммуникации, он прошел все стадии развития: от необобщен-ного изображения в конце XIX века до полифункционального символа наших дней и стал графической основой практически каждого комплекса корпоратив-ной идентификации.

Ранний период использования товарного знака, осмысление его бытования – одна из наименее изученных страниц в истории отечественного графического дизайна. На рубеже XIX – XX веков уже появились в литературе ссылки на товарный знак, как испытанное средство рекламы, однако эстетическая ценность графического изображения при этом не обсуждалась и не принималась во внимание. Тем не менее, тексты газетных статей, энциклопедические статьи «Товарные знаки», «Подделка товарных знаков», вышедшие Законы и Положения позволяют реконструировать процесс формирования как социально-экономических, коммерческих, так и собственно эстетических требований к дизайн-графике в этом жанре на рубеже XIX – XX вв. (1, 2, 3)

Появлению самой обстоятельной по объему статьи «Товарные знаки» в энциклопедическом словаре Ф. Брокгауза и И. Ефрона естественным образом предшествовала длительная цепь исторических событий. В царствование Алексея Михайловича, в 1667 г., упоминалось об обязательном клеймении русских изделий и связанном с ним взимании пошлин в Новоторговом уставе. В петровское время, с появлением первых крупных мануфактур (фабрик), допускалось освобождение от клеймения продукции в виде поощрения для новых заводов и фабрик. Позднее Указы Сената 1753 и 1778 г. предписывали «класть свои особые от других клейма», но не с целью взимания пошлин, а для «лучшего распознавания доброты и исправности фабриканта». С этой целью, в 1783 г. предписано было владельцам фабрик и мануфактур обзавестись своим собственным штампом.

С начала XIX века в российском законодательстве и специальной литературе употреблялся по-прежнему термин, связанный с клеймением товара: Указ о клеймении фабричных изделий и их правовой охране (1830), «Систематический указатель фабрикантов, заводчиков и торговых фирм, заявивших свои клейма в Департаменте торговли и мануфактур» (1884), монография А. Г. Неболсина «Законодательство о фабричных и торговых клеймах в России и за границей» (1886) и др. (4, 5)

В 1830 г. было опубликовано Положение о клеймении фабричных изделий, в нем отменялось обязательное клеймение, определялось значение фабричных клейм, порядок наложения, утверждения образцов и устанавливалась ответственность за подделку. Самыми клейма должны были содержать обозначение имени и фамилии фабриканта, хотя бы начальными буквами, и местонахождение фабрики. С развитием промышленности и усилением конкуренции условия клеймения фабричных изделий усложнились. Спустя время, действующее законодательство уже не смогло разрешать конфликтные ситуации и преследовать за неправильное клеймение. В 1857 г. в Уставе о промышленных, фабричных и заводских изделиях был параграф о преследовании за подделку фабричных клейм и знаков, но только, если они были официально зарегистрированы.

В 1884 году была принята Парижская конвенция по охране промышленной собственности, ставшая основным международным соглашением в области изобретений, промышленных образцов и товарных знаков. В ее оригинальном тексте говорилось о фабричной или торговой марках (*une marque de fabrique ou de commerce*), которые в российских нормативных актах с 1896 г. переводятся и именуются «товарными знаками», а не торговыми марками (*trade mark*). (6)

- Значительное увеличение числа торгово-промышленных предприятий по-сле отмены крепостного права выявили потребность в более четких законодательных мерах в области охраны промышленной и торговой собственности. В 1880-х гг. Министерство финансов начало работу над новым проектом. По всей вероятности, именно следствием интереса к проблеме стал выход в 1886 г. упоминавшейся выше книги А. Г. Неболсина о товарном знаке. Автор был председателем Комитета по техническому образованию Императорского Российского Технического общества, редактором журнала «Техническое и коммерческое образование», почетным попечителем школы Печатного дела Императорского русского Технического общества. Появлению книги предшествовала многолетняя работа по сбору материала. В ней впервые содержался краткий исторический обзор как российского, так и зарубежного законодательства, приводились тексты международных деклараций. Ценность этого источника сохранилась до наших дней.
- Во многом благодаря именно деятельности А. Г. Неболсина, с конца XIX в. товарный знак в России становится объектом правовой защиты, как любое имущество, и это как раз закреплялось комментариями в энциклопедии Ф. Брокгауза и И. Ефрона. Спустя десять лет, в 1896 г. выходит сборник А. Кобыляцкого – «Промышленная, литературная, художественная и музыкальная собственность». (7)
- Но появлению статьи в энциклопедии предшествовал еще один важнейший документ – в 1896 г. в России вышел первый Закон о товарном знаке, действовавший до 1917 г. Первая статья закона закрепляла следующее определение: «Товарными знаками признаются всякого рода знаки, выставляемые промышленниками и торговцами на товарах или на упаковке и посуде, в коих они хранятся, как отличия оных от товаров других промышленников и торговцев, как, например, клейма, печати, пломбы, капсулы, метки (вытканные и вышитые), этикетки, девизы, ярлыки, обложки, рисунки, оригинальных видов упаковки и т. п.» (3) В 1897 – 1899 гг., после регистрации знака его воспроизводили в официальном «Вестнике финансов, промышленности и торговли». В наши дни это также ценнейший источник давно утраченных знаков из ранней истории корпоративной идентификации.
- Самые первые публикации о товарном знаке, вышедшие на русском языке, касались, преимущественно, только правовой стороны вопроса: процесса регистрации в России и за рубежом, сроков его действия, порядка расположения на изделиях и т. д. На целом ряде товаров, таких как водочные и табачные изделия, дрожжи, сахар, спички, маргарин, мерная посуда, аптекарские препараты, его полагалось ставить в обязательном порядке (1).

Особенности торговой конкуренции стали определять требования, предъявляемые к товарным знакам, подчиняя их основной задаче – продаже изделия. Уже в начале 1900-х гг. товарный знак указывается, как надежное испытанное средство визуальной рекламы. И действительно, в печатной продукции этого периода на самом знаке или около него всегда была надпись: “фабричное клеймо”, “заводское клеймо” или “товарный знак”.

Появление статьи в энциклопедическом словаре стало подведением некоторой суммы сведений, предъявляемых к товарным знакам на рубеже XIX – XX. Создание символа рассматривали, прежде всего, в связи с разрешением конкретной практической задачи. Как писалось в словаре Ф. Брокгауза и И. Ефрона: «Товарные знаки ограждают не право на физическое обладание вещами (в этом их отличие от клейм, выставленных для обозначения права собственности, от межевых знаков и т. д.), а репутацию и отношение к клиентам - понятия невосомые и неосязаемые, но служащие источником имущественных выгод». (1) Эта мысль вполне созвучна современному понятию бренда.

Что касается интересующих нас визуальных характеристик, их очень немного. Так, указывается, что «По общему правилу, товарным знаком может быть все, что годится для индивидуализации происхождения товара; нужно, чтобы знак можно было запомнить и чтобы при беглом даже взгляде нельзя было смешать его с другим знаком на однородном товаре. От товарного знака требуется не новизна или оригинальность, а только характерность: нужно, чтобы он что-нибудь говорил воображению и памяти».

Далее поясняется, что для этого нужно. Прежде всего, знак должен был явственно отличаться от самого товара. Например, изображение товара или его обычной упаковки или тары не подходит в качестве товарного знака. Так для письменных столов нельзя было взять изображение письменного стола, для вина - изображение бутылки. Французское право. В отличие от английского и германского, допускало, что форма товара может быть товарным знаком для этого же товара, но при условии отличия этой формы.

В комментариях по поводу текстовых знаков в статье не приводятся какие-либо ограничения, связанные с начертанием шрифтов. Отдельные буквы и цифры не допускались в использовании как знаки, потому что они не обладали достаточной степенью индивидуальности, во Франции они допускались в виде рисованных букв-вензелей. Особо регулировалось в разных законодательствах использование эмблем. Использование гербов в Германии допускалось только иностранных, а не государственных, в Англии — любые, кроме королевских.

Интересный фрагмент, связанный с визуализацией, касался германской практики. Если какое-либо слово было зарегистрировано в качестве товарного знака (т. е. логотипа), то правовой защитой пользовалось его любое типографское изображение.

Еще одна тонкость привлекает внимание в статье: «Право на товарный знак состоит в исключительном пользовании им в области торговых отношений; собственник знака один вправе выставлять его на товарах, выпускать товары на рынок под этим названием, употреблять его в объявлениях, прейс-курантах и т. д. Но пользование тем же знаком не для целей торговли остается свободным для всех и каждого: этикеткой, которая составляет товарный знак для сигар, можно, например, свободно воспользоваться как фабричную моделью для ткани на платье». Здесь вполне можно усмотреть ростки комплексного подхода, когда графический мотив этикетки мог стать орнаментом на ткани.

В конце XIX в. товарный знак становится обязательным элементом маркетинга, потому что конкуренция в торгово-промышленной сфере уже не могла без него обойтись. Его применение стало единственным, наиболее действенным способом индивидуальной характеристики товара с помощью одного слова, изображения или символа. Проблема взаимосвязи утилитарной и эстетической функции знака еще не возникала, была сформирована всем понятная система визуального обозначения различных товаров, которая оказывала устойчивое влияние на формирование товарного знака вплоть до 1920-х гг. Был также опыт использования элементов корпоративной идентификации, в основе которых лежал знак или логотип, таких крупных предприятий, как Товарищество «Треугольник» или «Скороход», однако теоретического обоснования этому процессу не существовало.

Энциклопедическая статья была практически единственным источником, не считая Закона о товарном знаке 1896 г., посвященным проблемам использования знака в практической деятельности.

Оценивая значение статьи, можно сказать, что в ней было сделано некое обобщение существующей европейской и российской практики, показан единственно возможный способ сбыта продукции в рыночных условиях — только путь индивидуальной маркировки товара мог обеспечить потенциального потребителя. Несмотря на то, что в тексте проблеме визуализации знака уделено мало внимания, тем не менее понятно, что товарный знак как художественно-графическая коммуникация обеспечивал защиту продукции, гарантировал преимущества в конкурентной борьбе, способствовал укреплению имиджа фирмы с помощью постепенного выстраивания элементов корпоративной идентификации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Товарный знак // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. – СПб.: 1901. – Том 65. – С. 397 - 401.
2. Подделка товарных знаков // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. – СПб.: 1898., – Том 24. – С. 77.
3. По проекту правил о товарных знаках. Извлечение из “Правительственного вестника” от 20 марта 1896 г. – СПб.: 1896.- С. 1.
4. Систематический указатель фабрикантов, заводчиков и торговцев, заявивших свои клейма в Департаменте торговли. – СПб.: 1884.
5. Неболсин А. Законодательство о фабричных и товарных клеймах в России и за границей. [Б. М] – 1886.– 184 с.
6. Веркман К.Дж. Товарные знаки. Пред. Б. Карпова. - М.: 1986. - С. 14.
7. Кобеяцкий А. Промышленная, литературная, художественная и музыкальная собственность. – СПб.: 1896. - С.10.

С.Р.НИКОЛАЕВ, доцент МГУП им. Ивана Федорова

Базовая техника в типографике как основа для учебных проектных экспериментов. Основные элементы и канонические традиции

Базовой основой в типографике можно назвать универсальную систему образно–пластического языка, состоящую из ряда выделенных элементов, образующих каноническую опору для проектных экспериментов.

Basic techniques in typography is a universal system of plastic language. These are the elements of plastic language which form a canonical support for creative experiments in design.

Ключевые слова: типографика, базовая техника, образ, пластический язык, эксперимент.

Keywords: typography, basic technique, image, plastic language, experiment.

С точки зрения терминологии, понятие «базовая техника движений» является основой различных школ спортивных единоборств. В процессе тренировок осваивается механика основных движений, их исполнение доводится до автоматизма, мышцы тренируются и всё запоминают. Позже из отдельных движений складываются специальные комплексы, отличающиеся как количеством составляющих элементов, так и их сложностью.

Знание базовой техники не является гарантией победы в спортивном поединке. Действия во время состязания — это импровизация. Но без базовых навыков импровизация, приносящая успех, практически невозможна: вместо осмысленных действий — хаос и суета. Для игры на музыкальных инструментах также необходима правильная постановка рук. С этой точки зрения, владение навыками типографики — сродни «базовой технике» в спорте или музыке.

На кафедре «Художественно–техническое оформление печатной продукции» МГУП им. Ивана Федорова обучение образно–пластическому языку типографики является своего рода введением в специальность и позволяет в дальнейшем успешно решать различные проектные задачи. Специализация — проектирование печатных и электронных изданий. При этом область проектирования книги является основным универсальным «полигоном» для обучения.

Книга — системное целое, состоящее из отдельных взаимосвязанных элементов, существующих в едином пространстве. Поэтому самый простой и логичный путь обучения основам её проектирования — постепенное изучение и освоение этих элементов, правильная их расстановка и компоновка, с учётом функциональной структуры всей конструкции. Существуют вполне определённые правила, проверенные временем, регулирующие облик как отдельных элементов книги, так и целого. И есть множество действительно великолепных образцов, эти правила наглядно демонстрирующих.

Получается, что всё относительно просто. Нужно изучать эти элементы, знакомиться с их возможными вариантами, а затем пытаться соединять их между собой в единое целое, устанавливая необходимые пространственные связи. В результате через некоторое время накопится приличный арсенал средств и приёмов, который можно будет использовать для решения большинства практических прикладных задач.

Элементы — это отдельные модули, связанные между собой в едином ограниченном пространстве. Если мы говорим о печатной книге, то этим пространством является книжный блок, в котором комфортное и взаимополезное сосуществование отдельных элементов естественным образом порождает структуру и форму издания.

Принцип такого модульного проектирования книги с некоторых пор считается одним из основных. Именно он привёл к появлению сетки как структуры, позволяющей упорядочить и при этом относительно свободно разместить материал в издании. Причём модульное проектирование — это нечто большее, чем просто расстановка элементов по сетке. Это именно проектирование отдельных функциональных узлов, а не механическое использование сетки под названием «модульная».

Так в чём же дело? Получается, что именно таким образом и следует поступать. Но вот представьте себе бытовую ситуацию, с которой сталкивались многие из нас. Что–то сломалось в доме. Приходит специалист по ремонту. Диагностирует, обнаруживает дефектный узел и удаляет его, заменяя аналогичным, исправным. При этом

меняется весь узел целиком, хотя сломалась какая-то маленькая деталь. Но данную деталь часто даже не пытаются найти, и не только потому, что это нецелесообразно. Просто мастер не готов, не способен это сделать, так как обучен стандартным приёмам ремонта.

Когда мы говорим «книга», то, разумеется, используем термин «типографика книги», который определённым образом эту типографику идентифицирует, обозначает её отличие от типографики плаката, например. При этом возникает понятие «полоса набора» — один из основных составляющих книгу модулей, текстовая зона определённой формы и размера.

Но текст состоит из отдельных предложений, которые, в свою очередь, состоят из слов, а слова — из букв. И все эти составляющие — живые и подвижные части целого, непосредственно влияющие на его облик.

Конечно, мы осознанно выбираем шрифт для набора, а шрифт разработан специалистом, который уже позаботился о рисунке букв и других знаков комплекта. Казалось бы, вот этот наш выбор и определяет облик будущего модуля — полосы набора. И, регулируя известные разнообразные расстояния и величины, мы этот облик окончательно устанавливаем.

Но вот вопрос: а чем мы здесь руководствуемся? Удобочитаемостью? Да, разумеется, но это на уровне ремесленного управления набором. Конечно же, ещё и образная составляющая для нас крайне важна. А вот тут уже готовых рецептов нет.

Очень точно сказал Поль Валери: «Порядок и конечная гармония между независимыми друг от друга и сплетёнными воедино элементами создаются не по рецепту или посредством каких-то автоматических действий, но лишь благодаря чуду в сочетании с осмысленными усилиями» (1, с. 312).

Чудо не в нашей власти. А вот осмысленные усилия — да. Поэтому очень важна способность проектировщика самостоятельно ставить и решать творческие задачи. Если же вернёмся к начальному обучению, то становится очевидно: на данном этапе студенты ещё не готовы это делать, так как нужен опыт и определённая подготовка. Вот именно этому следует их научить в первую очередь, вот с чего и нужно начинать (а не с преподавания известных готовых рецептов). Многие мастера приветствуют такой подход к обучению, считая его единственно правильным. Эмиль Рудер, в частности, писал: «Методика преподавания типографики, согласно которой на ранних стадиях обучения происходит знакомство с техническими проблемами, а на позднейших — с художественными, в корне неверна» (2, с. 34).

Теперь самое время вспомнить, что одна из основных функций типографики — коммуникативная. Текст несёт в себе сообщение, и его наборный облик это сообщение характеризует и усиливает. Вот этот — то визуальный облик и нужно учиться создавать. Причём начинать следует с самых малых элементов — букв и знаков. Искусство свободного управления ими (вплоть до видоизменения и творческой трансформации) и является показателем успешного владения базовой техникой типографики.

Применительно к типографике можно сказать, что её базовые компоненты — это выделенные элементы образно-пластического языка, образующие своеобразную азбуку. Как эту азбуку составить, из каких элементов сложить, и сколько их необходимо — вот практическая методическая задача.

Для этого неизбежно нужна некоторая каноническая опора в виде универсальной системы, но системы, состоящей не столько из свода правил, сколько из ряда пластических закономерностей. Чтобы на стабильной основе этой системы могла легко проявиться свобода исследовательского и проектного творчества. Только очень важно не путать данную систему с тем или иным рецептурным набором изобразительных приёмов, пусть и хорошо отработанных, проверенных и «узаконенных».

Оказалось, что сложить такую систему — систему образно-пластического языка — не так уж и сложно. Подобные системы, очень похожие по составу компонентов, уже давно существуют в изобразительном искусстве. Присутствуют они также и в архитектуре, и в музыке, и в литературе.

За основу такой системы, применительно к типографике, были взяты отдельные элементы языка типографики, предложенные к рассмотрению Эмилем Рудером и представленные в известной книге «Типографика. Руководство по оформлению». Так появился довольно краткий конспект с условным названием «Эмиль Рудер: избранные места из переписки».

С одной стороны, швейцарская школа графического дизайна и типографики как школа «рационализма и геометризма», школа с известными принципами функциональной объективности, создавшая так называемый интернациональный стиль, оказалась очень подходящей основой.

С другой стороны, именно из этой школы образовалась типографика «новой волны», которую принято считать «бунтарской», но которая, на самом деле, не что иное, как последовательное и закономерное развитие традиционных канонических основ: да, «волна» образовалась новая, но «водоём» с его глубинными процессами остался прежним.

Так сложились одиннадцать элементов языка типографики: от первой позиции, где разговор идёт о функции и форме (3), до очень важного раздела, где рассматриваются стратегические процессы ритмизации. Точнее говоря, десять основных элементов, так как одиннадцатая позиция, завершающая список — «Спонтанность и случайность» — стоит немного особняком, полностью оправдывая своё название.

Эти элементы были выстроены в определённой последовательности, которая важна и не случайна в методическом плане. Также появилось желание дать несколько иные названия избранным элементам, немного отличающиеся от перевода текстов Эмиля Рудера на русский язык. Не для того, разумеется, чтобы претендовать на некоторую самостоятельность «изобретения». Просто в отдельные темы были внесены уточнения. Так, раздел под названием «Цвет» стал называться «Цветовой акцент» именно потому, что основное внимание в нём уделяется цвету как сигналу, выделяющему из общей тональной среды самое главное. Такое уточнение сразу верно ориентирует студентов, так как рамки возможных разговоров о цвете в типографике конкретизируются. А вместо названия раздела «Контрформа» появился заголовок «Плотность пустоты», более понятный, как оказалось, обучающимся: их внимание точнее концентрировалось на маленьком визуальном чуде, когда при определённых манипуляциях с предметами пустота приобретает плотность и неожиданно материализуется.

Кстати, о новизне и традициях. То, о чём говорит Эмиль Рудер, равно как и то, что на основе его рассуждений предлагается студентам в качестве базовых принципов для первых шагов в освоении языка типографики — это вовсе не авторское новаторство. Это, скорее, изложение традиционных законов восприятия окружающего нас мира, которые отражают его свойства и особенности.

Данная система позволяет сделать первые шаги в овладении языком профессии, каковым в нашем случае является язык типографики, который не определён раз и навсегда, а постоянно меняется и совершенствуется в своей выразительности.

Она позволяет проводить на устойчивой базовой основе творческие лабораторные опыты, которые также необходимы, особенно на ранней стадии обучения профессии.

Наконец, она помогает избежать пути прямого подражания и заимствования, предлагая каждому путь собственных размышлений и экспериментов. Карл Эрнст Пёшель говорил по этому поводу так: «Мы должны не рабски копировать композиции, созданные в иной художественной сфере, а переносить их в нашу сферу, не повторяя

линию за линией, элемент за элементом. Мы должны воспроизводить с помощью нашего материала те впечатления, которые получили извне, и при этом стремиться непосредственно передавать лишь самую суть художественного воздействия. Прямое подражание образцу попросту приведёт нас к краже — но если мы постигнем самую суть, главный мотив произведения и разумно используем его, то речь уже пойдёт о нашем достоянии и о возможности создать нечто новое» (1, с. 174).

