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

московский
архитектурный институт
(государственная
академия)
национальная
академия дизайна

Строгановские чтения 2018

Материалы международной научной конференции

18 мая 2018

МАТЕРИАЛ – ТЕХНОЛОГИЯ – ФОРМА

как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве

Moscow State Stroganov
Academy of Design and
Applied Art
Moscow Architectural Institute
(State Academy)
National Academy of Design

Stroganov readings 2018
Materials of the International
Scientific Conference
«Material-Technology-Form
as the universal triad in design,
architecture, fine and decorative arts»
Moscow, May 18, 2018

Москва 2018

УДК 7
ББК 85.1
М 33

Рецензенты:
Н.П.Бесчастнов, доктор искусствоведения, профессор, декан Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Е.И.Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

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

Сборник составлен на основе выступлений участников международной научной конференции «Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве», организованной в рамках Строгановских чтений 2018 г., проходившей 18 мая 2018 г. Ученые, педагоги, аспиранты и магистранты творческих вузов России, зарубежные авторы представили свои трактовки взаимодействия материала, технологии и формы в современных творческих процессах, научно-исследовательских проектах и учебно-методических программах. Конференция проводится в рамках исследования актуальных проблем развития изобразительного и монументально-декоративного искусства, архитектуры и предметно-пространственной среды в Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова при участии Московского архитектурного института (государственной академии) и Национальной Академии Дизайна (НАД).
Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции

The present edition is compiled on the basis of papers of the participants of the international scientific conference «Material-Technology-Form as the universal triad in design, architecture, fine and decorative arts», organized as part of the Stroganov readings 2018. The conference took place on the 18-th of May, 2018. Scientists, educators, postgraduate and master degree students from Russian art and design schools, foreign authors represented their vision of the interrelationship of material, technology and form in contemporary creative process, scientific-research projects and educational programs. The conference is conducted within the framework of the research of the actual problems of the development of the fine art, monumental and decorative arts, architecture, design and environment at the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Art, with the participation of the Moscow Architectural Institute (State Academy) and National Academy of Design (NAD).
Collective monograph on the basis of the materials of the International Scientific Conference.

Составители: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков
Редакторы: Н.Н.Ганцева, Ю.Б.Иванова, Е.Д.Иванова
Перевод аннотации и содержания на английский язык: Е.Д.Иванова
Научно-методический отдел
Дизайн, верстка: А.В.Сазиков

ISBN 978-5-87627-151-8

© МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018
© Авторы, 2018

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ:

Председатель оргкомитета: и.о. ректора МГХПА им. С.Г.Строганова профессор С.В.Курасов.
Члены оргкомитета: зам. председателя, профессор А.Н.Лаврентьев, и.о. проректора по научной и международной работе МГХПА им. С.Г.Строганова, член НАД; В.Р.Аронов, профессор, член РАХ, Президент НАД; профессор Г.В.Есаулов, проректор по научной работе МАРХИ, главный ученый секретарь Российской академии архитектуры и строительных наук; профессор В.Ф.Зива, и.о. проректора МГХПА им. С.Г.Строганова; профессор Н.К.Соловьев, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна»; профессор К.Н.Гаврилин, зав. кафедрой истории искусства и гуманитарных дисциплин; профессор В.Б.Кошаев; доцент Н.Н.Ганцева, зав. Научно-методическим отделом; профессор К.К.Арынов, академик НАД, Евразийский национальный университет им. Л.Н.Гумилева, Астана, Казахстан; Мария Вич-Космачева, архитектурное бюро Veech&Veech, преподаватель Studio Hadid Vienna в Университете прикладных искусств; секретарь А.В.Сазиков, ведущий специалист научно-методического отдела, член НАД (Национальной Академии Дизайна).

ORGANIZATIONAL COMMETEE:
Chairman of the Organizational commetee: executive rector of the Stroganov Academy professor S.V.Kurasov.
Members of the Organizational commetee: professor A.N.Lavrentiev, executive vice-rector for scientific research of the Stroganov Academy, member of the NAD; V.R.Aronov, professor, member of the Russian Academy of Arts, President of the NAD; professor G.V.Esaulov, vice-rector of the Moscow Architectural Institute, Chief Scientific Secretary of Russian Academy of Architecture and Construction Science; professor V.F.Ziwa, executive vice-rector of the Stroganov Academy; professor N.K.Soloviev, head of the department of history and theory of decorative art and design; professor K.N.Gavrilin, head of the department of history of arts and humanitarian disciplines; professor V.B.Koshayev; assistant professor N.N.Gantseva, head of the Scientific department; professor R.R.Arynov, member of the NAD, Eurasian National University named after Lev Gumilev, Astana, Kazakhstan; Maria Veech-Kosmatschof, architectural bureau Veech&Veech, assistant professor Studio Hadid at the University of Applied Arts in Vienna; secretary A.V.Sazikov, research worker at the Scientific department of the Stroganov Academy, member of the NAD (National Academy of Design).