И ещё: данная система и творческие эксперименты на её основе позволяют, особенно молодым художникам, избежать некоторых существующих в настоящее время в профессии художника-типографа опасностей. Одна из них — это опасность вседозволенности, которая появилась в связи с новыми широчайшими, практически ничем не ограниченными техническими возможностями, а другая — опасность подмены художественных качеств чисто техническими эффектами.

Всё дальнейшее — это путь практического обучения проектированию изданий на этой основе, занимающий три года (до момента выбора специализации), от первых фотографических опытов и экспериментов с цифрами и буквами до освоения проектирования изданий сложной структуры, когда студенты являются не только авторами концепции и дизайнерского решения, но ещё и авторами-составителями.

Библиография:

1. Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII – XX веков о секретах своего ремесла. — М.: Книга, 1987. — 384 с.
2. Рудер Э. Типографика: Руководство по оформлению. / Эмиль Рудер. — М.: Книга, 1982. — 286 с.
3. Николаев С.Р. Азбука типографики. Взаимодействие фотоизображения и текста. // Строгановские чтения – 2012. Искусство, наука, технология и проблемы художественно-промышленного образования. Материалы межвузовской научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 15 – 16 марта 2012. — С. 78 – 80.

К. М. ЯМИН, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ЛИВАНСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА,
БЕЙРУТ, ЛИВАН

**Творчество Моны Бассили Сехнауи: канон в народном
искусстве и профессиональном художественном
творчестве**

Среди современных ливанских художников особенно привлекает творчество Моны Бассили Сехнауи, являющееся симбиозом Западного и Арабского искусства, а также слиянием двух разных направлений в искусстве – живописи и графического дизайна. Главной линией, проходящей сквозь все ее творчество становится следование традициям Арабского искусства и, в частности, искусства Ливана.

Ключевые слова: Мона Бассили Сехнауи, культурное наследие арабских стран

Among Lebanese contemporary artists, particularly attracts the art of Mouna Bassili Sehnaoui which is the symbiosis of Western and Arab art, as well as the fusion of two different art directions such as Painting and Graphic Design. The main line passing through all her art becomes the adherence to traditions of Arab art and especially the art of Lebanon.

Key words: Mouna Bassili Sehnaoui, Cultural Heritage of Arab countries

Среди современных ливанских художников особенно привлекает творчество Моны Бассили Сехнауи (Mona Bassili Sehnaoui) (р. 1945), ливанки по происхождению, но родившейся в Александрии (Египет). Как разносторонне одаренный человек, Сехнауи проявила себя художником и дизайнером одновременно.

По возвращению в Ливан, она возглавляла рекламный отдел при Министерстве Туризма Ливана в течении десяти лет. Несмотря на это, графический дизайн не стал основным выбором творческого пути, поскольку являлся, по ее словам, скорее средством обеспечения жизни. Мона находилась в трудном поиске своего собственного стиля, не оглядываясь на других художников. Влияние трех основных школ - Академии классического рисунка Сильвио Биччи (Academie Sylvio Bicchi), Американского университета в Бейруте, Ливан (Universite Americaine de Beyrouth, Liban) и Университета Штата Аризона, Соединенные Штаты (Bachelor of Fine Arts, Univeriste d'Arizona, Tucson, U.S.A.), где она поступила на второе высшее образование (графический дизайн) определило ее собственный авторский художественный стиль, который она сама определяет как современный фигуративный. К этому названию можно смело добавить «традиционный», так как ближневосточные традиции стали неотъемлемой составляющей ее творчества.

В европейском современном искусстве существует термин «современное фигуративное искусство», который характеризует целое направление, изученное на примере творчества Дэвида Хокни — известного и успешного британского художника XX века. Это направление есть соотношения формального, «художественного» и семантического, «концептуального» компонентов как в самом творческом процессе, так и в восприятии зрителем работ художника; интерпретации, данной Хокни европейской фигуративной традиции; примитивистских тенденций в его творчестве; отношения художника к «традиции новизны» и другим традициям авангарда. (3) Творчество М. Сехнауи близко к «примитивизму» в живописи, стилю, «обдуманно упрощающему картину, делающего её формы примитивными, как творчество ребёнка.» (4) В то же время ее живопись концептуальна, ее картины наполнены глубоким смыслом, а главное идеей, посылом, который художница стремится донести до зрителя.

Основной тематикой творчества Моны Сехнауи становится богатая историей земля Ближнего Востока и в частности Ливан, где по количеству исторических памятников ему нет равных (Библос стал одним из прародителей первого алфавита на земле и считается одним из древнейших городов мира). Мона стремится через свою живопись донести до молодого поколения всю красоту и богатство культурного наследия арабских стран, бережно и трепетно ее сохраняемое. Она призывает не следовать только в форваторе привлекательного образа, созданного в Соединенных Штатах, (модный в то время минимализм) и западноевропейского авангарда, а опираться на исторические корни и собственные традиции.

Мона Сехнауи на основе традиционной классической живописи, где основными темами являются пейзажи, портреты, натюрморты, создает свой собственный, индивидуальный стиль, в котором перед зрителем проходит несколько связанных между собой временных пространств (прошлое, настоящее и будущее), а также затрагиваются несколько аспектов одной темы. Пример: Оставшийся Сад. Гуашь/ Бумага. (Last Resort Garden. Gouache/Paper) (5. С. 31)

В качестве источника художественной образности особенно вдохновляют М. Сехнауи персидские миниатюры и византийские иконы. Ее привлекает в них плоскостная живопись и чистые цвета, что почти всегда можно увидеть в ее картинах. Нельзя также не считаться с тем, что и второе образование Моны Сехнауи (графический дизайн) повлияло на стиль ее живописи. Яркие броские цвета, единая цельная композиция – отличительная черта творчества художницы.

Абстрагируясь от арабских традиций, культурного наследия и фольклора, Мона не задается какой то определенной темой. Сюжеты приходят

ей на ум спонтанно, исходя из вдохновения. Так, например, Мона посвятила серию картин известным арабским певцам. Ее вдохновила их традиционная музыка (поэтому в ее картинах и даже рекламных плакатах часто можно увидеть такой традиционный инструмент как «Уд»), традиционная одежда, традиционная восточная манера исполнения. Она также использовала образы французской певицы итальянского происхождения Далиды и французской певицы Эдит Пиаф, которые также воспевали свою Родину. Пример: Певица Звезд. Гуашь/Бумага. (Singer of the Stars. Gouache/Paper) (5. С.42).

Другая, близкая ей тема – тема птиц. Живя в США или Европе, М. Сехнауи часто посещала музеи ближневосточного и исламского искусства, где нашла, что образ птицы является одним из основных мотивов многих шедевров арабского изобразительного искусства. Позже Сехнауи интерпретировала эту тему по-своему, в своем индивидуальном стиле. В ее картинах существует скрытый подтекст. «Птицы, традиционно олицетворяющие духовные ценности, мир, свободу, этот символ в наше время идет в разрез с реальным миром», подчеркивает Мона Сехнауи в своей книге «The Fifth Day Between Heaven & Earth», Пример. «Птицы над Багдадом». Холст. Масло. 2003. («Birds over Bagdad”. Oil/Canvas. 2003). (2. С.22).

Темой для художницы могли стать впечатления от природных явлений, таких как заход солнца или блики ночной луны на морской глади. «Моменты света, мгновения радости» - так назвала эти картины Сехнауи. Важную роль в живописи Моны сыграли сцены из бытовой жизни арабских народов, где, на первый взгляд, незначительные мелочи художница превращала в яркие по световому решению и смысловому значению картины. Пример: Частник! Гуашь/Бумага. (Service! Gouache/Paper) (5. С.35).

Мону всегда волновал вопрос, что же так привлекало и привлекает по сей день европейских живописцев в Ливане? Ведь еще в XVIII – XIX веках художники-ориенталисты из Италии, Англии, Франции, Германии с удовольствием приезжали писать ливанские пейзажи и сцены из жизни ливанцев. Мона посвятила этой теме пять лет. Взяв за основу старинные гравюры о Ливане, она написала новые полотна с опорой на эти мотивы, интерпретируя их в своем индивидуальном стиле и в условиях нашего времени. Так, на пример взяв за основу старинную гравюру «Ливанские дамы», Сехнауи интерпретирует ее в современную живопись «Все хорошо, дорогой?» Гуашь/Бумага. 2012. (a va Nabibi? Gouache/Paper) (6. С.18-19)

Очень часто Мона Сехнауи обращается в своем творчестве к суфизму – мистико-аскетическому течению в исламе, одному из основных направлений классической мусульманской философии. Как известно, суфизм вдохновлял своих последователей, раскрывал в

них глубинные качества души и сыграл большую роль в развитии эстетики, этики, литературы и искусства. Ее вдохновляют суфийские притчи и истории, что объясняет обилие символов в ее картинах. С их помощью осуществляется авторский посыл и происходит незримый диалог между художником и зрителем, которому предоставлялась возможность, исходя из наличия символов, создать свою, собственную историю изложения этого сюжета.

Мало кто из художников в наше время обращается к теме Ближнего Востока, как например Мона Бассили Сехнауи и ее кумир Хоссейн Мади (р. 1938). Этого художника вдохновила красота арабского шрифта, напоминающая вязь, в которой буквы сближаются или соединяются одна с другой и связываются в непрерывный орнамент. Хоссейн Мади создал целую серию неповторимых по своей сюжетной линии образов, созданных на базе арабского шрифта. В картинах Моны Сехнауи часто можно увидеть фразы, написанные на арабском языке. Внедренный ею арабский шрифт не что иное как, по ее словам, отголоски прошлого. Именно такую смысловую нагрузку несет арабский шрифт в ее работах.

Во время гражданской войны в Ливане, Мона, как и остальные художники болезненно переживала происходящее на ее Родине. Несмотря на то, что кроме изобразительного искусства она занималась графикой, тем не менее она не отдала предпочтение актуальному в то время политическому плакату. Мона не входила ни в какие политические партии и движения, она была просто патриотом своей Родины. Написав картины на военную тематику, художница отказалась их выставлять.

Мона Сехнауи современный ливанский художник. Ее творчество является симбиозом западного и арабского искусства, а также слиянием двух разных направлений в искусстве – живописи и графического дизайна. Главной линией, проходящей сквозь все ее творчество становится следование традициям арабского искусства и, в частности, искусства Ливана. Без этого она просто не мыслит свое творчество.

Список использованной литературы

1. Интервью с ливанской художницей Монай Бассили Сехнауи. Дата интервью: 13/02/2015
2. MOUNA BASSILI SEHNAOUI, JOSEPH TARRAB. THE FIFTH DAY BETWEEN HEAVEN & EARTH. EDITION: DAR AN NAHAR. 2008. 63p.
3. [HTTP://WWW.DISSERCAT.COM/CONTENT/DEVID-KHOKNI-I-PROBLEMY-SOVREMENNOI-ANGLIJSKOI-FIGURATIVNOI-ZHIVOPISI#ixzz3SlXwYgCv](http://www.dissercat.com/content/DEVID-KHOKNI-I-PROBLEMY-SOVREMENNOI-ANGLIJSKOI-FIGURATIVNOI-ZHIVOPISI#ixzz3SlXwYgCv) Дата обращения: 24/02/2014
4. [HTTPS://RU.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BC](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BC) Дата обращения: 24/02/2014
5. MOUNA BASSILI SEHNAOUI. METIERS & VOCATIONS. PROFESSIONS & CALLINGS. EDITION DAR AN-NAHAR. 2001. 45p.
6. MOUNA BASSILI SEHNAOUI. THE ORIENT WITHIN. ALBUM. 2012. 54 p.

З.М. ПЕСТЕРЕВА, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ГРАФИЧЕСКОГО
ДИЗАЙНА, УРАЛГАХА,
Н.В. ХУДЯКОВА, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ГРАФИЧЕСКОГО
ДИЗАЙНА, УРАЛГАХА, г. ЕКАТЕРИНБУРГ

Эмоция: цель и средство в дизайн проектировании плаката

В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ УВЕЛИЧИВАЕТСЯ РОЛЬ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ
В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ ДЛЯ ЭФФЕКТИВНОЙ ПЕРЕДАЧИ ВИЗУАЛЬНЫХ СООБЩЕНИЙ.

В ПЛАКАТЕ НЕОБХОДИМОСТЬ КАЧЕСТВЕННОГО ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ
ПРОДИКТОВАНА ОСОБЕННОСТЯМИ ОБЪЕКТА ПРОЕКТИРОВАНИЯ.

**NOWADAYS THE ROLE OF AN EMOTIONAL COMPONENT IN GRAPHIC DESIGN IS INCREASING
FOR EFFECTIVE TRANSFER OF VISUAL MESSAGES.**

**THE NECESSITY OF HIGH-QUALITY EMOTIONAL INFLUENCE IN A POSTER IS DICTATED BY
FEATURES OF OBJECT IN DESIGN.**

Ключевые слова: плакатное искусство, эмоциональный дизайн,
коммуникация, тенденции развития.

THE KEY TERMS: POSTER ART, EMOTIONAL DESIGN, COMMUNICATION, DEVELOPMENT TRENDS.

Тема плаката в программе предмета «Проектирование в графическом дизайне» играет важную роль в плане развития у студентов навыков взаимодействия с адресной потребительской группой. Курсовая работа в учебном плане определяется как создание выставочного тематического плаката к определенным ежегодным культурным мероприятиям. Разнообразные темы, «Ветер странствий», «Планета Nirron», «Ёлка в старом доме» и др., требуют от студентов глубокого содержательного осмысления, выработки креативных концептуальных идей.

В последнее время эмоциональные компоненты дизайна становятся всё более важными для проектирования. Связано это с тем, что информационные системы становятся всё более массовыми и коммерческими. Происходит усиление и уплотнение информационного потока и как результат, срабатывает механизм психической защиты – повышается барьер восприятия. Труднее становится привлечь внимание человека к различным визуальным сообщениям. Поэтому интегрирование эмоциональных элементов в проект стало макротенденцией в дизайне.

Понятие «эмоциональный дизайн» появилось в 70–80-х годах (1). Особая техника и философия дизайна, призванная преобразовывать эмоциональные переживания и чувства в конкретные свойства продуктов, разработана японским профессором Нагамачи Митсуо называется Kansie (читается как “каанзаай”). Это японское выражение, состоящее из двух слогов – kan – что значит ощущение, впечатление, и sie – что означает эмоциональность, чувственность (2). Эмоциональный дизайн позволяет отойти от стереотипов в дизайне и научиться разговаривать с аудиторией. По этой теории

любой продукт дизайн-деятельности имеет три уровня восприятия: интуитивный, поведенческий и мыслительный. Цель состоит в том, чтобы на основе их объединения установить с потребителем связь и вызвать положительные эмоции от дизайн-продукта.

Плакат как особый жанр графического дизайна предполагает постановку целого ряда проектных задач: концептуальных, композиционных, коммуникационных. Особое место занимает изучение механизмов эмоционального воздействия на человека художественно-композиционных средств при создании визуальных образов, что требует знаний в области психологии, социологии, культурологии.

Эмоции как адаптивный механизм, заложен в нас природой для оценки ситуации. Эмоциями называют такие психические процессы, в которых человек непосредственно и лично переживает свое отношение к тем или иным явлениям окружающей действительности или в которых получают свое субъективное отражение различные состояния организма человека. Эмоции могут быть положительными и отрицательными. Положительные стимулируют субъект достичь цели, отрицательные – избегать объектов, вызывающих неприятные состояния, в этом проявляются социализирующая и мотивирующая роли эмоций. Эти понятия в значительной мере влияют на создание концептуальных визуальных образов в плакате: в зависимости от взглядов автора на проблему устоявшиеся положительные и отрицательные контенты могут меняться местами и даже взаимно дополнять друг друга.

Экспресс-информация, подаваемая в плакате, рассчитана на очень ограниченное время воздействия на зрителя, что предъявляет особые требования к образному строю и всему стилю его исполнения. Необходимость быстроты и однозначности передачи информации требует простоты и лаконичности художественного решения, четкого восприятия визуально-графических образов. В современном дизайне плакат воспринимается как «сведенное в четкую визуальную формулу сообщение, предназначенное современнику для выводов и конкретных действий». Эта формула отражает определенный уровень графического дизайна, информирует о предмете коммуникации и определяет взаимосвязь художественных концепций и проектного творчества. Эффективность реализации этих установок напрямую связана с качеством эмоционального воздействия на зрителя всех средств, имеющихся в арсенале дизайнера-проектировщика.

Учебные задания направлены на стимулирование чувственных переживаний, определению эффективных ассоциативных образов и преобразованию их в конкретные визуальные схемы. На начальном этапе работы над проектом продуктивны традиционные

задания на создание различных формальных ассоциативных композиций, например, «цвето–графический ключ визуализации эмоциональных состояний». Здесь большое значение имеют закономерности ощущения цвета. В плакатном искусстве огромная роль принадлежит символике цвета и условным символам, давно сложившимся общепризнанным обозначениям какого-либо понятия, явления, идеи. Символика цвета основывается на его способности вызывать определенные эмоции у зрителя.

Существуют различные методы, которые могут быть использованы для нахождения правильной цветовой схемы. Например, чёрный цвет. Он может вызвать сильные эмоции, но, в то же время, может быть подавляющим, быть мрачным и скучным, ассоциируется со многими вещами. Он консервативен и хорошо сочетается с другими цветами. Черный — серьезный, мощный, элегантный, однако, он также часто рассматривается, как цвет отчаяния и одиночества. Поэтому так важны для передачи различных внутренних ощущений упражнения в ахроматической гамме. Выполнение ряда учебных заданий на выявление дополнительных свойств и возможностей элементарных композиционных элементов (например, развитие ритмического тона внутри линии на парадоксальные темы «Вдох – Выдох», «Горячий дождь») обогащает палитру художественных средств, а главное, стимулирует студентов к экспериментальной работе. Задачи становятся ещё более интересными в создании цвето–фактурных композиций. В них взаимосвязь визуальных ощущений с тактильными значительно усиливает эмоциональное восприятие объекта. В этом смысле уместно вспомнить футуристические гастрономические изыскания Филиппо Томмазо Маринетти – «маслины, укроп, и кумкват едят правой рукой, а левая рука ласкает различные образцы наждачной бумаги, бархата и шелка» (3). В его опусе «Поваренная книга футуриста» есть готовые темы формально–эмоциональных композиций для развития воображения: «жареные мгновения», «лунное мороженое», «львиный соус» и т.д.

Отдельное место в процессе обучения занимает и формирование у студентов эмоциональной культуры на примерах анализа лучших образцов плакатного искусства. При работе над этой группой заданий развивается образное мировидение, осваиваются социально–ценностные категории, формируется эмоциональная адекватность реакций на различные социальные и общекультурные понятия.

В работе над созданием плаката невозможно обойти понятие эмпатии как средства постижения смысла созданных другим человеком образов, восприятия событий глазами другого и их соотнесения с собственными воспоминаниями и представлениями (4). Без

понимания сути эмпатии невозможно правильно простроить каналы коммуникации и в конечном итоге наладить взаимодействие с адресной потребительской аудиторией. Эмоции всегда носят субъективный, личностный характер: именно в эмоциональной форме проявляются многочисленные индивидуальные различия потенциальных потребителей. Но и авторский эмоциональный контент индивидуален. В итоговых плакатах курсовой работы «Ёлка в старом доме» можно увидеть разнообразное эмоциональное прочтение темы: «умилительная» ирония к традиционным ценностям семейного праздника и печаль от новогодних посиделок бомжей в заброшенном разорённом жилище. Формально положительные и отрицательные, в общепринятом смысле, образы звучат по новому, становятся многогранней. Подобные оригинальные сюжетные повороты определённо найдут эмоциональный отклик у зрителя. Для правильного понимания сути эмпатии, процессов дизайн мышления и людей, взаимодействующих с объектом дизайна полезно проводить занятия в виде коллективной проектной игры.