СОДЕРЖАНИЕ

14 С.В. КУРАСОВ, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ. Введение. Материал-технология-форма. Взгляд из начала XXI века
S.V. KURASOV, A.N. LAVRENTIEV. Introduction. Material-technology-form. View from the beginning of the 21-st century

ЧАСТЬ I. Материал-технология-форма: размышления, проблемы и перспективы
PART 1. Material-technology-form: reflections, problems and perspectives

24 В.Р. АРОНОВ. Триада «материал-конструкция-форма» в ее историческом развитии
V.R. ARONOV. Triade «Material-technology-form» in historical perspective

28 Е.В. ЖЕРДЕВ. Искусство технологий и технологии искусства
E.V. ZHERDEV. The ARt of Technology and Technology of Art

35 В.Б. КОШАЕВ. Некоторые вопросы теории формы в искусстве
V.B. KOSHAYEV. About the Importance of the Form in Art

47 Ю.И. БУНДИН. Отечественный дизайн: между прошлым и будущим
Yu.I. BUNDIN. Domestic Design: between past and present

55 Л.П. МОНАХОВА. Кандинский. Модель искусства
L.P. MONAKHOVA. Kandinsky. Model of art

62 Я.С. КВЯТКОВСКИ. Материал и форма. Диалог между футуризмом и постурбанизмом
J.C. KWIATKOVSKI. Material and Form. Dialogue between the futurism and the post-urbanism

67 Л.Б. ФРЕЙВЕРТ. Многослойность понятий «материал, технология, форма» применительно к алеаторичным урбанистическим мегапроектам
L.B. FREYVERT. Multilayered concepts of «material, technology, form» in relation to the aleatory urban megaprojects

73 Ю.П. ВОЛЧОК. «Сумма технологий» и топология пути к индивидуальности архитектонической формы. К обсуждению роли понятия «движение» в творческом миропонимании Живскульптарха (1919–1920)

CONTENTS

Yu.P. VOLCHOK. «Summa Techhnologia» and topology of the way to individuality. Towards discussion of the notion of «Movement» in the creative understanding of «Zhivscupptarch» (1919–1920)

83 С.В. МКРТЧЯН. Материал, технология и форма как системные элементы объектов дизайна
S.V. MKRTCHYAN. Material, technology and form as system elements of design objects

87 А.А. ДУБОВА. К вопросу о методическом потенциале триады «материал–технология–форма» в теории и практике дизайна
A.A. DUBOVA. On the issue of the methodical potential of the triad «material-technology-form» in the theory and practice of design

91 С.В. МИРЗОЯН. Хороший дизайн — препятствия и проблемы
S.V. MIRZOYAN. «Good design»: obstacles and problems

100 С.Л. АРИСТОВА. К 60-летию Всемирной выставки в Брюсселе 1958 г. (новые архивные материалы и открытия Марины Леонидовны Нестеренко)
S.L. ARISTOVA. To the 60-th anniversary of the world exhibition in Brussels 1958 (new archival materials and discoveries of Marina Leonidovna Nesterenko)

106 М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ. Новейшие экспозиционные технологии и формы на Всемирной выставке ЭКСПО-2017 в Астане
M.T. MAYSTROVSKAYA. The newest exposition technologies and forms at the World Expo EXPO-2017 in Astana

114 А.С. ПАВЛОВА. Триада «материал-технология-форма» как одна из составляющих рецепции искусства
A.S. PAVLOVA. Triad «material-technology-form» as one of the components of the reception of art

ЧАСТЬ II. Материал-технология-форма: опыт веков, возрождение технологий и новации искусства
PART II. Material-technology-form: The experience of centuries, revival of technologies and innovations in art

118 О.М. ВЛАСОВА. Технологический анализ в изучении пермской деревянной скульптуры
O.M. VLASOVA. Technological analysis in the study of Permian wooden sculpture

123 С.А. ВАСИН, Л.А. МОРОЗОВА, С.В. КОРОЛЕВА. Традиционный тульский сувенир. Филимоновская игрушка
S.A. VASIN, L.A. MOROZOVA, S.V. KOROLEVA. Traditional Tula souvenir. Filimonovskaya toy

129 В.И. ИВАНОВСКАЯ. Материал как неотъемлемая составляющая «богословия образа» церковной утвари
V.I. IVANOVSKAYA. Material as an integral part of the «theology of the image» of church utensils

135 Е.М. ЦЫКУНОВА. «Золоченые» элементы в орнаментальных росписях московских интерьеров начала XIX века
E.M. TSYKUNOVA. «Gilded» elements in ornamental paintings of Moscow interiors of the early XIX century

140 Е.Е. ДОКУЧАЕВА. Древняя техника накладного литья и ее восстановление в церковном художественном металле историзма
E.E.DOKUCHAYEVA. The old-time technology of overlay acsting and its restauration in the artistic metal work of Historism

146 М.В. КОМАР. Взаимодействие формы, материала и технологии в мебельных проектах Карла Росси
M.V. KOMAR. The interaction of form, material and technology in furniture projects by Charles Rossi

152 Е.В. ВЕНЕДИКТОВА. История сложения фирменного стиля Ювелирного Дома «Бушерон»
E.V. VENEDIKTOVA. History of addition of a corporate style of the Jewelry House «Boucheron»

158 А.В. ШАТИНА. Изучение и реставрация золотых серег и ожерелья Ирана XIX века из собрания ГИМ
A.V. SHATINA. The study and restoration of the golden earrings and necklaces of Iran of the XIX century from the collection of GIM

164 П.В. СИМАКИНА. Исследование лампады Москва, Армения (?), XIX века, из собрания ГИМ
P.V. SIMAKINA. Investigation of the technique of red lacquers in the jewelry art of Moscow and St. Petersburg at the turn of the XIX–XX centuries

169 М.А. ДИДРИХ. Исследование техники красных лаков в ювелирном искусстве Москвы и Санкт-Петербурга рубежа XIX–XX вв.
M.A. DIDRICH. Investigation of the technique of red lacquers in the jewellery art of Moscow and St. Petersburg at the turn of the XIX–XX centuries

175 А.В. ЛЮБИЧ, Е.И. КОВЫЧЕВА. Использование традиционных гончарных технологий Русского Севера в проектировании современной керамики
A.V. LYUBICH, E.I. KOVYCHEVA. The use of traditional pottery technologies of The Russian North in the design of modern ceramics

181 М.В. ВОРОНОВА. Биоформы в художественной керамике: мировой и отечественный опыт
M.V. VORONOVA. Bioforms in artistic ceramics, world and domestic experience

187 Е.Ю. КАРЯКИНА. Применение стекловолокнистой ткани в художественном стекле
E.Y. KARYAKINA. The use of fiberglass cloth in artistic glass

193 А.А. КОШЕЛЕВА. Формообразование изделий из древесных материалов: история и современность
A.A. KOSHELEVA. Forming of products from wood materials: history and modernity

198 МАХАР ДАУД. Проблема техники и материала в произведениях Мохаммеда Аль-Олаби 2008–2011 гг.
MAHAR DAOUD. The problem of technology and material in the works of Mohammed Al-Olabi 2008–2011

ЧАСТЬ III. Материал-технология-форма: художественная составляющая
PART III. Material-technology-form: artistic component

206 Н.В. ГОРДЮКОВА, Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ. «Материал, технология, форма» как основа прикладного аспекта проектного творчества
N.V. GORDYUKOVA, E.A. ZAEVA-BURDONSKAYA. «Material, technology, form» as the basis of the applied aspect of design creativity

210 Н.М. ШАБАЛИНА. Культура материала и технико-технологическая основа декоративно-прикладного искусства и дизайна
N.M. SHABALINA. Material culture and technical and technological basis of decorative and applied art and design

216 С.П. НИКОЛЬСКАЯ. «Именные» технологии в истории искусства
S.P. NIKOLSKAYA. «Nominal» technologies in the history of art

219 А.Л. УСАНОВА, С.М. БУДКЕЕВ. Декоративный текстиль в интерьере первой половины XX века как стилистический феномен 203
A.L. USANOVA, S.M. BUDKEEV. Decorative textiles in the interior of the first half of the XX century as a stylistic phenomenon