Новые формы развития плаката обусловлены развитием современной коммуникации: сейчас плакат может взаимодействовать с видео- и медиа-объектами, интерактивными акциями. Трансформируясь через медианосители, плакат меняется, становясь новым по форме, интерактивным. Синтезируя новые возможности графики, типографику, новейшие технологии, создаются интерактивные плакаты. Сочетание плакатов с современными технологиями, такими как QR-код, анимация, позволяют утверждать, что современный плакат, благодаря расширению своих функционально-морфологических рамок, является перспективным объектом дизайнерских инноваций. И тем не менее интегрирование эмоциональных элементов в плакат всегда останется актуальным инструментом, так как современный успешный дизайн опирается в первую очередь на эмоции.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. SIMON SCHMID. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН. [HTTP://WWW.SMASHINGMAGAZINE.COM/](http://www.smashingmagazine.com/)
2. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН. КАНСЕЙ ИНЖИНИРИНГ (KANSEI ENGINEERING). [ROSDESIGN.COM/DESIGN_MATERIALS5/EDESIGN.HTM](http://rosdesign.com/design_materials5/edesign.htm)
3. НЕОБЫЧНЫЕ КУЛИНАРНЫЕ КНИГИ: КНИГА ФУТУРИСТА. [HTTP://WWW.ART-EDA.INFO/](http://www.art-eda.info/)
4. ЭМПАТИЯ В ДИЗАЙН МЫШЛЕНИИ. [HTTP://GEEKTIMES.RU/](http://gEEKTIMES.RU/)
5. ШИФФМАН Х. Р. ОЩУЩЕНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ. – СПб.: ПИТЕР, 2003.
6. АРНДТ ПАБЛИШЕР. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЭМОЦИЙ. Издательство: Альпина , 2011
7. С.Г. ШЛЕЮК. АБСТРАКТНО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К КУРСОВОМУ ПРОЕКТУ. ОРЕНБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ. – ОРЕНБУРГ, 2003

Е.Г.ДРАНОВА, АСПИРАНТ МГХПА им. С.Г. СТРОГАНОВА
**Факторы, влияющие на формирование комфортной
 функциональной среды в условиях Крайнего Севера**

Значение Арктической зоны РФ стремительно растет. Человек, приехавший из средней полосы на данную территорию, испытывает на себе ряд стрессообразующих факторов. Возникает необходимость создания комфортной функциональной среды средствами дизайна.

Nowadays the meaning of the Arctic zone is rising. The man, who came from the moderate climate, suffers from a huge number of stress factors. It is necessary to use design methods in solving comfort and functional problem.

Ключевые слова: арктическая зона, дизайн для условий севера, жизнеобеспечение.

Key words: arctic zone, design for north conditions, life necessities.

Исходя из стратегического плана по развитию Арктики до 2020 года, подписанного В. В. Путиным, предполагается провести в регионе «масштабные географические и геологические исследования, а также развернуть в Арктике службы экологического и аварийно-спасательного мониторинга, и создать структуры береговой охраны, контролируемые ФСБ (1).

Население Северных территорий активно увеличивается. В связи с ресурсным потенциалом, на сегодняшний день, помимо военно-стратегических действий, одной из лидирующих отраслей на Севере РФ является добывающая промышленность. Оплата труда производится с применением районных коэффициентов и процентных надбавок к основной заработной плате, что на порядок выше, чем в других регионах.

Итак, каков он — современный житель Российского Севера?

Согласно демографическим исследованиям на сегодня считается общепризнанным наличие трех субпопуляций человека в данном регионе:

- самые немногочисленные, но имеющие наибольший опыт проживания на Севере, это коренные народы ненцы, ханты, манси;
- вторая по численности группа — это коренные пришлые русские и русскоязычные — проживающие на данной территории не менее ста лет; и, наконец,
- самая большая по численности группа — это новосёлы и их ближайшие потомки первого, второго поколений — дети и внуки первых освоителей нефтегазовой целины (2).

По словам Евгения Старикова (3), старшего научного сотрудника Института сравнительной политологии РАН, «абсолютное большинство на Севере составляет нестабильное население,

формирующееся в основном вместе с развитием добывающей промышленности. Эта «рабочая сила» завербована в обжитой части страны и мечтает, выйдя на пенсию, поселиться в сравнительно теплых краях...». В советское время политика государственного регулирования миграционных потоков на Север, в Сибирь и Дальний Восток основывалась на «заинтересованности в дешевой рабочей силе. Дешевизна ее определялась не уровнем зарплаты (на грандиозных стройках Севера неквалифицированный труд оплачивался гораздо выше квалифицированного), а ничтожностью затрат ведомств на обустройство этих сорванных по их ведомственной воле с насиженных мест людей...».

Принудительный характер освоения Севера определил специфическую половозрастную структуру региона. Согласно тенденции освоения и заселения на Севере выше доля мужчин, чем в составе других районов страны. Также население районов Севера, прежде всего автономных округов, на 4–7 лет моложе, чем в среднем по стране. Выше всего доля лиц трудоспособного возраста прослеживается в населении Ямало–Ненецкого АО (72,2%), Ханты–Мансийского АО (71,7%), Чукотского АО (70,5%), Мурманской и Магаданской областей (69,4%) при среднероссийском показателе — 63,4%. Доля лиц за пределами трудоспособного возраста, в большинстве северных районов ниже, чем в среднем по России, в 1,5–2,5 раза (4).

В целом, подводя итог данного обзора, для рабочих, приезжающих на Север, само существование — это всегда «война» — исключительно мужское дело, дающее возможность самореализации как в финансовом плане (мифы о «быстрых северных деньгах»), так и, прежде всего, в личностном — проявление истинно мужских качеств (геройства, стойкости в ситуации прямого противостояния природной агрессии и пр.).

Для любого приезжего Север — стресс по определению. Попадая в его климатические особенности, человек с первых минут оказывается в напряженной ситуации. Отличительной чертой условий является: крайне низкие температуры воздушной среды, длительная и суровая зима и т.д. Но особенность факторов заключается в их непредсказуемом сочетании и их влиянии на пришлого человека.

Однако любой живой организм, попадая под влияние данных факторов, приспосабливается, то есть адаптируется. Адаптация присуща всем известным формам жизни и настолько всеобъемлюща, что нередко отождествляется с самим понятием жизни (5). Вместе с тем исследование механизмов адаптационных процессов указывает на то, что невозможно судить об адаптации человека, не учитывая психологических, биохимических и других аспектов.

Существует множество определений адаптации. Академик Казначеев в своих трудах выделяет общепатологический синдром, присущий только Северу – «синдром полярного напряжения» (6). Наличие синдрома характеризует специфичность приспособления, его системный характер и тесную взаимосвязь с комплексом действующих экологических факторов (7).

Российский психиатр Ц. П. Короленко убедительно показал, что нервно-психическая заболеваемость на Крайнем Севере значительно выше по сравнению с умеренными и южными районами земного шара (8). В ходе одного из многочисленных исследований, проводившихся Казначеевым, оказалось, что у 29% обследованных практически здоровых лиц на Севере отмечалась высокая эмоциональная напряженность, что значительно превышает данные исследований в средней полосе Сибири (15%). Обнаружены высокие уровни тревожности и невротизма (эмоциональной лабильности), предъявляли жалобы на раздражительность (88,9%), слезливость (75,6%), повышенную утомляемость (63,8%), чувство внутреннего дискомфорта (87%) (9).

Психическое состояние человека в некоторых случаях оказывается первым и крайне чувствительным индикатором изменений, происходящих в организме при его встрече с неблагоприятными факторами и ситуациями.

Опыт жизни пришлого населения показывает, что не удается достигнуть гармонии в отношении человека с внешней средой. Болезни, психические расстройства, высокий уровень суицида и алкоголизма являются неприятными свидетельствами этого факта. Опять же по Казначееву, адаптация индивида к экстремальным условиям существования характеризуется ухудшением функционирования центральной нервной системы, которое появляется со 2-го месяца, усиливается к 6-му, затухает к 12–18 и вновь возрастает к концу второго года пребывания.

Однако существует пример эффективной адаптации к условиям арктического региона – коренные жители Севера. Эта культура выразилась в их экологически чистом образе жизни, гармоничной и органичной связи с окружающей средой. То есть образ жизни коренного жителя Севера (особенно кочевника) снял все противоречия между человеком и условиями региона. Другими словами, был достигнут некий компромисс, баланс или своего рода «примирение» между крайне агрессивной по своей сути природой и человеком. В результате возникли невероятные на наш взгляд взаимоотношения, при которых отрицательные свойства среды вдруг стали положительно воздействовать на человека. Так например, фактор холода из негативного коренными

северянами был превращен в позитивный и давно не вызывает у них ни беспокойства, ни озабоченности. И наоборот, хозяйственная деятельность кочевников тундры положительно влияет на окружающую среду Севера (10).

Возвращаясь к вопросу о целесообразности рассмотрения «северных новоселов» как потенциальных адресатов проектирования, обратимся к прогнозу одного из ведущих российских демографов-теоретиков Анатолия Вишневого. Говоря о миграциях в мировом масштабе, он подчеркивает, что цифры и факты неумолимо «указывают как на увеличивающуюся потребность стран «Севера» планеты в притоке людей с «Юга», так и на нарастающее с каждым годом миграционное давление «Юга» на «Север», способное намного превысить эту потребность...» (11).

Однако стихийные неконтролируемые перемещения между «полярными» климатическими зонами влекут за собой как социальные, так и психофизиологические последствия: под угрозой оказывается как стабильность в обществе, так и здоровье каждого из приезжих. Решение, предлагаемое А. Вишневым (11), кажется одновременно простым и парадоксальным: «...единственный ответ на этот вызов — наращивание иммиграционной емкости стран «Севера», их способности «переварить» максимальное число приезжих — и сделать их людьми «Севера». Но в современной истории Севера уже содержится негативный опыт стихийного формирования «нового северянина»: по свидетельству главного социолога «Главтюменьгеологии» А. Силина, еще в конце 1980-х гг., благодаря трудовым мигрантам из других регионов страны и ближнего зарубежья, образовался специфический тип личности: «среди приезжего населения менее всего ценятся интеллигентность, совестливость, образованность. Заметна тенденция снижения ценности личности, а нередко и самой жизни человека...» (12). Исходя из этого, в основе образа жизни «нового северянина» лежит формирование новой — экологически ответственной и предельно этичной — культуры.

Для выполнения такой задачи, необходимо в первую очередь обратиться к коренным народам севера, обратить внимание на их образ жизни, отношение к вещам и т.д. Жесткие условия среды заставляли их эмпирически и подсознательно искать средства, помогающие противостоять холоду и, более того, жить в комфорте. Наблюдение за образом жизни аборигенов, изучение их предметного окружения, транспорта, вещного наполнения их жилища дает право утверждать, что в их жизни имеет место только «необходимое и достаточное»(10).

Согласно Л. Гумилёву, именно предметы — «вещественные доказательства» гармонии традиционного образа жизни (по Л.

Гумилёв). Утраченный в большинстве районов циркумполярной Арктики, этот образ жизни по-прежнему существует в практически первозданном виде у народов Западной Сибири. Количество и перечень вещей северного кочевника строго определены, «отшлифованы» эволюцией. Весь предметный мир народов Севера — реальное воплощение тезиса Г. Альгшуллера о том, что людям нужны не вещи, а их функции. При этом любая вещь — экологически безупречная, чистая (рождается из природы и бесследно растворяется в ней, когда её ресурс «выработан») и ... живая, наделяемая душой в процессе её создания, тем самым, сразу же родственная человеку (13).

Проектный идеал, черты которого мы только-только начинаем осознавать, уже достигнут несколько столетий назад в другой культуре и продолжает своё существование буквально по соседству — на общей с нами территории. Сможем ли мы воспользоваться им в качестве «ключа» к достижению нашей, поликультурной, гармонии существования?

Однако монокультурному совершенству предшествовал достаточно долгий и болезненный этап проб и ошибок. Во избежание повторения, опыт многовековых постепенных преобразований сегодня предлагается применить к запросам десятилетий (крайне сжатого срока) индустриального скачка. Отсюда — грамотная расшифровка и проектная интерпретация аборигенных артефактов (в частности, предметной среды) — профессиональный вызов для дизайнеров, возможность приблизить появление «идеальной вещи» в нашей культуре.

Тем самым, изучив образ жизни, быт, предметную среду коренных народов и определив роль и место человека в этой системе, представляется возможным выявление и заимствование основных принципов формирования среды для создания комфортных условий для пришлого населения в экстремальных условиях Крайнего Севера.

Библиография:

1. СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ Арктической зоны Российской Федерации и ОБЕСПЕЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ БЕЗОПАСНОСТИ НА ПЕРИОД до 2020 года. [Электронный ресурс] URL:<http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?REQ=DOC;BASE=LAW;n=142561>
2. Крайний Север: особенности труда и социализации человека – Биография, вахтовый труд и социализация человека в северном индустриальном городе / Материалы научно-практической конференции в г. Новый Уренгой, Россия, 4–6 декабря 2008, с. 73
3. Стариков Е. Разные русские // Новый мир. 1996, № 4. С. 160—172.
4. Стрובה Ю. П. Северные территории России: особенности демографической ситуации / науч. рук. Г. А. Гнатюк // Лучшие доклады студентов и аспирантов : материалы студенческой конференции и аспирантских чтений

- БИОЛОГО—ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА. ЯКУТСК: Издательство ЯГУ, 2009. С. 31—34.
5. Селье Г. Очерки об адапционном синдроме / Г. Селье — М., 1960. — 254 с.
6. Казначеев В. П., Сборник докладов межрегиональной научно—практической конференции «Синдром полярного напряжения» / В. П. Казначеев.
7. Казначеев В. П., Очерки теории и практики экологии человека / В. П. Казначеев. — М.: Наука, 1983.
8. Казначеев В. П., Современные аспекты адаптации / В. П. Казначеев. — Новосибирск: Наука, 1980. — 192 с.
9. Короленко Ц. П. Психофизиология человека в экстремальных условиях / Ц. П. Короленко Л., 1978.
10. Гарин Н. П. Мир живых вещей / Н.П. Гарин // Северная цивилизация: становление, проблемы, перспективы: материалы I Конгресса, Сургут, 10—11 июня 2004 г. — Сургут, 2004. — С. 70—75.
11. Вишнеvский А. Г. Демографическое будущее России // Отечественные записки. 2004, № 4. С. 8—22.
12. Силин А. Н. Томский Север — не колония. // ЭКО. Всероссийский экономический журнал. 1989, № 7. С. 69—76.
13. Усенюк С. Г. Дизайн для условий Севера: принцип сотворчества в проектировании транспортных средств. // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Д.Б. ПОГОРЕЛОВ, АСПИРАНТ МГХПА им. С.Г.Строганова
Факторы дизайна прокатных средств транспорта в мегаполисе. Проблемы и актуальность.

В современном проектировании автомобилей всё большее место занимает индивидуализация. Каждое транспортное средство обладает своим набором функциональных и эмоциональных качеств, располагающих его в своей нише для потенциального потребителя. Особняком стоит прокатный транспорт, на тему которого существует множество проектов, как «бумажных», футуристических, так и эффективно функционирующих, которые заслуживают отдельного внимания: здесь ломаются все законы, привычные для автомобильного дизайна.

In modern car design increasingly part takes individualization. Each vehicle has its own set of functional and emotional qualities placing it in own niche to a potential customer. Apart is rental transport, on the subject of which there are many projects as “paper”, futuristic and well-functioning, which deserve special attention: it breaks all the laws, familiar to automotive design.

Ключевые слова: прокатный транспорт, ГОЛТ, факторы дизайна.
 Key words: sharing transport, UPPT, factors design.

Прокатный вид транспорта очень интересен, как явление дизайна, находящееся на стыке личного и общественного транспорта. Исторически сложилось, что в качестве прокатных средств транспорта использовались неспециализированные серийные модели велосипедов, автомобилей, предназначенные скорее для

личного пользования, как продолжение личного пространства. Прокатный же автомобиль, велосипед, хоть и являются личным транспортом, в то же время оказываются таковым лишь на короткий промежуток времени. Таким образом, прокатное средство транспорта не успевает стать «личным». Оно находится на стыке личного и общественного, что рождает определенный парадокс восприятия для потенциального потребителя. Данная особенность городского прокатного транспорта является основополагающей и обуславливает необходимость выработки иного подхода к проектированию, который должен найти свое теоретическое обоснование.

В современной городской среде муниципальные власти вводят множество мер для контроля и улучшения функционирования транспортной инфраструктуры, таких как платные парковки, увеличение налогов на личный транспорт, дорожный налог; развитие общественного транспорта, как наиболее эффективного. Но при этом страдают владельцы личного транспорта. Таким образом, городские власти должны предложить адекватную альтернативу, которой может стать прокатный городской общественно-личный транспорт (ГОЛТ). Так как сама область проектирования, лежащая на стыке личного и общественного транспорта, не изучалась, то необходимо поднять целый пласт неизученной информации, который может дать ключ к формированию дизайн-стратегии. С одной стороны, это социокультурные и экономические факторы, осмысление которые приведет к более четкому пониманию потребностей. С другой стороны, это факторы, оказывающие влияние на эстетическое, целостное восприятие образа как прокатного средства транспорта, так и всей системы в целом. Отсюда вытекают и необходимость анализа факторов формирования и развития городской среды: существующие планировка, архитектура, концепции развития инфраструктуры. ГОЛТ — это объект проектирования, требующий системного подхода, аккумулирующий проблемы дизайна городской среды, культуры, общества, экономики и психологии; а также включающий технические инновации и творческие концепции.

ГОЛТ является необходимым звеном для эффективного функционирования не только транспортной инфраструктуры, но и современной городской среды, способствуя улучшению экологии, отношений между людьми, а также являясь неотъемлемой частью самого образа современного города. Данная проблема еще не исследовалась в теории дизайна и актуальна с точки зрения устойчивого развития мира и среды обитания.

Тема прокатного транспорта стала мне интересна ещё в курсовых проектах. Концептуальный проект общественно-личного транспорта, который завоевал 1-ое место на Всероссийском конкурсе «Жизнь 2.0»,

организованный Винзаводом совместно с РОСНАНО, раскрывает тему интеграции системного транспорта в городскую среду. Впоследствии он был запатентован. Когда возникло это сочетание слов: «общественно–личный транспорт», то сначала у всех возникало ощущение неразрешимого противоречия. В этом проекте решалась проблема автомобильных пробок в Москве благодаря осваиванию крыш домов при помощи струнной транспортной системы им. Юницкого. Преследовались следующие цели:

- Новые решения в области градостроительных концепций: осваивание крыш домов как транспортных узлов, станций, остановок и промежуточных опор, организуя сеть транспортных путей с возможностью выбора индивидуального маршрута. Для того, чтобы человеку достигнуть пункта назначения, ему не нужно выходить на улицу и преодолевать множественные переходы от одного средства передвижения к другому, от пункта к пункту. Отсюда также вытекают автономность.
- Автономность ради увеличения КПД и уменьшения рисков аварийных ситуаций, связанных с человеческим фактором.
- Модульность. Модульная конструкция навесов станций и остановок из рёбер, часто применяемая на вокзалах, позволяет подстроиться под длину крыш зданий. Станции имеют дифференцированные пути для каждого типа транспортных модулей.
- Транспортные модули имеют одинаковые части для простоты сборки.
- Индивидуализация модулей. Модули разбиты на группы, которыми обычно передвигаются люди. Это модуль для одного человека (с соответствующими ему потребностями: отдых, возможность посещения интернета, возможно домашнего компьютера) – 70% парка, для двух — 15% парка (потребности: общение); и для группы — 15% парка (например, это может быть семья или компания друзей) (потребности: общение).
- Экологичность. Работа на электроэнергии и снижение транспортной нагрузки на существующие транспортные системы; создание альтернативного средства передвижения.

Для того, чтобы воспользоваться, к примеру, двухместным модулем, необходимо поднести карту абонента к валидатору, после чего двери, на которых расположено раскладное сиденье, поднимаются вверх. Два пассажира входят внутрь, двери закрываются, и сиденье, находящееся на двери, раскладывается. Пассажиры вводят пункт назначения и наслаждаются поездкой над городом.

Комплексный подход, аккумулирующий социальные факторы и факторы городской среды в синтезе с новыми технологиями, создал чёткий образ надземного прокатного транспорта. Единственным недостатком системы, на мой взгляд, является визуальный мусор в

виде транспортных нитей, которые должны покрыть большинство зданий города.

Проект «Служебного транспорта» показывает иной концептуальный подход создания транспортной системы в рамках технократического общества. Проект фигурировал в докладе на Международной научно-технической конференции в МАМИ «Влияние социально-экономических факторов на модель транспортного дизайна (прошлого, настоящего и будущего)» как реакция на существующие ценности в отношении не только автомобилей, но и культуру потребления в целом. В докладе раскрывалась тема изменения факторов сфер жизни человека и влияние этого на подход проектирования.

Если в предыдущем проекте показывалась интеграция в городскую среду и решение индивидуализации в рамках прокатного транспорта, то этот проект демонстрирует, как прокатный транспорт становится основой инфраструктуры. Принципы, перешедшие из предыдущего проекта, — это системность, модульность, автономность. Это автономные модули, которые забирают людей с определённых мест ожидания, имеющих схожие пункты назначения по ходу движения. Автоматизация повлекла за собой:

- Симметричность модулей, что удешевляет их в производстве и не дифференцирует по направлению движения, увеличивая маневренность, что также обеспечивается 4-мя поворотными мотор-колёсами.
- Посадка пассажиров визави (для 4-х местного варианта), улучшает коммуникацию между людьми (что заочно считается нормой в системе ценностей технократического общества).
- Уменьшение размеров оптики, оставив лишь габаритные огни для идентификации направления движения пешеходом.
- Объединение транспортных модулей в систему. Автомобили выстраиваются в цепь для уменьшения коэффициента лобового сопротивления, тем самым экономя не только энергию, но и увеличивая плотность транспортных средств, на условную единицу дороги. Взаимодействие и контакт обеспечивается подушками на фасадах транспортных модулей, имеющих полукруглую форму для преодоления поворотов в цепи, а также системой позиционирования друг относительно друга.

Дипломный проект индивидуального средство транспорта для системы проката стал развитием идей второго проекта. Целью проекта было создание автомобиля для городской прокатной системы, который отвечал бы потребностям передвижения.

Проблемы с транспортом всегда можно найти в мегаполисах, и Москва не исключение. По приблизительным оценкам, только в Москве

зарегистрировано порядка 5 млн. автомобилей. Автотранспорт эксплуатируется лишь короткий промежуток времени дня. Приблизительное среднее время эксплуатации автомобиля за день составляет 2,5 часа, соответственно, эксплуатационная эффективность автомобиля составляет всего 10%, что является социальнобезответственным. Автомобиль, простаивающий на улице, является мусором. Идеально повернуть пропорцию эксплуатации автомобиля в другую сторону и довести эффективность данной категории до 90%. Чтобы достичь необходимой эксплуатационной эффективности, необходимо сделать автомобиль общественным, т.е. сделать его прокатным.

Рассмотрим пространство автомобиля. Статистика свидетельствует, что среднее количество людей, перевозимых в автомобиле, равно 1,5 человека, целое число — 2 человека. Рациональность обычного 5-ти местного автомобиля с этой точки зрения равна 20%, не учитывая пространство багажного отделения, которое почти всегда пустует. В результате анализа в качестве приемлемого варианта, мы получим 2-х местный автомобиль чуть больше Renault Twizy, имеющий 2 полноценных места и достаточно пространства для комфорта и безопасности, но не имеющий багажного отделения.

Если рассматривать потенциальных потребителей системы проката, то это могут быть люди, являющиеся обладателями как «народного» автомобиля (VW), так и автомобиля премиум класса (Audi A4). Т.е изначально необходимо создание тестовых образцов: двух одинаковых автомобилей, но с разным уровнем комфорта. В основу концепции необходимо положить создание шасси, на которые в дальнейшем будут устанавливаться разные кузова. В дальнейшем, разнообразие кузовов прокатных средств транспорта можно расширить, используя уже существующую модель классификации автомобилей.

Разрабатываемое транспортное средство необходимо унифицировать и сделать дешёвым как в производстве, так и в эксплуатации. Было разработано симметричное шасси, на которое могут в дальнейшем ставиться разные кузова для удовлетворения различных потребностей. Само шасси обусловлено модульностью: может быть адаптировано к местности, использовав другие мотор–колёса или аккумулятор, который будет сменным (смена производится снизу).

Транспортные единицы находятся на специализированных парковках, оборудованных индукционной системой зарядки автомобиля. Воспользоваться прокатом можно приложив к валидатору заранее оформленную карту абонента. После чего нужно открыть дверь и вставить карту уже с внутренней стороны. Автомобиль может быть оставлен в любом месте прибытия. Таким образом транспортные

средства распространяются по городу.

Цвет автомобиля выбран ярко зелёный, чтобы прокатное транспортное средство можно было легко идентифицировать на улице.

Описанный дипломный проект стал синтезом моих предыдущих проектов, совместив в себе:

- модульность (принципа сборки кузова и шасси, самого шасси (мотор-колёса, пространство для аккумулятора));
- симметричность (шасси);
- индивидуализация (разные кузова с отличающимися интерьерными).

Как видно из созданных мной проектов тема прокатного транспорта — это специфическая область транспортного дизайна, в которой необходимо применение системного подхода для успешного интегрирования нового транспортного средства в среду эксплуатации.

Е.А. ДЕХТЯРЕНКО, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

Немецкий Веркбунд – первый производственный и творческий союз дизайнеров

Автор анализирует процесс создания Веркбунда в Германии и первые выставки этого объединения, останавливаясь на концептуальной подоплеке создания организации, заложившей основу школы Баухауза.

The author analyses the process of creation of the German Verkbund, its first exhibitions, concentrating on the conceptual base of the union which laid the basement of the school of Bauhaus

Ключевые слова: немецкий Веркбунд, Герман Мутезиус, Питер Беренс, AEG, дизайн

Keywords: German Verkbund, German Muthesius, Peter Behrens, AEG, design

В 1906 году в Дрездене прошла III Немецкая выставка прикладного искусства, которая выявила, что на смену экспрессивному югендстилю стал приходиться более строгий язык дизайнера, в котором особое значение придавалось, прежде всего функциональным качествам изделий. На выставке были представлены образцы, созданные в тесном сотрудничестве между дизайнерами и известными мастерскими (к примеру, «Дрезденская мастерская ремесленного искусства»). Эти работы были более утилитарными, чем все, что когда-либо экспонировалось в Дрездене. Этот факт доказывает, что единственным способом изготовления большого количества хорошо продуманных и сделанных вещей, при этом доступных по цене, являлось промышленное производство.

Как отклик на это в 1907 году в Германии была создана новая организация, сыгравшая исключительно важную роль в развитии не только

немецкой, но и мировой архитектуры XX в. Лаконичное название «Веркбунд», присвоенное ей создателями, приблизительно переводится на русский язык, как «производственный и творческий союз».

Немаловажно то, что данная организация являлась первой дизайн организацией, предвзятой собой Баухауз. Такого рода деятельность служила фундаментом к дальнейшему развитию дизайна, как процесса отделившегося от искусства как такового. Создала направление, рассчитанное на проектирование предметного мира и организации среды обитания человека.

В данный сложный исторический период расслоение некогда единого процесса художественного производства волновало умы многих культурных деятелей еще на заре индустриализации в середине XIX столетия. В отчуждении художественного ремесленника от процесса изготовления его изделия У. Моррис, Дж. Рескин и другие английские романтики видели самую страшную катастрофу новейшего времени. Они предсказывали разрушительные последствия в случае, если человечество не найдет в себе сил полностью отказаться от услуг машин. С течением времени утопичность подобного суждения становилась все более очевидной и многие отдельные художники заговорили о том, что нужно не бороться с машиной, а постараться поставить её на службу творчеству. Создание Немецкого Веркбунда стало логическим итогом этих рассуждений.

Важнейшая для XX в. проблема взаимоотношений между индивидуальным и массовым искусством, между интуицией и расчётом, в конечном итоге, между человеком и техникой была поставлена здесь во главу угла. И именно в Немецком Веркбунде к решению этой проблемы были привлечены самые масштабные и разнообразные силы, благодаря перемещению её из чисто эстетической или этической, в экономическую и политическую сферы. К решению проблемы создания нового, технически ориентированного художественного стиля подключились представители самых разных слоёв общества и профессиональных групп, от художников и философов, до членов правительства. Ядро новой организации образовывали прикладные художники, архитекторы, а также промышленники и коммерсанты.

Историки немецкого модерна, среди которых можно в первую очередь назвать Д.В. Сарабьянова, М.В.Нашокину, В.С. Горюнова и М.М. Тубли, рассматривали его лишь как эпоху, сменившую югендштиль.

Однако, проанализировав глубже всю историю создания Веркбунда, мы можем убедиться, что подобные выводы неоднозначны. Поскольку именно создание подобной организации и дало первый толчок к становлению мирового дизайна.

1907 г. в Мюнхене состоялось знаменательное собрание, в результате которого и был создан немецкий «Веркбунд» (Рабочий союз). В

это объединение вошли не только художники и архитекторы, но и промышленники, ученые, педагоги, журналисты. Цель объединения: «облагородить промышленность через искусство». Идея Мутезиуса (а он был одним из руководителей «Веркбунда») — эстетическое качество как основа для экономического процветания и культурной модернизации.

Среди организаторов «Веркбунда» — ведущие дизайнеры модерна, работавшие в Германии: ван де Вельде, Гропиус, Мутезиус, Риммершмидт. Представители искусства — создатели и активные деятели Веркбунда — были солидарны между собой в необходимости кардинальных мер по совершенствованию потребительского уровня продукции промышленности Германии. В теоретическом же плане они придерживались различных взглядов.

Герман Мутезиус (1861—1927), немецкий архитектор, теоретик и публицист. В первую очередь отмечалась необходимость типизации выпускаемой в Германии продукции на основе творчески разработанных эталонных (типовых) образцов; отклонения в сторону индивидуальной исключительности или подражательности не поддерживаются. Только так, отмечалось в программе, возможно развитие «всесильного и твёрдого подлинного» вкуса нации.

Максимализм Мутезиуса требовал от вещей безусловной целесообразности, подчинения новым законам формообразования. Мутезиус четко формулирует принцип «эстетического функционализма», согласно которому внешняя форма предмета вытекает из его существа, устройства, технологии, назначения.

Этот же принцип провозгласил за океаном американский архитектор Салливан (Louis Henri Sullivan) — «форма следует за функцией». Однако с этим принципом согласны были вовсе не все члены Веркбунда. Так, Ван де Вельде, оставаясь по натуре художником, усматривал в позиции Мутезиуса опасность для свободы творческих устремлений проектировщика и ущемление его индивидуальности. Вместе с тем Ван де Вельде, прославившийся в недавнем прошлом на весь мир как мастер изысканного модерна, стал признавать простоту и целесообразность необходимым качеством новой предметной среды. Его особая позиция в Веркбунде заключалась в отстаивании творческой индивидуальности художников, которые всегда будут выступать против любого предложения об установлении канона и типизации. С 1899 года работал в Германии, в 1901 году организовал при Школе изящных искусств в Веймаре художественно-промышленные мастерские, которые в 1919 году послужили базой создания Баухауза.

Петер Беренс (1868—1940), крупнейший немецкий архитектор и дизайнер, один из основоположников современного дизайна. В

его берлинской мастерской осваивали профессию архитектора В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. Работая с 1907 года в концерне АЭГ, не прекращая собственной проектной практики, впервые разработал «фирменный стиль». Считал, что «следование одним лишь функциональным или только материальным целям не может создать никаких культурных ценностей». Альтернативу видел в сочетании художественной образности формы с её причастностью к функции, с одной стороны, и «технологической естественностью» — с другой.

Конкретной реализацией широкомасштабной общегосударственной программы Веркбунда стала деятельность Петера Беренса в концерне АЭГ (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft). Беренсом был разработан и впервые внедрен фирменный стиль, охватывавший изделия, рекламу и, частично, производственную среду. По его проектам был построен ряд промышленных корпусов и административных зданий, в которых он стремился передать дух крупного промышленного предприятия. Среди них цех сборки турбин в Берлине — гигантский железобетонный каркас с навесными стенами — стеклянными экранами.

Проектируя изделия, он делал упор не на качество отдельных вещей, а на «превосходную организацию целого», в которое включались не только производственные, но и потребительские, и торговые аспекты. При проектировании бытовых предметов он начал с чайников-кипятильников, стремясь сделать их безопасными, функционально оправданными, технологичными в производстве, красивыми, чтобы они стали не только украшением столового буфета, но и такой же престижной принадлежностью церемонии чаепития, каким был самовар в России и спиртовая чайварка в Англии.

Кредо Беренса включало в себя и «создание культуры путём сведения вместе искусства и техники». «Массовое производство потребительских вещей, отвечающих высоким эстетическим представлениям, стало бы благом не только для людей с тонким художественным вкусом; самым широким слоям народа был бы открыт доступ к понятиям вкуса и приличия...». Его деятельность в концерне АЭГ была прервана Первой мировой войной. Проектный метод Петера Беренса, забытый в период между двумя мировыми войнами, был заново открыт (как и его творчество в целом) на новом уровне в системном подходе и дизайн-программах последней трети XX века.

Все значительные творческие работы публиковались в ежегодниках Союза. Из наиболее интересных проектов следует отметить столовые приборы и обстановку универсальной комнаты для среднего класса Ричарда Римершмидта (1907), за свою скромность и рациональность

получившую название «машинная мебель», станции и интерьер вагона берлинской надземки Альфреда Гренадера (1914), спальное купе вагона Метропа Гропиуса, где автор изобретательно и экономно использует ограниченное пространство.

Постепенно лозунг объединения искусства и промышленности, под которым произошло основание НВБ, отступил в деятельности союза на второй план. Члены НВБ занимаются (объединение официально существует и сейчас) собиранием коллекций, интересных с точки зрения истории дизайна изделий национального производства, территориальным развитием, городским строительством и сохранением ландшафта, вообще охраной окружающей среды, а также концентрируют внимание общества на воспитании молодежи (и уже не только художественном).

Вероятно, деятельность Немецкого Веркбунда можно назвать в определенном смысле аналогичной деятельности Веймарского Государственного Баухауза: обе организации были созданы для внедрения в практическое, прежде всего промышленное производство новых художественных идей — о выразительности простоты, о красоте машины, всего функционального, соответствующего своему назначению. Правда, сферы для воплощения в жизнь этих принципов ими были выбраны разные: если деятельность Баухауза была направлена главным образом на воспитание нового поколения художников — по-настоящему творческих, но трезво, практически мыслящих личностей, то задачей Веркбунда было — непосредственное влияние на производство, его педагогическая деятельность осуществлялась в результате деятельности производственной: обучение новых творческих сил происходило под влиянием «технически и эстетически совершенной» продукции, созданной в его мастерских. При этом НВБ представляет особый интерес в силу своего более раннего возникновения: основанный в 1907 году, он на 12 лет опередил создание Баухауза и за эти годы сумел реализовать на практике идеи своих основателей и стать признанным инициатором широкого движения за новое, функциональное искусство, охватившего европейские страны.

Таким образом, почва для деятельности Баухауза была им подготовлена (да и основатель новой организации был подготовлен школой Веркбунда: Вальтер Гропиус был его активным членом более пяти лет). морального воздействия на последующие школы дизайна и даже на современное формообразование в целом.

Можно сказать, что то, как мы видим сейчас в немецкий дизайн — от мебели до автомобилей — является следствием определенных действий, последовательных во времени. Экономическая составляющая, которая гармонично развивалась совместно с чистым,

прикладным творчеством – технологическим конструированием и промышленным дизайном.

Главная особенность концепции Веркбунда (далее и Баухауса)

Основные составляющие:

- Развитие промышленного производства в начале 20-го века, цель – увеличение объёмов продаж;
- Идея концепции – расширить сферу продаж во всех слоях населения с различной покупательской способностью;
- Средства достижения цели – снижение себестоимости изделий за счёт упрощения форм изделия и популяризация «новых форм», как нового стиля и новой моды;
- Лозунг – «облагораживание немецкой работы сотрудничеством искусства, ремесла и промышленности путем воспитания и пропаганды», «одухотворение немецкой работы подъёмом её качества»;
- Эстетика продукта – форма, конструкция, материал изготовления, отделка, функционал. Все изделия – дизайнерские, каждая деталь проработана «от и до», конечное изделие, вне зависимости от назначения – совершенство;
- Сильная интеллектуальная база в руководстве Веркбунда – Вальтер Гропиус, Герман Мутезиус, Карл Шмидт, Теодор Фишер, Йозеф Хофманн;
- Пропаганда и популяризация идей Веркбунда – полный комплекс эффективных мероприятий – выставки, собственный журнал, форумы, дискуссии, семинары, обучения персонала (продавцы продукции), статьи и публикации в СМИ, открытие Нового немецкого музея искусства, ремесленничества и торговли в Хагене и многое другое.

Таким образом, то, что сейчас называется «немецким стилем», является очень наглядным примером эффективного менеджмента глобального проекта, в котором экономические цели неотделимы от творчества.

Можно с уверенностью утверждать, что без Веркбунда не было бы Баухауза, глава которого В.Гропиус был не только учеником одного из лидеров первого поколения веркбундовцев П. Беренса, но и активным членом организации предвоенного периода. Нельзя забывать также о том, что Баухауз был создан не на пустом месте, а унаследовал здания, мастерские и архивы Веймарского института прикладного искусства, созданного в свое время А. Ван де Вельде.

Хотелось бы отметить, что во многих странах Европы и, конечно же, в Америке в начале XX столетия также предпринимались попытки обновления художественного языка, в свете новых технических возможностей, однако только в Германии деятельность

художественных лидеров получила могучую поддержку со стороны экономических магнатов и политиков. Именно поэтому Германия вышла вперед в тех художественных областях, которые напрямую связаны с крупными финансовыми вложениями: в прикладном искусстве и архитектуре. В силу экономических и политических обстоятельств, коммерсанты, промышленники и даже политики были вынуждены на некоторое время подчиниться диктату творческих деятелей.

Столь массовые успехи немецкого искусства, практически перевернувшие в эти годы всемирную историю, были бы невозможны в обычной ситуации, когда художник – этот сумасшедший идеалист, «свободный и спонтанный творец» – играет в обществе лишь заискивающе-подчиненную роль или довольствуется гордой изоляцией. Исследованные нами факты доказывают, что даже самые образованные и утонченные заказчики, вроде младшего владельца АЭГ Вальтера Ратенау, редко были в состоянии понять и оценить творческие замыслы художников и архитекторов. Однако на рассматриваемом этапе соображения престижа, а также экономико-политическая ситуация, требовали от них почти безоглядного подчинения чужому вкусу. Пока обе стороны верили в то, что между ними возможно успешное взаимодействие, художникам в союзе с промышленниками и коммерсантами удавалось достичь замечательных результатов.

Вальтер Рицлер сказал: «Хотя Веркбунд по праву возносит свою голову к облакам, он стоит на земле и связан с ней прочными цепями; это не только компромиссная организация, но и – и это мы должны особо подчеркивать – политическая организация». Связь высокого и низкого, альтруистического и меркантильного, столь зримо существовавшая в Веркбунде, определила противоречивость этой организации, но именно контрастной своей природе Веркбунд был обязан большими успехами.

Библиография:

1. «История дизайна» С. Михайлов
2. «Метафора в дизайне» Е.В. Жердев
3. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники
4. Гнедовская Т.Ю. «Немецкий Веркбунд»
5. НЕМЕЦКИЙ «ВЕРКБУНД». ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА.
6. 50 JAHRE. DEUTSCHER WERKBUND..., BEARB. VON H. ECKSTEIN, FR./M.-B., 1958.

Е.Н. РЫМШИНА. Ст. ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ
КОММУНИКАТИВНЫЙ ДИЗАЙН МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА.
**Мастера Строгановки. Графический и коммуникативный
дизайн**

Анализируются направления современного российского графического дизайна, в которых работают выпускники Строгановской школы, подчеркивается их включенность в актуальные проблемы отечественной культуры
The author analyses directions of contemporary Russian graphic design in which graduates of the Stroganov school are actively working.
The author stresses involvement of the artists into actual problems of Russian culture.

Ключевые слова: графический дизайн, промграфика, плакат, Валерий Акопов, Владимир Чайка, Игорь Гурович, Анатолий Гусев, Игорь Майстровский, АВС-дизайну
Keywords: graphic design, packaging and advertising, poster design, Valery Akopov, Vladimir Chaika, Anatoly Gusev, Igor Gurovich, Igor Maistrovsky, ABC-design.

На противоречивый вопрос о том, есть ли сегодня в современной России национальная школа дизайна, можно дать смелый ответ, что – да, в графическом дизайне есть. Свидетельством тому – десятилетняя систематическая работа со студентами кафедры коммуникативного дизайна Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова под руководством профессора, заведующего кафедрой В.А. Музыченко и состоявшиеся творческие судьбы выпускников и преподавателей Строгановки, чьи реализованные проекты стали основой современного понимания профессиональных задач в дизайне. Разброс возможностей для дизайнерской самореализации сейчас достаточно широк, востребованы самые разнообразные навыки и умения – от проектирования шрифта до мультимедийных инсталляций, от плаката до сложноструктурной книги или многополосного издания, от фирменного стиля до брендинга и стратегического планирования культурных институций, от айдентики и дизайна экспозиций лучших выставок года до разработки графической концепции Олимпийских игр. Выпускники Строгановки не только приглашаются к участию в самых сложных проектах, но, прежде всего, являются их непосредственными авторами, дизайнерами, генерирующими новые идеи и добивающимися их оптимального воплощения.