224 Н.Н. БЕРТЯЕВА. Международные фестивали как отражение современных тенденций в кружевоплетении
N.N. BERTYAYEVA. International festivals as a reflection of the contemporary trends in Lace

229 ЛУ ЧЖЕНЬ. Художественные и технологические особенности оформления тканей в традиционной культуре Донг
LU CHZHEN. Artistic and technological specifics of textile design in the traditional culture Dong

235 Ю.А. ТУЛОВСКАЯ. Геометрия текстильного рисунка в работах Сони Делоне и русских конструктивистов
Y.A. TULOVSKY. The geometry of the textile pattern in the works of Sonya Delaunay and Russian constructivists

243 ЧЭНЬ ЯЛИН. Соня Делоне: «Симультанность» жизни и творчества художника и дизайнера XX в. Новые проекты и открытия
CHEN YALIN. Sonya Delaunay “Simultaneity” of life and work of the artist and designer of the 20th century. New projects and discoveries

246 Е.В. КЛЮШИНА. Художественное оформление артистического кабаре «Le Chat Noir»
E.V. KLYUSHINA. Artistic decoration of the artistic cabaret «Le Chat Noir»

254 КРИСТИНА ЛОДДЕР. Наум Габо и скульптуры для современного мира
CHRISTINA LODDER. Naum Gabo and Sculptures for the Modern World

260 ВЭЙ СЯО. Эстетические особенности китайской традиционной буддийской полихромной скульптуры
VEY SIAO. Aesthetic properties of the traditional Chinese Buddhist polichrome sculpture

265 СТИВ ЙЕЙТС. Междисцилинарные параллели с фотографическими формами модернизма в нынешнем столетии
STEVE YATES. Transdisciplinary Parallels with Modern Photographic Forms for the Next Century

273 А.С. ФЕДОРИНА. Макетирование многополосных изданий как единство типографики и фотомонтажа в творчестве С. Телингатера
A.S. FEDORINA. Design of the multipage editiona as the unity of typographics and photomontage in works of Solomon Telingater

282 О.И. ЛЕКСИНА. Взаимосвязь измерений пространства как идея формы в проектно-художественной деятельности Сантьяго Калатравы
O.I. LEKSINA. Interrelation of the dimensions of space as the idea of form in the design and artistic activity of Santiago Calatrava

286 Э.А. АКШОВ. Деревянные конструкции как перспективные основные формообразующие элементы в архитектуре современных храмов
E.A. AKSHOV. Wood construction like prospective main formative elements in the architecture of modern temples

ЧАСТЬ IV. Материал-технология-форма: проектный контекст и реализация
PART IV. Material-technology-form: design context and realisation

290 И.И. ОРЛОВ, Г.И. АЛЕКСАНДРОВ, Е.А. ГОРЧАКОВ. Витрувианская триада «Польза, прочность, красота» и вызовы VI технологической революции
I.I.ORLOV, G.I.ALEXANDROV, E.A.GORCHAKOV. Vitruvian triade «Advantage, durability, beauty» and challenges of the Six-th technological revolution

299 В.Е. БАРЫШЕВА, А.А. БАЗИЛЕВСКИЙ. Взаимодействие технологии и дизайна в современном промышленном проектировании
V.E. BARYSHEVA, A.A. BAZILEVSKY. Interaction of technology and design in modern industrial design

304 О.Б. ДРУЖИНИНА. Средства формообразования и проектного моделирования объекта
O.B. DRUZHININA. Instruments of form-creation and design modeling of the object

312 В.В.ВИНОГРАДОВ. Экспериментальный дизайн ВНИИТЭ: от идеи формы — к конструкции и материалу
V.V. VINOGRADOV. Experimental design of VNIITE: from the idea of form — to design and material

318 Л.А. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ. Семантика знаковой формы региона
L.V. ZHELONDIYEVSKAYA. Semantics of the sign form of the region

322 В.А. ВОРОЖЕЙКИНА. Материал, технология, форма в разработке элементов городской навигации в Новосибирске (на примере Центрального района)
V.A. VOROZHEYKINA. Material, technology, form in the development of urban navigation elements in Novosibirsk (on the example of the Central district)