Это – давняя традиция, сформированная еще легендарной «Промграфикой» (Мастерской прикладной графики), деятельность которой отмечена золотой медалью «Национальное достояние»

Фонда «Меценаты столетия». Много лет художественный совет «Промграфики» возглавлял Валерий Акопов, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова, лауреат Государственной премии России. Вместе с Юлием Перевезенцевым (выпускник Строгановки 1962 года), Василием Дьяконовым (1925 – 1993), Вадимом Лазурским (1909 — 1994), Андреем Крюковым (1923 — 1997) педантично, из года в год, каждую неделю Акопов вел открытые обсуждения товарных знаков и логотипов, эмблем, пиктограмм, фирменных стилей, плакатов, упаковки, любых дизайнерских проектов, нуждающихся в доработке и предназначенных для последующего массового тиражирования. Дискуссии о сути проектной деятельности своей жесткостью и бескомпромиссностью не только формировали у слушателей – практикующих дизайнеров привычку к высоким профессиональным требованиям, но и воспитывали умение масштабно мыслить, искать универсальные и точные проектные решения, завершать проектную работу вопреки всем обстоятельствам. А так как члены художественного совета «Промграфики» приглашались и в международные жюри конкурсов и биеннале графического дизайна в Брно, Варшаве, Лейпциге, то, параллельно процессу обучения фундаментальным основам дизайна, давались и уроки «европеизации», демонстрации международных требований к дизайнерскому проектированию.

Хорошей проектной школой были работы самого Валерия Акопова: разработка эмблемы «Знак качества», товарного знака «Союзпродимпорт», логотипов Большого Театра и Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, свободно соединяющие авторскую каллиграфию, изощренную игру с акциденцией, продуманный в деталях смысловой и образный контекст, формируемый проектной системой.

Не менее значимыми для мира дизайна стали иллюстрации Юлия Перевезенцева к «Белым ночам» Ф.М. Достоевского (золотая медаль на Международной выставке искусства книги (IBA) в Лейпциге) и «Книге образов» Р.М. Рильке. Строгий функционализм в построении композиции, ювелирная офортная техника и пронзительный лиризм графических сюит стали для современников подлинным художественным открытием, примером драматичного и предельно выразительного соединения практик современного искусства и дизайна.

Но была еще одна суровая школа – школа плаката строгановских выпускников. Долгое время художественным руководителем знаменитого «Рекламфильма» был Игорь Майстровский (выпускник 1973 года), один из организаторов перестроечной плакатной группы «Плацкарт» («Право на место в поездах дальнего

следования», 1987). Майстровский – легенда профессионального дизайнерского цеха. Один из самых смелых дизайнеров, в своих кино-плакатах декларирующий взрывную, сюрреалистическую, авторскую эстетику фильмов Андрея Тарковского, Милоша Формана, Александра Аскольдова. Его плакаты, печатавшиеся тысячными тиражами, создавали значимый общественный прецедент – оказывается, можно было открыто и сложно говорить о тех художественных, социальных, политических проблемах, о которых годами официально принято было молчать. «Измы», на которых строится искусство XX века, в плакатах реабилитированы были раньше, чем в экспозициях российских музеев. Трагическая история нашей страны в плакате обретала свои визуальные формулы. Но Майстровский не был одинок в своих поисках. Острые и запоминающиеся философско-пластические концепции создавали в своих плакатах строгановцы – Ефим Цвик (1935 – 2005), Лев Помянский, Александр Чанцев (1949 – 2002), Татьяна Немкова, Георгий Каменских. Событием в жизни многих молодых плакатистов, следовавших за своими учителями, были театральные плакаты Помянского к постановкам Большого театра и к спектаклям театра-студии на Юго-западе, расклеенные как в центре столицы, так и на ее окраинах. Плакат преображал городскую среду, наделял ее художественным качеством.

Но были и другие стратегии плакатного искусства. Строгановка учила не только большим возможностям в организации листа, но и лаконичности, емкости плакатной «мысль-формы», четкости пластических характеристик. Таким дизайнером, декларирующим не столько открытые эмоции, сколько строгое рациио, стал Владимир Чайка (выпуск 1982 года), член AGI (Alliance Graphique Internationale), лауреат Государственной премии России. Чайка – универсален, каталоги-резонне современных художников так же подвластны ему, как системы пиктограмм или плакаты. Но быть просто хорошим дизайнером – не его стезя. Чайка всегда в проектировании ставит перед собой сверх-задачи – создать обобщающий образ времени, события, творчества; исчерпать заданную тему до конца. Такими плакатами – подводящими итог, «единственно возможными» в существующих реалиях являются «For Rent» (серебряная медаль Международной биеннале в Хельсинки) и триптих к плакатной акции «Маяковский продолжается...» (первый приз и золотая медаль Варшавской международной биеннале плаката). Одна фотография, фотомонтаж, скупая типографика в своей точности не менее действенная, чем любая «пощечина общественному вкусу» и все сказано – и о революционном искусстве, и о роли «поэта в рабочем строю» и об отечественной истории всего XX века.

Но Строгановка учит не только концептам, но и умению органично жить в любой придуманной дизайнерской истории и самим эти истории сочинять. Игорь Гурович (выпуск 1990 года) и Эрик Белоусов (выпуск 1992 года) – как раз такие дизайнеры. Они хотят меняться вместе с профессией и делать в ней все самое интересное. Для этого нужна творческая свобода и материальная независимость, и молодые дизайнеры основывают студию Ostengruppe (совместно с Анной Наумовой, 2002) и рабочую группу промышленных художников Arbeitskollektiv (совместно с Натальей Агаповой, 2012), очень скоро начавшие работать с ведущими российскими федеральными музеями, театрами, кинофестивалями, издательствами. Причиной тому – искренняя любовь к профессии и искусству и умение строить перспективные планы на много лет вперед. Репутацию Ostengruppe создали прежде всего некоммерческие проекты. Остеновцы придумывали их, зная, что могут рассчитывать только на себя, и формировали уникальную среду абсолютного творческого эксперимента в плакатах для московского Культурного центра «Дом», Музея кино, Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела», ММКФ. Формулировать быстро, решать задачу качественно, раскрыть образ на пересечении всех его интерпретационных возможностей – таковы требования остеновцев к самим себе. По таким правилам создаются не только плакаты, достойные лучших музейных собраний (Игорь Гурович. Плакат к спектаклю П.Н. Фоменко «Одна абсолютно счастливая деревня», Гран-при «Золотой пчелы 2012»), но и дизайн сложных выставок, впервые в России представляющих потрясающий художественный и документальный материал, житийный соц-арт (Эрик Белоусов. Дизайн выставки «Александр Солженицын: Из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии» в ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2014). Создавать целостные и развивающиеся, актуальные явления культуры – основная миссия Ostengruppe.

Но коммуникативный и графический дизайн Строгановки – это не только айдентика или плакаты. Это и многополосные издания, и упаковка, и сувенирная продукция, и уникальные книги. Строгановка может гордиться своими выпускниками, признанными международным дизайнерским сообществом.

Радикальную и необратимую революцию в российской периодике совершил Анатолий Гусев (выпускник 1988 года), арт-директор Издательского дома «Коммерсантъ», член международной ассоциации АТурП (Association Typographique Internationale). Дизайнер сам выбрал для себя трудный путь. Отказавшись от магии рисованных изображений, рукописного шрифта, эффектных монтажных приемов, Гусев добивался предельной убедительности

периодики средствами многослойной модульной сетки, активной типографики, рационального и сдержанного моделирования шрифтами полосы набора. И, благодаря ему, слово в новой России увидело новый свет – чисто решенных обложек, структурированных газетных и журнальных разворотов, не замутненных внешними, случайными смыслами. Если настала в дизайне эпоха Просвещения – то макет должен служить тотальной классификации мира, если торжествует свет разума, то и набор дается любимым шрифтом «Гелиос». Но Гусев первопроходец и в адаптации конструктивистских практик в современном книгоиздании. Его простые, основанные на четких правилах верстки, книжные макеты для «Нового издательства» и ОГИ (Объединенного Гуманитарного Издательства) драгоценны своей продуманной функциональностью обложек, титульных разворотов, шмуцтитулов, колонтитулов, колонцифр.

Но в лидерах профессии на сегодняшней день – и строгоновцы из студии ABC-дизайн: Дмитрий Мордвинцев, Зоя Мордвинцева, Максим Родин, Мария Челоянц, Полина Лауфер. Под строгим вниманием и при непосредственном участии арт-директора – Дмитрия Мордвинцева (выпускник 1995 года), студии удалось стать партнерами проектов Музеев Кремля, Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева и создать для ведущих музеев каталоги фундаментальных выставок: Чарльза Ренни Макинтоша, Натальи Гончаровой, «В гостях у Родченко и Степановой» и многих других. Но отдельно необходимо отметить проект «Имена» издательства Ad Marginem (дизайнеры: Дмитрий Мордвинцев и Полина Лауфер), получивший гран-при Национального конкурса книжного дизайна «Жар – книга». В правах восстанавливаются имена имена великих наших соотечественников: Александра Дейнеки, Казимира Малевича, Дмитрия Пригова, Владимира Архипова, Виктора Попкова. Серия спроектирована так, что каждая небольшая по формату книга является не только визитной карточкой художника, но и поводом для личной встречи читателя с уникальным проектным материалом. ABC-дизайн строит выдающийся и абсолютно демократичный Музей современного искусства на книжной полке, давая возможность всем без исключения увидеть лично, по-новому искусство XX века.

И это – только начало. Блестящие защиты дипломных проектов кафедры коммуникативного дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова дают надежду на продолжение смелых экспериментов и обновление профессии благодаря последующим выпускникам.

5. ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

17 октября 2014 года в МГХПА им. С.Г.Строганова проходила научно-практическая конференция “Цифровое искусство в дизайн-образовании” “Строгановка Digital-Art-2014”. Международная программа Темпус, в рамках которой была проведена эта конференция — это совместный европейский проект “Enhancement of Russian Creative Education: New Master Program in Digital Arts in line with EU Standards» 2014-2016. (Улучшение Российского креативного образования: новая магистерская программа в области Цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС).

Часть статей в этом тематическом блоке воспроизводит выступления участников конференции: В.Н.Кулешов, О.Г.Яцюк и другие. Материалы этого блока показывают еще один вектор развития научных исследований в МГХПА им. С.Г.Строганова совместно с нашими партнерами: исследование художественных образов, оптических эффектов, информационных моделей, динамики и трансформации образов, связанных с использованием компьютерных технологий.

В.Н. КУЛЕШОВ, СТАРШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ
ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН МГХПА им. С.Г.СТРОГАНОВА
**Современные задачи дизайна в контексте концепции
«технологических укладов»**

Статья посвящена анализу истории развития дизайна с точки зрения «технологических укладов» согласно концепции экономистов С.Ю.Глазьева и Д.С.Львова. Рассмотрение компьютерных технологий в качестве определяющей характеристики современного технологического уклада позволяет сформулировать принципиальные требования к характеру проектной деятельности и образованию в сфере дизайна.

The article is dedicated the analysis of the History of Design in the context of “Technological structure” according to the concept of economists S.Y.Glaziev and D.S.Lvov. The analysis of the digital technologies as a principal characteristic of the present technological structure enables to formulate the principal features of design-activity and design-education.

Ключевые слова: дизайн, технологический уклад, производство, потребление.

Keywords: design, technology, technological structure, industries, consumption.

Глобальная перестройка, происходящая в области производства с началом НТР и возрастающий уровень требований потребителей к продукции, заставляет задуматься о том, что компетенции, необходимые дизайнеру тоже изменяются. В число важнейших целей современного обучения, безусловно, входят освоение необходимых компьютерных программ, умение пользоваться современными средствами коммуникации и обладание навыками применения в профессиональной деятельности различных цифровых устройств.

Если рассматривать компьютерные технологии, в основном как инструмент, то это уже сделано многими авторами. Однако, важным вопросом можно считать определение той роли, которую играют эти технологии в жизнедеятельности и развитии нашей цивилизации. И здесь не обойтись без анализа глобальных изменений, произошедших с началом НТР.

Желание рассматривать дизайн в связке с технологическим совершенствованием логично, поэтому, можно сопоставить тенденцию его развития с одной из теорий, описывающей технический прогресс.

Чтобы не повторять известные примеры из истории дизайна, правильнее будет сконцентрироваться на последних периодах, когда отчетливо начинает проявляться потеря традиционных ориентиров, намеченных и описанных теоретиками дизайна

на заре его становления и в период его расцвета. Сегодня многие положения теории можно признать устаревшими в связи с их несоответствием реальной дизайнерской деятельности. Назрела необходимость коррекции, которая сблизила бы науку и практику и которая наметила бы наиболее вероятные перспективы для развития всей области промышленной эстетики.

Для того, чтобы определить направление развития дизайна, самым надёжным средством будет опереться на ту часть траектории, которая нам уже известна и попытаться, с помощью выявленных закономерностей, сформулировать новую концепцию, которая будет соответствовать актуальным интересам постиндустриального общества и возможностям новых и перспективных технологий.

В качестве инструмента для определения и измерения временных факторов была взята теория технологических укладов, предложенная советскими экономистами С.Ю. Глазьевым и Д.С. Львовым в 1986 году. Их гипотеза, в свою очередь, опирается на исследования российского и советского экономиста Кондратьева, который уделил немало внимания изучению инновационного процесса и предположил, что он имеет дискретный характер. Так как дизайн отчётливо коррелирует с развитием производства, то такая привязка кажется вполне обоснованной.

В своей работе С.Ю. Глазьев и Д.С. Львов предложили концепцию, в соответствии с которой в Мире пройдены 5 технологических укладов и сейчас наступает шестой.

Вкратце дадим основные характеристики первых трёх, так как они лишь предшествовали этапу, во время которого появилось и сформировался дизайн как область профессиональной деятельности.

- 1- Первая промышленная революция (1772 г.), начало которой положило создание Ричардом Аркрайтом прядильной машины “Water frame” и строительство им текстильной фабрики в Кромфорде;
 - a. Зарождение концепции машинного производства определило направление развития современного промышленного производства.
 - b. Использование механического устройства позволяет привлекать малоквалифицированный персонал.
- 2- Эпоха пара (1825 г.) позволила получить человечеству мощный и управляемый источник механического движения;
 - a. Паровые машины создали условия для организации крупных производств с использованием механизированных средств производства.
 - b. Универсальные источники энергии позволили организовывать изготовление продукции в любом удобном месте.
- 3- Вторая промышленная революция (эпоха стали– 1875г.)

ознаменовала формирование массового производства и определила потребность в возникновении дизайна;

- a. Производство стали на базе бессемеровского процесса позволило значительно ускорить станкостроение и на этой основе значительно расширить производственный потенциал и, соответственно, обеспечить условия массового производства.
- b. Совершенствование станочного парка привело к повышению качества обработки деталей послужившего переходу на конвейерную сборку.

Четвёртый технологический уклад определяется как эпоха нефти и одним из основных признаков наступления этого этапа указывается внедрение на заводах Форда ленточного конвейера и начало выпуска автомобиля “Ford Model T”. Наступило время, которое определило поиск решения эффективного сбыта массовой продукции и это послужило толчком для привлечения в промышленность специалистов с художественным вкусом. Экономический кризис 30-х годов дал отчётливо понять, какую важную роль играет внешний вид изделия в конкурентной борьбе и, что это не просто забава, эстетический реверанс, а реальный инструмент экономики, который, наряду с техническими новшествами, позволял наделять товар дополнительным качеством– внешней привлекательностью. Дизайн был оценён промышленниками как важное средство в конкурентной борьбе и получил финансовую поддержку.

На данном этапе концепция дизайна, определяющая его задачи, максимально совпадает с условиями его реального функционирования, поэтому результат деятельности дизайнеров того времени часто служит примером для исследователей. Ситуация для формирования и развития дизайна в это время выглядит идеальной. Четвёртый этап, в отличие от предшествующих, ориентирован не на адаптацию моделей к машинному производству, а на создание качественно новых, системно проработанных изделий. Потребитель заинтересован в новой гражданской продукции, а производители в послевоенное время, не получая прежнего объёма военных заказов, имеют техническую возможность его наращивать. Дизайн стал путём преодоления кризиса перепроизводства в странах Запада.

На какое- то время развитию дизайна, как творчества, направленного на улучшение гражданской продукции, помешала мировая война. После её окончания потребительский голод был особенно велик и поддержал возрождение и расширение мирного производства. Некоторым, например японским, компаниям было запрещено продолжать выпускать продукцию военного назначения. Как результат, в это время появилось много фирм, ставших впоследствии

известными брэндами. (LG– 1947, Wall– Mart – 1962, Honda– 1948, Hyundai– 1947, Hewlett– Packard– 1938, Grundig, Volkswagen– 1937, Sony– 1946, Toyota– 1937, Samsung– 1938). Другие, получившие сильную поддержку благодаря активизации производства в военное время, активно использовали наработки, ориентированные на военное применение, в гражданской области. Для примера можно упомянуть Jeep– новый тип автомобиля, который разработала фирма Willys, получившего широкое признание и официально зарегистрированного как торговая марка в 1950 г.

Пятый технологический уклад ознаменовался зарождением новой промышленности – электронной. Всё, что с ней связано, представляет собой абсолютно новый вид продукции, необычные средства производства и уникальную сырьевую базу. Появления необъятной ниши для производителей и нового объекта интереса для потребителей вызвало огромную волну энтузиазма в обеих группах.

Лавинообразно стал расти ассортимент электронных устройств, а темпы технического совершенствования были такими, что, не успевал потребитель освоить наинovelший гаджет, как ему уже предлагался новый, более совершенный.

Этот этап, на первый взгляд успешный, ознаменовал появление и развитие абсолютно новых критериев дизайн– деятельности, разрушающих старые правила, и, поэтому, его можно рассматривать как кризисный в развитии дизайна. Вначале, с появлением компьютеров и их широким внедрением в быт и производство, наблюдается взрывной рост во всех областях жизни и трудовой деятельности, а значит, промышленность получает новый толчок к развитию. Дизайнеры начинают использовать достижения электроники в своей работе, которая теперь качественно изменилась. Это даёт основание считать цифровые технологии важным инструментом улучшения и ускорения разработки и выпуска новых видов продукции. Однако влияние этих технологий вышло за рамки простой оптимизации.

По мере всё более широкого применения микропроцессорных устройств, значительно активизировались многие области человеческой деятельности. В результате ускоренного обмена информацией стала возможна совместная работа удалённых друг от друга групп исследователей, разработчиков и изготовителей. Значительно сократились этапы постановки задачи, поиска решения и принятия решения, подготовки к производству, время изготовления продукции и сроки её реализации. Само производство и торговля приобрели глобальные масштабы, что спровоцировало создание новых потребительских стандартов и требований к условиям

жизни современного человека (умный дом, многофункциональные устройства, коммуникации, развлечения, путешествия).

Эти, на первый взгляд позитивные изменения, породили кризисные явления в области дизайна. Практически все основные установки классического дизайна (красота и польза, элитарность) перестали быть главным руководством к действию. На первый план выдвинулись задачи обязательного и регулярного обновления ассортимента путём поиска совершенно нового образного решения. Основным критерием творческих способностей постепенно стала оригинальность, которая должна была олицетворять новизну (технических возможностей и впечатлений) и, в том числе, должна была обойти проблемы связанные с авторскими правами других разработчиков.

Задачи дизайна, характерные для 4-го экономического уклада (анализ целевой группы потребителей и создание для неё необходимого продукта) сменились усилиями по выпуску широкого спектра вариантов каждой модели для возможно полного охвата покупательских предпочтений. Глобализация в значительной степени угнетает национальные особенности дизайна, которые во время предшествующего этапа подпитывали творческие поиски. В результате сформировался некий интернациональный стиль (абстрактно индустриальный и основанный на использовании простых геометрических форм с вариациями различных материалов и текстур), который люди в разных уголках Земли должны воспринимать одинаково положительно или, в крайнем случае, нейтрально.

Последствия в сфере экологии

Само собой разумеется, что быстрая смена модельного ряда предполагает отказ потребителя от использования предыдущего образца. По какой бы причине это не происходило, ведёт всё это к тому, что мусорные свалки растут всё более быстрыми темпами. Параллельно растут отходы производства. Для обеспечения последнего ресурсами расходуются полезные ископаемые. В накоплении мусора свою роль играют также и материалы, которые специально созданы, чтобы сопротивляться разрушению от воздействия природных факторов. То, что предлагают дизайнеры сегодня – это пассивный способ подстроиться под текущую модель ведения бизнеса. В итоге предложения, в основном, сводятся к проблемам утилизации отходов и не затрагивают этап зарождения будущего мусора. Таким образом ситуация с экологией становится всё хуже. В определённый момент наступит ситуация, когда люди осознают, наконец, что от смены парадигмы нынешней экономической стратегии, нацеленной на постоянное ускорение производства, придётся отказываться.

Последствия в сфере образования

Формирование будущего специалиста может быть успешным только тогда, когда понятна перспектива его деятельности. Очень важно представлять характер, темп, содержание, экономическая целесообразность будущей работы. Сейчас термин креативность сопровождает профессию дизайнера, и это подразумевает избегание любых правил, стандартов, систем, чужого опыта как ведущих якобы к банальным проектным решениям. Как с такой установкой учить проектировать и кто это способен делать? Если раньше ученики не стеснялись повторять манеру своего учителя, то теперь это можно считать признаком отсутствия креативности. Современная практика часто весьма конкретно декларирует, какие задачи ставятся перед разработчиком. И они значительно отличаются от канонических, которые формулировали классики дизайна. Продукт, стоящий на полке или витрине, должен привлечь внимание и, по возможности вызвать восторг своей необычностью, удивить неожиданным решением. Понятно, что покупатель скорее удивится тому, что противоречит его пониманию обычного, такому, которое не соответствует естественным и привычным способам использования. Получается, что не работает принцип, выработанный основателями теории дизайна, который кратко описан двумя словами – «красота и польза». Длительное время ситуацию спасало появление абсолютно неизвестных ранее устройств, которые были порождены новыми цифровыми технологиями. Здесь появилось огромное поле для исследования и экспериментирования. Однако поток новинок сужается, и придумывать новое и полезное становится всё сложнее. В итоге ситуация выглядит так, что к концу 5-го уклада у дизайна нет практически работающей теории.

Шестой технологический уклад теоретически только наступает, поэтому в отношении того, как будет выглядеть ситуация можно лишь строить прогнозы, поэтому предположения о тенденциях развития дизайна являются весьма субъективными. Однако эти предположения строятся на рассмотрении предыдущих этапов и поиске некоторой тенденции.

Оценивая ситуацию, создавшуюся в результате НТР, можно констатировать, что изменения произошли настолько кардинальные, что многие традиционные формы работы, учёбы, ведения быта, научных исследований и проч. изменились до неузнаваемости и теперь требуется сформулировать новую концепцию существования. Стремительность изменений в области интеллектуальной механики и коммуникаций была настолько непривычна, что человечество успевало только пассивно реагировать на появление новых явлений. Это напоминает бурный

поток, в котором очень трудно найти устойчивое положение и определится со способом движения и направлением.

Процессы развития не останавливаются и в течение 6-го технологического уклада, но перспективы кажутся более предсказуемыми, чем в предыдущий период. Об этом можно заявлять, только имея ввиду, что человеческий гений снова не создаст что-то совершенно новое.

Некоторые вопросы, которые нужно будет решать в течение последнего уклада, выглядят так:

- Человек подошёл к пределу возможности интенсификации жизнедеятельности. В связи с этим будет нарастать тенденция установки определённых фильтров, которыми пользователи будут ограничивать поток новой информации. Люди будут создавать комфортные сообщества и стремиться контактировать, в основном, только внутри этих сообществ, как физически, так и интеллектуально. Любое сообщество организует некую среду, которая может быть материальной или информационной. Для генерации и нормального функционирования такой среды вполне могут быть востребованы дизайнеры, как люди способные наполнять виртуальное пространство и реальный окружающий мир соответствующими визуальными образами, воплощенными в одежде, мебели, транспорте, жилом пространстве, мультимедийном контенте и др.
- Различные управляющие устройства избавляют человека от непосредственного совершения многих простых и сложных операций. Это вытекает из идеи обеспечить человеку полный комфорт в отличие от предыдущей задачи обеспечить удобство. Отчуждение человека от наглядности реально происходящих процессов и переход многих событий на молекулярный уровень, обедняет его мироощущение. Поэтому человек всё больше будет стремиться восполнить этот пробел и интересоваться, хотя бы и на уровне игры, непосредственным созданием предметного окружения и его комбинированием. Современные домашние устройства типа швейные машины, принтеры, 3D плоттеры и т.д. поддерживают и развивают тенденцию т.н. “home- fabrication”.
- Угнетение экологии ведёт к ухудшению условий среды обитания. Человечество будет стремиться развивать энергоёмкость предметной среды и, при этом, искать альтернативные и восполняемые источники энергии. В этом будут участвовать новые исследования, базирующиеся на нано-технологиях. Аддитивное производство и переход во многих случаях от потребления крупносерийной продукции к индивидуальным разработкам позволит активизировать процесс унификации основных блоков

для последующего комбинирования в разнообразных устройствах. Это приведёт к системе, когда будут конструировать множество уникальных объектов с намерением увеличить срок службы многих из них за счёт простой замены детали, вышедшей из строя. Таким образом, производство переориентируется на меньшие объёмы и частично превратится в сервисные центры по выполнению и поддержке персональных проектов.

- Экономическая модель по безостановочному увеличению товарной массы себя исчерпала. Постиндустриальное общество в большей степени ориентировано на развитие сервисов, чем на создание крупных производств. Это объясняется успешной интенсификацией производства и высвобождением рабочей силы, заменяемой роботизированными комплексами. Персонализация разработок с последующим единичным производством и развитие тюнинга типовой продукции позволит найти сферу занятости для многих бывших сотрудников крупных производств в сфере небольших компаний и сервисных центров, которые могут быть связаны с другими подобными фирмами по всему миру для успешного глобального обслуживания. В этом процессе дизайнерам достанется задача разработки специфичной функциональности и соответствующего внешнего облика уникальных объектов, начиная с мелких девайсов и заканчивая крупногабаритными конструкциями.
- Развитие коммуникаций привело к лавине информации, от которой человек вынужден защищаться. Скорее всего, будут развиваться средства защиты от несанкционированного проникновения в персональное информационное поле, что создаст условия для удалённой работы. Взаимоотношения бизнес-подразделений и отдельных сотрудников полностью перейдут на уровень электронных сообщений, что приведёт к тому, что основным местом работы будет интернет, а физическое место нахождения перестанет играть важную роль. Многообразные формы удалённой работы будут способствовать привлечению персонала по всему миру и активному вовлечению в реальную деятельность людей с ограниченными возможностями.
- Процессы в образовании потеряли прежнюю логическую связь между преподавателем и учеником, когда задача первого заключалась в передаче своих знаний и последующей проверке того как они были усвоены. Современный лавинообразный поток информации и лёгкость доступа к любым легальным источникам привёл к тому, что знания педагога не всегда достаточны и соответствуют последним данным. Отсюда следует, что существующая форма обучения архаична, инструменты для активного использования новых

возможностей не разработаны. Требуют анализа и формулирования новые задачи, которые встанут перед проблемой подготовки молодого поколения к успешной деятельности. Критерии этой деятельности, а заодно и определение самого понятия «успешной» также ещё предстоит осознать.

Таким образом, акцент в работе дизайнера переносится с крупного производства на создание конкретных индивидуальных устройств, наборов, комплексов. В область проектирования может входить любой объём задач, куда могут входить все элементы среды обитания, от жилища, информационной среды, предметной среды и интерфейсов.

Дизайн из разграниченного на сферы деятельности нужно рассматривать не как «тотальный», а скорее непрерывный, где проект строит среду для человека, коллектива, компании и т.д. и всё окружение подчиняется общей концепции.

Такой вывод следует из всё более расширяющейся тенденции искать собственный стиль в глобальном мире.

Сфера образования должна ориентироваться не на подготовку заранее определённого конкретного специалиста в области дизайна, а человека подготовленного для разносторонней проектной деятельности в зависимости от его интересов и возникающих потребностей.

Отсюда:

- Главное – формирование человека, готового определить задачу и варианты её выполнения. Специалист должен быть творческий, но умеющий правильно формулировать цель работы и понимать условия, в которых будет создаваться и эксплуатироваться проектируемое изделие.
- Обучение использования основных типов необходимых инструментов для всех возможных этапов работы. Конкретизация направления – задача студента.
- На базе полученных стартовых знаний возможность дальнейшего саморазвития.

(Выступление и текст подготовлены в рамках участия МГХПА им. С.Г.Строганова в Международной программе Темпус – “ENHANCEMENT OF RUSSIAN CREATIVE EDUCATION: NEW MASTERPROGRAM IN DIGITAL ARTS IN LINE WITH EU STANDARDS» 2014–2016. (Улучшение Российского креативного образования: новая магистерская программа в области Цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС)

О.Г. ЯЦЮК, д. иск., ПРОФЕССОР НАЦИОНАЛЬНОГО
ИНСТИТУТА ДИЗАЙНА

Тодор ПОЖАРЕВ, художник, АВТОР МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЕКТОВ, Нови-Сад, СЕРБИЯ

Мультимедийные арт-проекты. Специфика жанра

Рассматривается специфика художественных средств мультимедиа и особенности создания произведений в этом жанре современного искусства.

The author speaks about the specific artistic means of multimedia-art and principles of creation in this branch of contemporary art.

Ключевые слова: мультимедиа, инсталляция, арт-медиа, компьютерные технологии в искусстве, темпоральное искусство

Keywords: multimedia, installation, art-media, computer art, temporal art

Очевидна устойчивая тенденция утилитарного отношения к объектам мультимедиа либо как к сугубо функциональному средству коммуникации (системе воспроизводимых компьютером символов и знаков, передающих определенный тип информации), либо как к пространству игровых проектов. Однако по мере освоения компьютерных технологий творческими людьми с художественными способностями, художественным вкусом, художественным образованием расширяется диапазон и увеличивается глубина проникновения мультимедиа в сферу искусства. В статье мы рассматриваем жанр мультимедиа как уникальный синтез художественных аудио и видео образов, создаваемых и воспроизводимых средствами компьютерных технологий.

Несущийся на экране поезд, напугавший посетителей парижского кафе в конце 19 века, задал скорость трансформации черно-белого немого кино в сегодняшние арт-медиа, которые по своей специфике и по силе действия являются самым «комплексным» видом современного искусства. Медиа-искусство прошло сложный путь совершенствования, определяемый разными правилами, техниками и теориями. Как и в фотографии, многие из них заимствованы из долгой традиции живописи, но со временем медиа-искусство приобрело уникальные особенности. С восьмидесятых годов стремительное развитие компьютерной технологии поставило вопрос перемен, которые компьютеры способны произвести в области человеческой деятельности. Возникла вероятность того, что они смогут заменить или вообще уничтожить некоторые виды человеческой деятельности. Один из самых важных пунктов, которые присутствовали в этом списке, было искусство. Развиваясь, компьютеры занимают все больше и больше места в творческой деятельности.

Специфика художественных средств мультимедиа

Конечная цель любого художественного произведения – создание эстетически значимого образа, эмоционально воздействующего на сознание, вовлекающего слушателя и/или зрителя в процесс восприятия и интерпретации художественного текста. Мы полагаем, что в среде мультимедиа эти возможности могут быть раскрыты наиболее полно. Образы мультимедийного произведения полимодальны. В единую систему объединяется изобразительный ряд, звуковое сопровождение, анимационные приемы и эффекты.

К какому известному виду искусства март-мультимедиа наиболее близки? Кино? Но, в общем случае, в кино доминирует сюжет, литературная канва, а в арт-медиа господствуют визуальные образы.

К живописи? Технологии оцифровки позволяют задействовать в мультимедиа любые живописные и графические художественные техники. Однако принцип мимесиса не является главным. Перспектива, светотень, рефлексии и прочие вещи, с помощью которых живописцы отображают внешний мир, не так уж и важны. Видеоряд мультимедиа может быть сгенерирован автоматически («фрактальное искусство»), создаваться с помощью компьютерных графических редакторов (цифровая живопись, pixel art).

К музыке? Произведение не возможно без музыкальной составляющей. Более того, она зачастую является первичной или доминирует в готово произведении. Диапазон аудио- составляющей практически безграничен: исполнение на классических музыкальных инструментах, звуки природы, шумовые эффекты, электронная музыка. Но музыка воплощает художественные образы посредством звуков и тишины, особым образом организованных во времени.

Мультимедийные художественные произведения визуально-значимые, как правило, невербализированные, импульсивные, обостренно-интуитивны, хотя способ создания этих произведений требует знания инструмента, построенного на математической логике. Мультимедиа - имманентно темпоральное искусство, выражающее идею нерасторжимости и взаимопроникновения пространства и времени как формулы существования действительности. Пластическая выразительность арт-мультимедиа заключена в способности сформировать новый пространственно-временной континуум. Идео-образ арт-мультимедиа может развиваться в широком контексте этической, философско-религиозной и онтологической проблематики.

Мультимедиа и абстракция

Если рассмотреть вектор развития визуального искусства с доисторического периода до настоящего времени, можно заметить, что сегодняшний цикл развития искусства проецируется на ось абстракции, берущую начало с эпохи палеолита. После всех фаз

развития, художественных поисков различных исторических эпох, мы снова наблюдаем движение к абстрактному и лаконичному. При этом высочайшая степень абстракции достигается именно с помощью самых современных компьютерных технологий.

Художник, уверенно говорящий на языке абстракции и владеющий компьютерными технологиями, свободно и легко чувствует себя как в изобразительном пространстве формата холста, так и в масштабе компьютерного экрана. Он проявляет смелость творческого воображения в осмыслении формы, добивается суггестивной силы цвета, широко использует фактурные возможности техники живописи. В этом случае воздействие арт-медиа осуществляется широким фронтом, влияя не только на эмоции и чувства, на психику и телесную моторику, но и затрагивая также способности к созерцанию, интуиции, игре, фантазии. Художник мультимедиа должен демонстрировать индивидуальную, ярко выраженную творческую манеру передачи пульсации жизни. Тогда его произведения будут восприняты на ассоциативном уровне, на основе личного жизненного и культурного опыта зрителя-реципиента.

Что доминирует в абстрактном мультимедийном произведении – музыка или визуальные образы? Ответ не может быть однозначным. Приоритетный канал воздействия на человека определяет драматургия произведения, но главным является то, что структурно организованные аудио- и видеосигналы объединяются в целостно воспринимаемое синкретичное образование. При этом имманентная динамичность аудиовизуальных образов является наиболее ярким и действенным художественным средством. Мультимедийное произведение глубоко погружено во временной континуум. Специфическую выразительность ему придают темпоральная неустойчивость, витальность. Ощущение ритмичности и необратимости времени происходит наиболее остро, так как человек не только слышит звуковые модуляции, но и одновременно видит динамичные образы, преобразующиеся в ритме звукового сопровождения. Логика повествования, характерная для музыкального произведения, усиливается или деформируется постоянно изменяющимся видеорядом. Эта неустойчивость текущего состояния создает эффект погруженности в художественное виртуальное пространство. Формируется эффект эмерджентности. Обостряется не только интеллектуальное осмысление, но и духовное переживание произведения.

Принципы создания художественного мультимедийного произведения

Кажущаяся простота работы с компьютерными редакторами подталкивает к творческим экспериментам. Существует множество развлекательных видеозаставок, рекламных роликов,

анимированных картинок (например, обои для рабочего стола компьютера) и пр., однако произведений мультимедиа, обладающих художественной значимостью, не так уж много. В чем проблема? Что необходимо знать и уметь художнику мультимедиа?

- За базовую первооснову при создании медиа-арт произведения может быть взят как звуковой ряд, так и изобразительная составляющая. Во втором случае особую выразительность и очарование придает использование в качестве исходного материала не сугубо цифровых, а «рукотворных» художественных произведений. Примером могут служить проекты Питера Гринуэя, созданные на основе живописи Рембрандта, Рафаэля, да Винчи, Веронезе и обработки музыки Пёрселла, Вивальди, Моцарта, Шёнберга. Режиссерский талант и «исходные компоненты» медиаинсталляции – реальные произведения высокого искусства – позволили Гринуэю создать ярчайшие образцы художественного творчества. А как быть, если творение должно быть полностью оригинальным? Если в его основу должны быть положены специально созданные музыка и изображение?
- В этом случае одному человеку не под силу достичь высокого художественного уровня. Виды творческой деятельности композитора и художника принципиально различны, кроме того, работа с компьютерными программами требует совершенно иных специфических знаний и навыков. Поэтому над подобным арт-проектом работают несколько авторов. Выбирается основная тема, разрабатывается концепция, и в соответствии с ней каждый создает произведение своего жанра, стараясь совместить все тексты в едином мультимедийном целом. При этом возникают серьезные риски! Очевидно, что спорность художественной ценности многих арт-мультимедиа обусловлена именно коллективностью соиздания: чем больше авторов участвуют в формировании художественного произведения, тем сложнее создать законченный единый образ. Проблему усугубляет и то, что осуществлять подобные проекты осмеливаются творческие экспериментаторы, каждый из которых – яркая индивидуальность. Несомненно, необходим лидер, владеющий максимально широкой палитрой инструментов и решающий главную художественную задачу.
- Рассмотрим пример, когда исходной доминантой мультимедийного произведения является музыка. Музыка – более абстрактная материя, чем изобразительный ряд, поэтому абсолютно логично, что художник, вдохновляясь работой композитора, рождает в своем сознании образы, а затем визуализирует их. На сегодняшний день в практике мультимедийного искусства подобная ситуация складывается довольно часто. Очевидно, что наиболее цельный и значимый образец мультимедийного творчества может создать

мастер, тонко чувствующий музыку и одновременно владеющий традиционными техниками изобразительного искусства, компьютерными технологиями визуализации, обработки и анимирования изображения. В этом случае вопрос, что создается, музыкальное обрамление визуальных образов или графическое сопровождение музыки, становится неактуальным. Произведение должно быть целостным, и в достижении этой целостности решающая роль отводится художнику-аниматору, владеющему современными графическими программами. Казалось бы, он просто должен «оживить» готовые изображения под готовую музыку, однако именно аниматор и организует напряженный диалог между аудио- и видео- образами. Его интуиция и художественный вкус рождает новые смыслы, воздействующие на сознание зрителя. Эти смыслы проявляются посредством неких установленных им самим закономерностей, которым подчиняются и зрительные, и звуковые составляющие. Обязательное условие успешной работы – совершенное знание компьютерного аппарата, такого же инструмента творчества, как кисть художника или смычок музыканта. При этом наряду с интуитивным чувствованием художественной ткани будущего произведения художник мультимедиа должен обладать способностью дискурсивного мышления. Именно оно из разрозненных частей рождает живую ткань законченного динамичного художественного произведения (к сожалению, специалистов этого уровня пока немного).

Примерами подобной работы являются медиа-проекты художника из Сербии Тодора Пожарева. Он создает видеокомпозиции, беря за основу музыку (в частности, экспериментальные произведения электронной музыки аспиранта Московской консерватории Николая Попова).

Сам Тодор Пожарев отмечает, что содержание музыки и видеоряда должны быть в абсолютном сочетании: ритм и высота тона музыки обязаны соответствовать цвету, свету и форме рисунка. При этом важно не математическое соответствие (которое компьютерные средства могут вычислить автоматически), а выявление самой сути музыки и ее атмосферы: «Весь процесс начинается, когда я слушаю музыку и начинаю анализировать возникающие ассоциации. Наибольшая сложность в том, чтобы представить визуальную форму образов, их внутреннюю динамику, органическую материю, которая является строительным элементом музыкального произведения. Именно этот процесс самый глубокий и самый ответственный».

«Увиденные» образы Тодор изначально воспроизводит красками на холсте. Таких холстов должно быть несколько (для каждой части музыкального произведения). В дальнейшем он оцифровывает каждое изображение, раскладывает их на отдельные элементы в программе Adobe Photo-

shop, а затем, в соответствии с музыкальным звучанием, анимирует программами Adobe AfterEffects и Adobe Premier.

- Успешность мультимедийного произведения определяется выполнением определенных правил на каждом этапе его создания:
- Во-первых, при анимировании изображения нужно использовать только базовые возможности программы. Не следует пользоваться стандартными шаблонами, эффектами и плагинами, которые входят в штатный набор видеоредактора.
 - Во-вторых, видео ряд должен «материализовать» музыкальное произведение на фундаментальном уровне. Необходимо отказываться всех стереотипов, которые преследуют конкретный тип музыки. Эта проблема особенно часто возникает при работе с популярными мелодиями или с произведениями известных композиторов. Очень маленький процент художников смеет выйти из порочного круга посредственности.
 - В третьих, несмотря на все возможности современных компьютерных технологий, они остаются только инструментом, но никак не самоценным фактором, определяющим художественную значимость произведения. Другими словами, ответственность полностью лежит на авторе, и качество работы определяется его творческой фантазией, а не специализированными программами и стандартными надстройками к ним. Никакие компьютерные эффекты не замаскируют недостаток знания, таланта или остроты ума автора мультимедийного произведения.
- Видеоряд Тодора Пожарева – абстрактные динамичные черно-белые композиции, но, тем не менее, в них четко прослеживаются ассоциации с реальным миром. Для автора это имеет принципиальное значение, так как, по его мнению, полный отказ изобразительного искусства от фигуративности и мимесиса приводит к разрыву мира реального и мира художественного, и, в конечном счете – к отречению от художественности (еще Аристотель считал, что природа художественного заключена в радости узнавания). Разумеется, целью художника мультимедиа не является копирование действительности. Усиливая выразительность, он отказывается от деталей изображаемых реальных объектов и подчеркивает их значимые свойства. При этом достигается необходимый уровень абстрактности, который еще больше усиливается, когда изобразительное полотно оживает в ритме звучащей музыки. Все это повышает знаковую создаваемых образов, символику смыслообразования, обеспечивает большую эмоциональную целостность произведения.

А.А. ДУБОВА, НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ «МИЭТ», «НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ
ДИЗАЙНА»

Эстетическая форма объектов техники. Роботы

Аннотация: Тезисы доклада посвящены постановке и актуализации современных проблем эстетики техники. В частности, в области робототехники, вопросам ее гуманитарного характера и средоформирующего эстетического потенциала.