327 Н.Ю. КАЗАКОВА. Особенности функционирования триады понятий. «материал-технология-форма» при создании художественного образа в цифровой среде
N.Yu. KAZAKOVA. Features of functioning of the triad of concepts «material-technology-form» at creation of the artistic image in the digital environment

332 П.И. ЦВЕТКОВА. Технологии медиадизайна в брендинге телепроекта
P.I. TSVETKOVA. Technologies of media design in TV project branding

338 В.В. ЛАПТЕВ. Метаморфозы фигурных диаграмм в советской изобразительной статистике
V.V. LAPTEV. Metamorphoses of the area charts in Soviet pictorial statistics

346 М.А. ВОРОНЦОВА, А.М. ВОРОНЦОВ, А.Г. РЕЙНЕР. Технология работы с археологическим и историческим материалом: Куликовская битва в экспозиции нового музейного комплекса «Куликово поле»
A.M. VORONTSOV, M.A. VORONTSOVA, A.G. REINER. Technology of work with archaeological and historical material: the battle of Kulikovo in the exposition of the new Museum complex «Kulikovo field»

353 Т.С. ИГОШИНА. К вопросу о прекрасно-полезном в дизайне рекламы
T.S. IGOSHINA. To the question of beautiful-and-useful in advertising design

359 А.В. САЗИКОВ. Декор современного праздничного города. Время фестивалей
A.V. SAZIKOV. Decor of a modern festive city. Time of festivals

369 Т.А. МОНИНА. Форма, материалы и технологии в эксподизайне. Распределение приоритетов
T.A.MONINA. Form, materials and technology in the expodesign. Distribution of priorities

374 К.Н. ЧЕБУРАШКИН, Е.А. ЧЕБУРАШКИНА. Смена парадигмы триады Витрувия в контексте идеологии общества потребления
K.N.CHEBURASHKIN, E.A. CHEBURASHKINA. The change of the paradigm of the triad of Vitruvius in the context of the ideology of the consumer society

377 В.Е. ПОЗНЯКОВА. Роль универсальной триады дизайна в разработке компьютерной мыши 363
V.E. POZNYAKOVA. The role of the universal design triad in the designing of a computer mouse

ЧАСТЬ V. Материал-технология-форма: обучение профессии
PART V. Material-technology-form: way to the profession

382 А.В. ВАЛЮЖЕНИЧ. Школа конструктивизма в отражении критики 1920-х годов
A.V. VALYUZHENICH. School of constructivism in the reflection of criticism of the 1920-s

387 Г.М. САЛТЫКОВА. Материал, технологии и форма в проектном творчестве студентов-дизайнеров 373
G.M. SALTYKOVA. Material, technologies and form in design creativity of students-designers

392 С.Р. НИКОЛАЕВ. Ремесленники высокой квалификации или специалисты-исследователи, тесно связанные с производством? Дисциплина «Композиционное проектирование»: о подготовке художников-графиков на кафедре ХТОПП
S.R. NIKOLAEV. Craftsmen of high qualification or research specialists closely associated with production? Discipline «Compositional design»: about the preparation of graphic artists at the Department of HTOPP

400 О.Р. БЕЛЫХ. Интуиция как источник повышения эффективности мыслительно-творческой деятельности будущих дизайнеров 386
O.R. BELYKH. Intuition as a source of increasing the efficiency of thought and creative activity of future designers

406 Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА, АЗЗИ РУА АХМАД. Символизм формы и материала в графической пропедевтике. Опыт кафедры визуальной коммуникации Дамасского университета
E.A. LAVRENTIEVA, AZZI RUA AHMAD. The symbolism of the form in graphical propaedeutics. Experience of the Department of visual communication of the University of Damascus

411 Г.В. КИТАЕВА. Методики преподавания истории искусства в художественно-промышленном образовании
G.V. KITAYEVA. Methods of teaching the history of art in art and industrial education

418 Г.М. МОСКВИНА. Предмет и пространство
G.M. MOSKVINA. Object and space

422 А.П. КРОХАЛЕВА. Региональные традиции в работах студентов декоративно-прикладного отделения Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова
A.P. KROKHALEVA. Regional traditions in the works of students of the decorative and applied department of the Ural branch of RAZhViZ of Ilya Glazunov

427 В.В. САФОНОВ, А.Е. ТРЕТЬЯКОВА, Н.П. БЕСЧАСТНОВ. Подготовка реставраторов в области художественного текстиля в РГУ им. А.Н. Косыгина
V.V. SAFONOV, A.E. TRETYAKOVA, N.P. BESCHASTNOV. Education of restorers in the field of art textiles in the Russian State University of A.N. Kosygin

433 О.В. КОВАЛЕВА, Н.А. ЛОБАНОВ. Материал как отправная точка формообразования
O.V. KOVALEVA, N.A. LOBANOV. Material as a starting point of the form-creation

ЧАСТЬ VI. Материал-технология-форма: творческий эксперимент
Part VI. Material-technology-form: creative experiment

436 В.В. КУЛЕШОВ. Бионика и бионическое формообразование в дизайне в контексте проблем взаимоотношения материала, технологии и формы
V.V. KULESHOV. Bionics in design and biotechnology

442 В.И. КОСМАЧЕВ, М.В. ВИЧ-КОСМАЧЕВА. Живые скульптуры на солнечной энергии
V.I. KOSMATSCHOF, M.V. VEECH-KOSMATSCHOF. Organic solar sculptures

447 Е.Ю. ЛЕКУС, Н.В. БЫСТРЯНЦЕВА. Световой дизайн: свет как материал, технология, форма
E.Y. LEKUS, N.V. BYSTRYANTZEVA. Light design: light as a material, technology, form

452 Т.В. БЕЛЬКО. Метафоричность формы и технологий проектирования «свободного пространства» в костюме
T.V. BELKO. The metaphorical form and technologies of designing «free space» in a suit

456 СЮН ЦАО. О формах и способах выражения У Вэйшаня
CAO XION. About forms and methods of expression in sculptures by U Weishan

460 Е.А. ЮДИНА. Технология как соавтор в искусстве керамики. Технология керамики, современная студийная керамика
E.A. YOUDINA. Technology aas the co-author in Ceramic Art. Ceramic technology and contemporary Studio Ceramics

466 М.В. ПРОЦЮК. Полисекционные структуры как основа дизайн-конструирования детских игровых объектов
M.V. PROTSYUK. Polysectional structure as the basis of design-design of children's play facilities

471 П.А. РЕВЕНКОВ. Издание The Saint John's Bible Дональда Джексона: современная интерпретация Священного Писания в форме иллюминированного манускрипта
P.A. REVENKOV. The Saint John's Bible by Donald Jackson: a modern interpretation of holy scripture in the form of an illuminated manuscript

478 Т.А. ИВЛЕВА, А.Н. ОГАРКОВ. Воплощение триады «материал–технология–форма» в современной сценографии
T.A. IVLEVA, A.N. OGARKOV. The embodiment of the triad «material-technology-form» in modern scenography

482 М.В. СОЛОВЬЕВА. Метадрама как драматургический прием
M.V. SOLOVIEVA. Metadrama as a dramatic technique

484 А.М. СПИРИДОНОВА. Введение понятия социального заказа как нового формообразующего художественного метода: на примере проекта «Выбор Народа» Виталия Комара и Александра Меламида
A.M. SPIRIDONOVA. Introduction of the concept of social ordering as a new form-building artistic method: on the example of the project «people's Choice» Vitaly Komar and Alexander Melamid

490 Э.Р. САДРИЕВА. Проблемы психологического восприятия мультимедийного искусства: материал, форма и контекст
E.R. SADRIEVA. Problems of psychological perception of multimedia art: material, form and context

495 Н.А. ЛОПАТНИКОВА. Единство материала и формы в творчестве художника Такаси Мураками
N.A.LOPATNIKOVA. The Unity of Material and Form in works of Takashi Murakami

502 Е.М. ТУЖИЛКИНА. Современные технологии и эволюция образа персонажа Mr. DOB в творчестве Такаси Мураками
E.M. TUZHILKINA. Modern technology and the evolution of the character of Mr. DOB in the works of Takashi Murakami

509 А.В. ДУБРОВСКАЯ, Р.А. БАХТИЯРОВ. Мусор или основа художественного образа? К проблеме вторичного использования материалов в работах современных дизайнеров и в педагогической практике
A.V. DUBROVSKAYA, R.A. BAKHTIYAROV. Garbage or the basis of the artistic image? To the problem of the secondary use of materials in the works of modern designers and in pedagogical practice

516 ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

524 INDEX OF AUTHORS

С.В. КУРАСОВ, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ

Введение. Материал-технология-форма. Взгляд из начала XXI века

Нынешняя конференция продолжает начатый еще в 2010-е годы в Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова цикл коллективных обсуждений, конференций, коллективных монографий, нацеленных на исследование фундаментальных проблем формирования предметно-пространственной среды, истории художественно-промышленного образования, актуальных проблем развития изобразительного, монументально-декоративного искусства, архитектуры, дизайна XXI века.