Abstract: Theses of the report are devoted to statement and updating of modern problems of an aesthetics of technics.

In particular, in the field of a robotics, to questions of its humanitarian character and mediumorphism esthetic potential.

Ключевые слова: эстетика, дизайн, техника, робот, андроид, формотворчество, мимесис.

Keywords: aesthetics, design, equipment, robot, android, form-making, mimesis.

С процессом формообразования в дизайне сопряжен и вопрос о его пограничном положении между искусством и техникой. Однако, если вернуться к аристотелевскому пониманию «технэ», как «творчества по законам красоты» [1, с. 28] дизайн может рассматриваться в качестве моста, вновь соединяющего сущность того, что мы вкладываем в современные понятия искусства и техники. Процитируем по этому поводу мысль М. Хайдеггера « Когда-то словом «техне» называлось и то раскрытие потаенного, которое выводит истину к сиянию явленности». [2]

1. Рассмотреть роль эстетической формы в объектах техники в общем и объектах робототехники в частности, если развести их на две категории (по Бодрийяру): вещи бытовые и вещи технические. Через эту призму мы можем увидеть, как различаются формотворческие стратегии дизайна бытовых вещей и объектов техники. Принадлежность объекта к той или иной категории не является чем-то постоянным. Вхождение объекта техники в быт происходит в момент «проникновения в подсознательный слой культуры» ее конструктивного принципа или схемы. [3] В тоже время бытовая вещь может изменить свой статус в нашем восприятии, при приложении к ней изобретательского подхода, например нового сочетания функций, добавления полезных функций, трансформируемости и других подобных принципов. (современный коммуникатор) «Сами вещи несут возможность только кажущегося частного, иллюзорного единства, поскольку ритм времени выражается не через их форму, а через смену форм. Чтобы уберечься от мучительного беспорядка мира вещей, возникает желание отгородить для себя кусочек пространства, остановить продолжающийся бег форм во времени» [4]

2. Второй тезис, заявляемый в разрезе принципиального разделения вещей на обиходные и технические предлагает классификацию стратегий их формообразования. В дизайне обиходных вещей мы наблюдаем осуществление различных «миметических» принципов. Это воспроизведение в различной степени природных форм, и культурных явлений и знаков. В противовес такой стратегии, дизайн техники базируется на неких «объективных» и «рациональных» в нашем восприятии, поэтических стратегиях. Таковыми нам представляются работа с формой, с материалом, с конструкцией, с антропометрией, и эргономикой. Безусловно, все эти факторы формообразования мы наблюдаем и в дизайне обиходной вещи. Принципиальное различие в том, что в дизайне обиходных вещей эти аспекты представляются «авторскими категориями» (способом автора выразить суть объекта), а в технике они предстают «категориями технического задания», т.е. являются требованиями, в ответ на которые и рождается авторский художественный язык. Принципы и механизмы наблюдаемые в природе, рассматриваются с точки зрения пользы и всегда так или иначе творчески переосмысливаются.
3. Техника, охватывает объекты, ранее не существовавшие в природе и изготовленные человеком для осуществления какой-либо деятельности. Такое определение «поля деятельности» вызывает вопросы о восприятии и оценки результатов. В истории дизайна мы наблюдали прецедент формирования дизайн-стиля. Мы говорим о «стримлайне». Обтекаемость силуэта, стремительность линий являла образ прогресса и веры в лучшее и весьма скорое будущее, что пришлось по душе миллионам американцев. Обтекаемый стиль «воспринимался не только, как подобающий машинный стиль для века машин, века науки, промышленности и бизнеса, но и как особый американский стиль». [5] В эту эпоху была заявлена претензия на способность форм техники формировать эстетику окружающих предметов, а в последствии и пространства.
4. С техникой связан факт изобретательской деятельности человека. Интересный факт, что большинство исследований, посвященных эпохе «зари дизайна» и современности, иллюстрируются предметами техники, находящимися на этапе выхода из яслей изобретательства и находящихся на этапе поиска эстетической формы. Эстетика формы тут как раз выступает регулятором приятия объекта.
5. Приятие изобретенной вещи — это ответ нашему ожиданию чуда. Нашей позитивной вере в полезность техники.
6. Новейший тренд в изобретательстве — проектирование и строительство роботов. Современная классификация роботов разделяет их по принципу сущности их формы. Это транспортные

роботы, роботы–манипуляторы и андрониды. Их расширяющиеся возможности приводят к увеличению разнообразия и форм. Роботы на современном этапе выходят из изобретательского формообразования, на путь поиска «объективной» эстетики. Одним из основных гуманитарных аспектов производства и внедрения роботов является реабилитационная медицина и оборудование, т.е. организация безбарьерной среды. Реабилитационные экзоскелеты, медицинские манипуляторы, трансляторы информации подобные объекты робототехники обретают категорию приятия посредством обретения эстетической формы.

Библиография:

1. Дубова О.Б. Мимесис и пойэсис: Античная концепция “подражания” и зарождение художественного творчества [Текст] //М.: Памятники исторической мысли – 2001, с.54
2. М. Хайдеггер ВОПРОС О ТЕХНИКЕ (Хайдеггер М. ВРЕМЯ И БЫТИЕ. М., 1993. С.221–238
3. KUN-POO LEE. DESIGN METHODS AND THE DEVELOPMENT OF TECHNOLOGY//FORM, – 2002, – №183
4. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне [Текст] // М.: Искусство – 1974 с.13–14
5. Хиллер Б. Стиль XX века [Текст] // М.: Слово – 2004, стр. 106.

О.В. ПЕТРУХИНА, АСПИРАНТ КАФЕДРЫ ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН, СТАРШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ФГБОУ ВПО «САНКТ–ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО–ПРОМЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ИМ. А.Л.ШТИГЛИЦА»

Особенности подготовки художника–аниматора в системе художественно–промышленного образования (на примере СПГХПА им. А.Л.Штиглица)

В данной статье рассматриваются особенности подготовки художника–аниматора в системе художественно–промышленного образования. Сделана попытка проанализировать такие особенности на примере образовательной программы «Художник анимации и компьютерной графики» (далее – АКГ) Санкт–Петербургской Государственной Художественно–Промышленной Академии имени А.Л. Штиглица (далее – СПГХПА им. А.Л. Штиглица).

This article discusses the features of preparing an animator in the system of industrial arts education. An attempt was made to analyze these features on the example of the educational program, the «Artist of animation and computer graphics» (hereinafter ACS) Saint–Petersburg State Art–Industrial Academy named A. L. Stieglitz (hereinafter SPHNP them. A. L. Stieglitz).

Ключевые слова: образование, художник–аниматор, специализация, методика преподавания, анимационное произведение, художник, компьютерная графика

Key words: education, animator, specialization, teaching, entertainment art, the artist, computer graphics

Четыре года назад на кафедре Графического дизайна СПГХПА им. А.Л. Штиглица было официально открыто новое направление «Художник анимации и компьютерной графики». Новая образовательная программа появилась не вдруг, не на пустом месте, для этого были предпосылки как методические, так и исторические. Специализация АКГ наследовала традиции и опыт кафедры «Коммуникативный дизайн» (далее – КД), которая просуществовала 22 года, а в 2011 году вошла в состав кафедры «Графический дизайн».

Новая специализация во многом унаследовала традиции и методики кафедры Коммуникативного дизайна, всегда охотно использовавшей возможности медиа–технологий, анимации, как наиболее эффективных средств коммуникации.

К моменту возникновения новой специализации в СПГХПА им. А.Л. Штиглица, в ряде ВУЗов Санкт–Петербурга уже готовили специалистов в области анимации. Говоря об особенностях подготовки художников – аниматоров в стенах Академии, можно сразу обозначить несколько основных специфических моментов: многолетние художественные традиции, высокие требования к визуально–графической культуре и практически полное отсутствие узкоспециализированного оборудования и выстроенной откатанной методики в подготовке аниматоров. Последние два аспекта оказались той проблемой, которую нужно было решать и решать быстро. Именно тогда, в такой ситуации на первый план вышли личность и умения преподавателей–ученых, преподавателей–практиков, которые, несмотря на все сложности, находили возможность учить и развивать специализацию.

На данный момент специализации АКГ исполнилось четыре года, за которые у преподавателей накопился опыт, выработалась методика и общее понимание направления. Перед новой специализацией стоит сложная и амбициозная задача: развить современное и востребованное направление, не утратив при этом исконных академических традиций. Область, затрагиваемая курсовым проектированием и вспомогательными дисциплинами, обеспечивающими специализацию АКГ достаточно широка: анимация и мультимедийные технологии в рекламе, прикладная анимация, авторская анимация, персонажная анимация (компьютерные игры), интерактивный анимационный контент

для «таблеточных» технологий, web-приложений и пр. Новая специализация делает ставку на воспитание художника аниматора, творческой личности, всесторонне разбирающегося в современной медиа-продукции. Специалиста, который в условиях нового информационного поля будет чувствовать себя уверенным и востребованным профессионалом, понимающим и ориентирующимся во всем многообразии возможностей. Специалиста, органично сочетающего в своем профессиональном арсенале академические навыки (рисунок, живопись, композицию), знающего технологию, думающего, способного целенаправленно пользоваться своими знаниями, творческого, креативного и талантливого.

На данный момент многие внутродисциплинарные связи уже отстроены, некоторые только начинают выстраиваться. На проектных дисциплинах студент учится мыслить и излагать свои мысли посредством всего многообразия графических форм. Вспомогательные технические дисциплины поддерживают курсовое проектирование, помогая оформить его графическую и стилистическую стороны, параллельно с этим прививая студентам навыки работы в программах.

Перед начинающими аниматорами стоят непростые задачи, как художественного, так и технического толка. Кроме умения чувствовать, понимать и воссоздавать движение персонажа художнику-аниматору необходимо развить в себе потребность постоянного непрерывного творения, научиться сопрягать и складывать в единое целое разрозненные пазлы большой работы по созданию анимационного произведения: от момента появления идеи, разработки сценарной части, раскадровки – до финального монтажа.

В студийных условиях над созданием мультфильма работают множество узкоспециализированных специалистов: сценарист, создающий фабулу и сюжетную линию; режиссер, акцентирующий идею и распределяющий задачи; главный художник, определяющий графическое направление и распределяющий задачи между аниматорами; художники-аниматоры; фазовщики-прорисовщики и др.

Именно поэтому необходимо, чтобы начинающих художник-аниматор уже в процессе обучения познакомился с производственной цепочкой, всеми этапами на пути создания анимационного произведения: от идеи (концепта) – до создания сценария; от разработки персонажа – до решения средовой ситуации; от создания режиссерской раскадровки – до сториборда, аниматика, финальной анимации.

- Каждый этап, с которым знакомится начинающий художник–аниматор значим и необходим для его дальнейшей работы. Однако некоторые из таких этапов требуют отдельного разговора и особого внимания.
- Необыкновенно важный и наиболее трудоемкий этап работы над созданием анимационного произведения – поиск характеристик персонажа: характера, ритма, манеры ходить, говорить, мыслить, реагировать. Одновременно с этим, не менее значимая и большая работа происходит в отношении решения фонов и поиска графического воплощения проекта в целом.
- От момента возникновения идеи – до создания образа персонажа работа над проектом может вестись вручную. Именно на этом этапе происходит художественный поиск, последовательный перебор различных графических ходов, пробы материала, эксперимент с текстурами и поверхностями, цель которых – нахождение наиболее выразительных приемов для передачи сути проекта. Очередной этап характеризуется соединением возможностей графических набросков со средствами сугубо техническими: происходит сбор «аниматика», когда по выбранному сюжету в утвержденной стилистике рисуются ключевые, наиболее значимые кадры, которые затем, вместе с черновым звуком, переносятся на временную шкалу специализированной программы. Финал работы над анимацией – окончательная доработка фонов, персонажей, за которыми следуют чистовое музыкальное оформление, озвучание и монтаж.
- При подготовке художника–аниматора необходимо учитывать многогранный и объемный спектр задач, с которым он столкнется в своей дальнейшей практической работе. Именно поэтому необходимо методично, гармонично и последовательно докладывать в копилку молодого специалиста, – непрерывно синтезируя художественные возможности и технические средства, – те пазлы знаний и умений, из которых впоследствии сложится новый, сильный, востребованный профессионал.
- С самого начала обучения молодого специалиста важно правильно расставить акценты. Компьютер и специализированные программы, – мощные и, безусловно, необходимые инструменты, знать и уметь работать с которыми необходимо современному специалисту–практику. В упомянутых выше процессах они выступают помощниками идеальными и практически незаменимыми. При правильном и разумном использовании компьютерные технологии упрощают и существенно ускоряют процессы сведения анимационных видеофрагментов, помогают просчитывать и выводить готовые сцены, создавать спецэффекты, накладывать звук и делать еще многое–многое другое. Многие исследователи: Н. Кривуля (1), С. Солтани (2), Г. Смолянов (3) и

пр. уделяли в своих работах внимание влиянию компьютера на искусство анимации, появлению под его воздействием «новых образных средств и сти-листических решений», «трансформация уже существующих».

И все же компьютер — лишь инструмент в руках художника-аниматора.

Компьютер не способен самостоятельно создать реалистичного, убедительного, неповторимого и обаятельного персонажа. Без знаний основ движения, перспективы, без понимания законов физики, воздействующих на персонаж, движения его на экране неестественны и эмоции не выразительны, вне зависимости от того, насколько интересно сцена. Именно поэтому так важно, чтобы использование технических возможностей не становилось повсеместным и бездумным, результатом чего может стать тот факт, что вместо упрощения процесса работы (что является целью понятной и оправданной) упрощает результат такой работы, в итоге приведет к отсутствию глубины и индивидуальности в созданном произведении.

Рукотворность же анимации, ее авторская индивидуальная составляющая – одно из самых ценных достоинств анимационного произведения. Эта особенность важна именно сейчас, в условиях, когда технические машинные компьютерные возможности возрастают ежедневно, а софт и железо устаревают спустя полгода после выхода на рынок. Неоднократно высказывалась мысль о существовании реальной опасности того, что узкотехнологическая ориентированность молодых специалистов-выпускников приведет в итоге к тому, что ценность и востребованность их окажется в строгой зависимости от ориентированности рынка. Именно поэтому так важны сейчас специалисты универсальные, владеющие не только технической базой, но и всем спектром знаний и навыков, отличающих выпускников классической академической школы.

В настоящий момент необыкновенно важными и значимыми элементами выступают основополагающие принципы профессионального мастерства, которые, с момента их выявления и по сегодняшний день, остаются неизменными, как неизменными остаются и законы нашего мировосприятия: принципы композиции, цветоведение, законы перспективы.

Уже «на старте» своего обучения начинающий аниматор знакомится с основами композиции, учится видеть основные характеристики персонажа и воссоздавать его движение во всевозможных ракурсах, осваивает многодельную, где-то рутинную, кропотливую и необходимую работу по созданию фаз движения и фонов, изучая опыт профессионального мастерства художников-фазовщиков и фоновщиков.

Вся подобного рода работа направлена на выработку у студента необходимых умений: понимания пространства, чувства ритма, «чувства действия», объемного видения и, конечно же, на развитие так необходимой в профессии фантазии.

Образовательная программа, по которой происходит подготовка художников–аниматоров на факультете «Дизайн», в русле направления «Графика» Санкт–Петербургской художественно–промышленной академии имени А.Л. Штиглица называется «Художник анимации и компьютерной графики». В самом названии образовательной программы равноправно уживаются определения «художник», «компьютер» и «графика». Специализация художник–аниматор органично сочетает знания, умения, возможности столь разных по смыслу и сути, но органично сочетаемых друг с другом в рамках профессии понятий.

В данной статье очень условно намечены проблемы, с которыми столкнулись преподаватели кафедры Графического дизайна в процессе подготовки специалистов в области анимации. Взаимный обмен мнениями, информацией, опытом, совместные проекты смогут благотворно повлиять на профессиональное образование в области анимации.

Библиография:

- 1. Кривуля Н.Г.** Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. – М.: ВГИК, 2009. – 494 стр.
- 2. Солтани С.Х.** Традиции национальной культуры и современные компьютерные технологии в анимационном искусстве. (На материале кинематографа Ирана и России). – М., 2008. – 176 с.
- 3. Смолянов Г.Г.,** Анатомия и создание образа персонажа в анимационном фильме: Учебное пособие//Смолянов Г.Г. – М.: ВГИК, 2005, 128 с.
- 4. Хитрук Ф.С.** Профессия – аниматор. Т. 1. – М.: Гаятри, 2007. – 804 с.

Н.В. МАЛАШКИНА, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры психологии и управления КФ УРАО;
А.М. МАЛАШКИНА, аспирант, Красноярский
государственный художественный институт

**О средствах художественной выразительности и
восприятии живописных произведений**

В статье дан анализ восприятия живописных произведений с точки зрения психологии и средств художественной выразительности живописи в междисциплинарном контексте.

This article analyzes the perception of art works from the viewpoints of psychology and means of artistic expression of painting in an interdisciplinary context.

Ключевые слова: Восприятие, художественное восприятие, выразительные средства, живопись.

Key words: The perception, artistic sensibility, means of expression, the painting.

Система духовной жизни человека может быть представлена разными структурными единицами: философией, религией, наукой, и такой объемная сферой духовной жизни общества как искусство. С точки зрения А.Шопенгауэра, искусство – это высшая форма познания, высшее достижение человеческого духа, которое может давать нам больше откровения, чем все науки вместе взятые. Кроме того, большинство исследователей сходятся во мнении, что искусство предполагает привлечение достижений философии, лингвистики, семиотики, искусствознания, философии языка, культурологии, литературоведения для ведения диалога, в котором постоянно находится человек и мир: мир вещает, человек слышит весть и отвечает на нее. (1)

Творчество в пространстве художественной культуры раскрываются в аспекте взаимосвязи между зрителем и автором произведения, зрителем и эпохой создания произведения, зрителем и другими зрителями в контексте общечеловеческого единения (Р.Арнхейм, Й.С. Выготский, П.Я.Гальперин, А.Н.Леонтьев, С.Л.Рубинштейн, П.М. Якобсон). В работах ряда исследователей (В.И. Жуковский, А.М. Коршунов, Д.В. Пивоваров, В.А. Штофф и др.) раскрывается суть философии визуального мышления.

В теории изобразительного искусства В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой раскрывается коммуникация зрителя с произведением изобразительного искусства в аспекте реализации встречи конечного и бесконечного.

Следует отметить, что искусство, как структурная единица культуры несет в себе ряд функций, одна из которых познавательная,

просветительская. И, в этом смысле, искусство служит средством познания мира, и способом самопознания личности. (2)

Вместе с тем, воздействие искусства протекает в процессе восприятия его произведений. Но эффективность этого воздействия находится в прямой зависимости от культуры художественного восприятия. Художественное восприятие выступает, прежде всего, как психический процесс, который протекает под непосредственным воздействием произведения искусства. Но он коренным образом отличается от того, что принято называть восприятием в психологии. Рассматривая восприятие с точки зрения психологии остановимся на нескольких определениях, отражающих в достаточной степени процесс.

Из Большого психологического словаря: «Субъективный образ предмета, явления или процесса, непосредственно воздействующего на анализатор... Сложный психофизиологический процесс формирования перцептивного образа... Как образ восприятие есть непосредственное отражение предмета (явления, процесса) в совокупности его свойств, в его объективной целостности».

По Х. Шиффману, восприятие включает систематизацию, интерпретацию и осмысление сенсорной информации, это результат упорядочения ощущений и превращение их в знания о предметах и событиях физического мира.

По С. Корену и соавт., восприятие – это «осознанный опыт, связанный с воздействием предметов и отношений между предметами».

Таким образом, психология рассматривает восприятие как прямое отражение предметов действительности в сознании человека, формирование их «целостных» образов. (3,4)

Заметим, что произведение искусства – это материальный предмет. Он воздействует на наше зрение и слухи и отражается психикой. И вот тут происходит пожалуй удивительное событие: этим перцептивным актом художественное восприятие не ограничивается. Когда человек видит картину, он не интересуется качеством холста и красок. Психика сосредоточивается на приобретении информации о том, что лежит за пределами предмета изобразительного искусства. Художественному восприятию перцепция нужна для постижения авторской модели действительности, воплощенном в нем художественном образе, в глубинных переживаниях мастера создавшего шедевр, в его мироощущении, в тонких переживаниях и сломах реальной действительности в процессе работы над картиной.

В ходе восприятия художественного произведения и протекает духовно-практическое воздействие искусства.

Отметим еще одну особенность перцепции. Один и тоже зрительный образ воспринимается по-разному даже одним и тем же человеком, завися от условий не только освещения, но и от настроения, возраста зрителя, физического состояния (здоровья психического и физического) и других факторов.

Видеркер Вячеслав Владимирович писал, что «...изучение живописи является важным компонентом в процессе развития личности. Картина как феномен коммуникации является неоднозначным сообщением, которое построено так, что привлекает к себе внимание и побуждает воспринимающего к субъективным интерпретациям, с целью обнаружения заложенного смысла. В разных контекстах произведение начинает звучать по-разному. Живопись изображает предметы в необычном ракурсе, расширяет наше познание, стимулирует наше воображение и посредством цепи интерпретаций способствует развитию творческого мышления и пространственного воображения личности». (5)

Тогда, если художественная выразительность есть непременно условие живописного произведения, то почему одна картина вызывает эмоции со стороны зрителя, а другая не находит отклика? Ответом может послужить выдержка из трудов Е.В.Шорохова: «Человек, создавая различные предметы, опирается на формы, созданные природой, и в какой-то степени подражает ей. Поскольку человек творит по законам красоты, он старается делать вещи красивыми, привлекательными, несущими в себе эстетические качества наряду с полезностью, удобством этих вещей...Подражая природе, он не только отражает принципы строения органической и неорганической природы, но и творчески переосмысливает их, производит отбор наиболее выразительного для данного явления, предмета, факта реальной жизни. С помощью композиции, созданной на основе такого отбора, творения рук человеческих влияют на чувства людей, внушают им определенные идеи и представления, выраженные через художественные образы». (6)

В современной психологии основные психические процессы (восприятие, представление, мышление) выступают во взаимовлиянии и взаимопереходах, но основной упор при восприятии лежит на особенностях художественного языка предмета изобразительного творчества. Иначе говоря, при восприятии, зритель обращает внимание осознанно или неосознанно, какими художественными, композиционными и выразительными средствами работает художник. А это означает, что прежде всего зритель обращает внимание на все составные элементы, из которых складывается художественный образ произведения. (7)

Говоря о «выразительности» следует отметить не столько сложность, но скорее многоплановость понятия. В области живописного применения выразительность – это свойство художественного воспроизведения реального мира. Но каким будет это свойство, решает лишь сам художник: используя доступные средства, он выражает ипостась субъективности в рамках реального мира, интерпретирует и делится своим видением окружающих явлений со зрителем. Художественная выразительность является непременным условием живописного произведения. В своей работе «Новые аспекты исследования выражения и выразительности визуального искусства» Данилочкина А.Н. отмечает, что «...проблема выражения и выразительности становится в центре философских споров в начале XIX века и продолжается по настоящий период. Свое развернутое воплощение она получает в бесконечном многообразии произведений искусства». (8)

Художественная выразительность как средство коммуникации со зрителем особенно остро нуждается в исследовании по причине социальной значимости, которую в своих трудах отмечает Тарасова Мария Владимировна: «Исследование произведений изобразительного искусства в их коммуникативном единстве со зрителем позволяет устранить разрыв в понимании духовной и материальной культуры...», «Потребность в человеческом единении с высшей духовностью реализуется только специфическим образом – во взаимоотношении с произведениями искусства». (10)

Опираясь на авторитетные мнения Е.В. Шорохова, Е.А. Кибрика, Алпатова М.В., Волкова Н.Н. отмечаем, что в художественных произведениях, создаваемых живописью, среди основных выразительных средств рассматривают: цвет, светотень, мазок, а также правила и приемы композиции, где важнейшие средства это ритм, выделение сюжетно-композиционного центра, симметрия и асимметрия, расположение главного на втором пространственном плане.

Эти средства в верном сочетании друг с другом позволяют передавать не только объем пространства, фактурное своеобразие, красочное богатство мира, но и состояния: покоя, одухотворенности, движения, хрупкости мига: «Правила и приемы композиции варьируются, применяются в зависимости от конкретного идейного содержания произведения искусства». (6)

Цвет как выразительное средство способен вызывать различные чувственные ассоциации, подчеркивать эмоциональные настроения произведения, а так же может нести традиционный смысл, некое послание для зрителя.

Необходимо отметить, что в произведениях живописи цвет должен образовывать колористическое единство, обусловленное

необходимостью четкой передачи желаемого образа, а также важностью формирования необходимого восприятия зрителя. Ю. М. Кирцер в книге «Рисунок и живопись» дает следующее определение колорита: «Колорит – особенность цветового и тонального строя произведения. В колорите находят отражение цветовые свойства реального мира, но при этом отбирают только те из них, которые отвечают определенному художественному образу. Колорит в произведении представляет собой обычно сочетание цветов, обладающее известным единством. В более узком смысле под колоритом понимают гармонию и красоту цветовых сочетаний, а так же богатство цветовых оттенков.

В зависимости от преобладающей в нем цветовой гаммы он может быть холодным, теплым, светлым, красноватым, зеленоватым и т.д. Колорит воздействует на чувства зрителя, создает настроение в картине и служит важным средством образной и психологической характеристики».

Для примера обратимся к шедевру живописи, картине Франса Халса «Паяц с лютней». Это произведение отличает смелая художественная манера письма. Выразительность образа достигается в колористическом решении, автор работает с ярким контрастным сочетанием цветов, цветовой акцент выполняет красный, преобладающий в костюме паяца. Художник подчеркивает непосредственность и задор, очарование веселого мига.

Картина Франсиско Гойи «Зеленый зонтик» своим богатым колоритом погружает нас в несколько другое настроение. Выразительно сочетание ярких цветов: желтого, голубого, черного, зеленого, красного – оставляет ощущение радости и свежести, все цветовое решение произведения заставляет нас прочувствовать миг летнего утра в самом широком смысле: смысле расцвета природы, молодости, души. Стоит подчеркнуть, что неспроста эта картина полна жизнерадостных настроений, она в полной мере соответствовала заказу – изначально шедевр предназначался для убранства столовой королевы.

Н.Н.Волков писал: «Задача цветного изображения есть всегда и непременно – даже при отсутствии чисто творческих задач – задача переложения, во-первых, бесконечного множества цветовых явлений на ограниченный словарь палитры, во-вторых, задача переложения объемно-пространственной жизни цвета на систему пятен, заключающих ограниченный кусок плоскости». (9)

Одним из средств художественной выразительности следует признать выразительность мазка, где характер нанесения может быть рассмотрен как фактор создания эмоциональной атмосферы:

мазок может быть гладким раздельным, слитным или пастозным, нервозным и так далее.

Анализ художественной выразительности живописных произведений будет недостаточным без рассмотрения правил и приемов композиции. Одним из основных правил композиции является передача ритма. «Ритмическая основа композиции выражает внутреннюю закономерность идейного замысла художника. Эта особая закономерность присутствует в каждом идейном замысле, и умение найти соответствующий ему композиционный строй и ритм является залогом художественности в произведении» (Е.А. Кибрик).

С точки зрения влияния использования ритма как средства художественной выразительности представляется картина Клода Моне «Улица Монторгей в Париже. Праздник 30 июня 1878 года». Произведение написано художником с верхних этажей из окна одного из домов. Свободные и стремительные мазки в сочетании с повторением множества элементов и цветовых пятен: флагов, людей, стен домов, уходящих в дымку перспективы, передают движение ветра, гул толпы, управляют взглядом и настроением зрителя.

Еще одним примером является картина Камиля Писсарро «Бульвар Монмартр зимним утром». Произведение производит совсем иное впечатление, хотя так же написана из окна с завышенной точкой зрения, «панорамным видом», здесь так же изображен город, уходящий в перспективу, используются вертикально направленные фрагменты. Здесь мы видим детальность сюжета, более разнообразны повторяющиеся элементы: деревья имеют разную форму, кареты, движущиеся на бульвару, вероятно, вообще не являются элементами ритма, поскольку повторяемость незаконномерна, более иррациональна. Однако ритм присутствует: в стволах деревьев, фасадах домов, сюжетах крыш, – они уводят взгляд зрителя в дымку, за горизонт, увлекают в даль за суетой начинающегося дня.

Следующим художественно-выразительным средством является выделение сюжетно-композиционного центра. Е.В. Шорохов пишет: «Центр композиции включает сюжетную завязку с главными действующими лицами и аксессуарами. Построение всего произведения со всеми его частями ведется во имя выявления идейного содержания с опорой на действие закона цельности». Выделение центра связано, прежде всего, с особенностями зрительного восприятия, согласно которым, внимание человека концентрируется на наиболее сильном раздражителе. Таким образом, сюжетно-композиционный центр принято выделять

объемом, светом, цветом, контрастом техник и смыслов. Достаточно редко идейный центр совпадает с центром геометрическим, это обусловлено непосредственным восприятием жизни, в которой мы редко наблюдаем абсолютное равновесие. Произведения, в которых центр композиции немного смещен, художник компенсирует раскрытием сюжета: развивает смыслы, решает размеры других элементов, работает с цветом, применяет свето-теневые приемы.

Ярким примером в нашем рассуждении представлено одно из самых значительных и известных произведений Эжен Делакруа «Свобода на баррикадах». Мы видим французское революционное движение, которое борется за свою свободу, множество людей, их живую мимику и жесты, однако, наш взор концентрируется на одной фигуре – аллегорической фигуре девушки-свободы, следуя необходимости уточнить, – на ее правой руке, поднявшей вверх флаг. Сюжетно-композиционный центр выделен яркими красками триколора французского флага, его ярким освещением, контрастом присутствия самой девушки в этой толпе.

Величайшую художественную ценность представляет собой произведение Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». В этой фреске показан драматичный момент, где Христос сообщает своим ученикам о грядущем предательстве. При подробном анализе можно увидеть применение сразу многих средств художественной выразительности. В первую очередь, это выделение сюжетно-композиционного центра, который достигается посредством жестов и поз апостолов, реагирующих на слова учителя, этот эффект также поддерживается впечатлением цельности через создание перспективы с точкой схода в центре окна за спиной Христа. Композиционное решение данного произведения определено таким образом, что симметрия в полной мере проявляет себя как художественно-выразительное средство.

Говоря о феномене художественной выразительности, следует подчеркнуть, что нами были рассмотрены лишь некоторые средства, закрепившиеся в классификациях большинства методологов. В условиях постоянного роста междисциплинарного знания становится сложным выделять главное, поскольку дискурс о главном в искусстве вечен. Есть смысл предположить, что это – свидетельство неисчерпаемости и художественного творчества и психологии художественного восприятия, и духовности в открытии новых граней познания окружающей действительности.

Теория искусства соединилась с психологией в начале XX века. Однако до новейшей истории они существовали в различных формах общественного сознания, влияя друг на друга. Связь

искусствоведения с психологией весьма органична, так как любое объяснение влияния искусства на человека неминуемо ведет к поиску ключевых психологических механизмов влияния произведений искусства.

Библиография:

1. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С.512.
2. Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства. Красноярск, 2004г.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. 3–е изд. М., 1986. С.573.
4. Выготский Л.С. Психология. Практический курс. М., 1926. С.211.
5. Видеркер В.В. Символизм как явление культуры: на материале русской живописи рубежа XIX–XX вв.: диссертация ... кандидата культурологии. Новосибирск, 2006. С.165.
6. Шорохов Е.В. Основы композиции. М., 1979. С.304.
7. Леонтьев Д.А. Произведение искусства и личность: психологическая структура взаимодействия. Художественное творчество и психология. М., 1991. С.133.
8. Данилочкина А.Н. Новые аспекты исследования выражения и выразительности визуального искусства: опыт эстетико–теоретического расширения значения технических инноваций в живописи : диссертация ... кандидата философских наук. М., 2010. С.164.
9. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1965. С.214.
10. Тарасова М.В. Коммуникация зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре: диссертация ... кандидата философских наук. Красноярск, 2004. С.182.
11. Малевич К. Установление «А» в искусстве. Витебск, 1919. С.165.
12. Салеева М.В. Понятийный круг «выражение» и «выразительность» в свете эстетики Б.Кроче // II Овсяниковская международная конференция (ОМЭК II). Научное и постнаучное в современной эстетике. М., 2006. С.141–144.
13. Выготский Л.С. Собрание сочинений: в 6–ти т. Т.3. Проблемы развития психики. М., 1983. С.368.
14. Кандинский В. О духовном в искусстве. Психология цвета. М., 1996. С.220.
15. Пивоваров Д.В. История и философия религии: Учеб. Пособие. Екатеринбург, 2000. С.408.

А.Ю. АНДРЕЕВ, СТУДЕНТ КАФЕДРЫ «ДИЗАЙН», ХАРЬКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ, УКРАИНА

Применение программ по трёхмерному моделированию в проектировании арт-объектов предметного дизайна

Трёхмерная графика (3D (от англ. 3 Dimensions — «3 измерения») Graphics, Три измерения изображения) — раздел компьютерной графики, совокупности приемов и инструментов (как программных, так и аппаратных), предназначенных для изображения объёмных объектов.

SolidWorks (Солидворкс) — программный комплекс САПР для автоматизации работ промышленного предприятия на этапах конструкторской и технологической подготовки производства. Обеспечивает разработку изделий любой степени сложности и назначения. Работает в среде Microsoft Windows. Разработан компанией SolidWorks Corporation, ныне являющейся независимым подразделением компании Dassault Systemes (Франция). Программа появилась в 1993 году и составила конкуренцию таким продуктам, как AutoCAD и Autodesk Mechanical Desktop, SDRC I-DEAS и Pro/ENGINEER.

При создании и разработке краткосрочного проекта периода сентября-октября 2014 года, для участия в конкурсе «Светлая идея», светильника «Umbrella» авторства студента 5к. ПД Андреева Александра Юрьевича при руководстве профессора, кандидата искусствоведения Бойчука Александра Васильевича, были использованы программы Adobe Photoshop CS 6 и SolidWorks 2014.

Программы, нацеленные на создание трёхмерных проекций, дают нам развернутое представление о разрабатываемом объекте с разных аспектов, а именно:

- в плане формообразования, построение трёхмерной проекции объекта дает понимание о внутреннем содержании объекта, которое обуславливает его внешнюю форму;
- дает возможность создания разрезов и выносов, компоновка и перекомпоновка изделия, физические симуляции, то, что ранее было не доступно или занимает намного больше времени;
- дает понятие о количестве материала требуемого для производства, физических характеристиках, т.к. размеры, прочность изделия, представление о способе действия разрабатываемого объекта.

На примере выполненного курсового задания, светильника под названием «Umbrella» можно рассмотреть область применения программного обеспечения SolidWorks и Photoshop CS 6.

На создание рисунков 1,2 и 3 было потрачено 60 минут, в результате было получено три проекции одного объекта, в начальной проработке формы, без проработки цвета и фактуры.

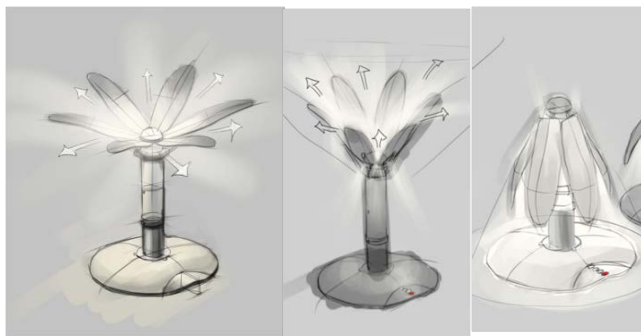
Для сравнения, с автоматизацией труда и затрачиваемого времени на создание трёхмерной проекции в SolidWorks было потрачено на конечную сборку 8 часов, с более детальной проработкой формы, внесения правок и создания сборки всего объекта с привязками элементов.

С готовой сборкой проектируемого объекта можно проделать целый ряд важных и требуемых операций при помощи встроенных программных модулей семейства SolidWorks, таких как:

1. Сделать расчет прочности.
2. Сделать расчет количества затрачиваемого материала.
3. Спроектировать электротехническую составляющую объекта.
4. Осуществить инженерные расчеты.
5. Создать анимацию спроектированного объекта.
6. Создать чертеж всей сборки объекта или же отдельного элемента.
7. Создать интерактивную документацию поясняющую устройство и принцип работы объекта.
8. Получить фотографическое изображение объекта посредством рендеринга встроенным модулем или же сторонней программой при меньших временных затратах, относительно ручного труда или использования программы Photoshop при получении фотографического изображения.

Программный пакет SolidWorks применим в отношении проектирования светильника «Umbrella» в области:

1. Построение трёхмерной проекции на плоскости или сцене.
2. Создание чертежей по модели сборки или отдельного элемента сборки.
3. Создание привязок между элементами, для выяснения и изображения принципа действия движимых элементов объекта.
4. Расчет прочности объекта и его отдельных элементов.
5. Расчет материальных затрат в производстве объекта.
6. Получение фотореалистичного изображения объекта в среде.



О.А. МАРКОВА, АСПИРАНТ МГХПА им. С.Г.СТРОГАНОВА
Информационная функция иллюстраций и картография

Рассматривается графическая эволюция карт и схем как формы визуализации научно-познавательной информации.
 Graphic evolution of geographical maps and plans is analysed as the form of visualization of science and ideas of structure of the environment.

Ключевые слова: иллюстрация, географические карты, визуальная информация

Keywords: illustration, geographic maps, visual information

Иллюстрации – это визуальный способ передачи информации. В современном информационном пространстве различные виды иллюстраций помогают визуализации статистической, публицистической, социокультурной и научной информации. Среди самых ранних примеров визуализации представлений о структуре окружающего пространства – карты, планы, путеводители. Необходимость визуализации возникла в практических ситуациях ориентации в окружающем мире.

До нас дошли упоминания в древних текстах о карте Эратосфена, глобусе Кратея. Карта – не только изображение Земли, но и отображение религиозного, культурного, политического представления общества о самом себе. Средневековый художник-картограф в своей работе опирался на карты пилигримов (которые восходили к древнеримским маршрутным схемам). Европейская традиция картографии тяготеет к реализму деталей при орнаментальном принципе упорядоченности целого. Существовала Христианская картографическая традиция, выполнявшая идеологическую функцию.

Создание карт, планов, чертежей – исторический результат мышления в образах и мышления в понятиях. Эти иллюстрации свидетельства отображающей, познающей деятельности. Атлас – первая проекция глобуса, он не мог возникнуть до освоения живописью центральной перспективы. 20 мая 1570 года в Антверпене был напечатан первый в мире географический атлас, состоящий из 53-х карт большого формата.

Культура и наука Европы выстроена на фундаменте образов и сюжетов мифологии. Визуализация «историй» со времен позднего средневековья настраивала культурное сознание эпохи. Изображения мифа, рассказанной истории сыграли роль в становлении особой романтики науки, без которой наука была бы невозможна. Сложные для восприятия образы древних мифологий получили видимую форму. С течением времени эти образы вновь вдохновляли ученых и поэтов.

- С древнейших времен до наших дней художнику приходится исполнять роль образного интерпретатора научных открытий и технических изобретений для нужд школы, для удовлетворения стремления человека к самообразованию. «Наука без искусства – «Бухгалтерская ведомость разрозненных фактов»» (Глазычев, Гемма Коперника).
- Мышление всегда нуждалось в опоре – в изобразительной абстракции. Визуализация и искусство остаются средствами познающей и конструирующей деятельности. Уместно вспомнить информационную графику. С.В. Остриков в своем англо-русском иллюстрированном словаре дает следующее определение инфографики: это способ передачи информации изобразительными и вербально-графическими средствами, включая знаково-символьные. Информационная графика является гибридным видом графики и берет лучшее от изобразительной (наглядность) и текстовой (однозначность) графики. Художник участвует в реконструкции быстрых физических процессах, реконструкции мира исчезнувших цивилизаций, невидимых химических реакций.
- Способность выявлять характерные признаки наблюдаемого объекта, фиксировать именно их, отбрасывая все остальное как случайное – вернейший признак овладения аналитическими и синтезирующими процедурами мышления. Так же иллюстративные изображения выступают в роли технического инструмента, без которого познание было бы невозможно. Видеть план в разрезе означало владеть средством видеть невидимое, видеть внутреннюю структуру вещей.
- В наши дни фотографии и экран монитора переняли у художника задачу прямой передачи увиденного, но они не способны заменить его в тех ситуациях, когда необходим придать форму тому, чего еще нет.
- Математика, биология, география, физика, химия, медицина, архитектура соединили замысел и реализацию художественно-эстетического мировосприятия в описании своих идей. Использование художественно-эстетической формы создало научный изографический язык, дав возможность открыть перед аудиторией скрытое.

Библиография

1. Глазычев В.Л. Гемма Коперника: мир науки в изобразительном искусстве. Издательство «Советский художник», 1989
2. Дорофеева М.П., Ченцова Н.Н. Наука и искусство как модели действительности, Сборник научных трудов, Суздаль, 1999
3. Некляев С.Э. Изографический язык искусства в науке и научная визуализация в искусстве как единый процесс творчества Сборник Строгановские чтения-2012, 2012
4. Остриков С.В. Информационная графика и дизайн, М., 2012

Здание на Мясницкой улице, д. №13,
в котором в 1825 году открылась
"Школа рисования в отношении к искусствам и
ремеслам" Графа С.Г. Строганова