Так были проведены Всероссийские и Международные конференции: «Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище» (2010), «Искусство, наука, технология и проблемы художественно-промышленного образования» (2012), «Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное и изобразительное искусство, архитектура» (2013), «Город — территория дизайна. Проектная культура, проблемы мифологии и типологии среды» (Строгановские чтения, 2013), «IMPART-2014. Невозможные объекты и оптические иллюзии в современном искусстве и дизайне» (2014), «Учителя и ученики» (К 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015), «Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности» (2017), «Революция в искусстве и новации в художественном образовании» (2017), стало традицией участие МГХПА им. С.Г.Строганова в Рождественских чтениях в форме международных конференций, выставок, обсуждений.

Отличие конференций последних лет — в расширении географии институций и активном участии исследователей из Ближнего и Дальнего Зарубежья, что позволяет формировать единое теоретическое и методологическое пространство в области изучения дизайна, изобразительного и декоративного искусства.

Проблема взаимодействия материала, технологии и формы в тех или иных поворотах рассматривается со времен античности. Знаменитая триада Витрувия «Польза, прочность, красота» также затрагивала и эту тему.

Особый интерес к проблеме во второй половине XX века в отечественном искусствознании и теории и методике художественного конструирования связан со вторым рождением дизайна в СССР в 1960-е годы. Центром научных исследований в сфере дизайна в эти годы был Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). В журнале «Техническая эстетика» публиковались проблемные статьи и статьи об опыте зарубежных дизайнеров, тема эта затрагивалась как в монографиях, так и сборниках научных трудов [1]. Принципиальное для теории дизайна понятие «технологическая форма вещи» было введено теоретиком дизайна, сотрудником ВНИИТЭ В.Ф.Сидоренко [2].

К этой теме обращались постоянно и авторы журнала «Декоративное искусство СССР» как с точки зрения дизайна, так и с точки зрения технологий декоративного искусства, Среди них — Н.В.Воронов (один из первых научных сотрудников ВНИИТЭ, занимавшийся историей и теорией дизайна и одновременно автор монографий о скульпторах, изданий, посвященных декоративному искусству), В.Л.Глазычев, Л.Г.Крамаренко и многие другие [3].

Особую роль триада «материал-технология-форма» играла и в истории Строгановской школы, которая в ходе своего исторического развития «обрастала» все новыми и новыми мастерскими, производствами. Именно в Строгановской школе к обучению даже академических дисциплинам — рисунку, живописи, скульптуре — подходили с позиций мастерского овладения графическими или живописными технологиями, технологиями формотворчества, не говоря уже об экспериментах с технологиями и материалами в таких видах декоративного искусства, как керамика и стекло, металл и дерево, самоцветы и горячие эмали.

Тема эта освещалась также и в трудах преподавателей Строгановского училища — МВХПУ (б. Строгановское). В сборниках научных трудов публиковались статьи, рассматривающие эту тему как со стороны истории техники (А.В.Флеров «Техника и закономерности ее развития»; также он писал и о технологии создания художественных изделий из металла), этапов проектно-художественной деятельности (А.А.Карху), теории формообразования (Г.В.Крюков), так и со стороны специфики проектирования изделий из конкретного материала, например, пластмасс (А.С.Квасов) [4]. В эти годы в Строгановке еще преподавал Ф.Я.Мишуков, художник по металлу, педагог и реставратор, знаток уникальных техник русских мастеров. О технологии керамики или, например, стекла можно было узнать из книг А.Г.Ланцетти и М.Л.Нестеренко [5].

Сегодня так же, как и в годы воссоздания Строгановки и ее мастерских, именно на стыке различных технологий и процессов часто рожда-

ются новые оригинальные произведения в области художественного металла, керамики и стекла.

Размещая в сети программу конференции и предлагаемые вопросы для обсуждения, мы исходили из того, что для современного этапа важно акцентировать гуманитарный, общекультурный смысл взаимоотношения материала, технологии и формы.

Каковы особенности взаимодействия элементов триады «материал-технология-форма» в концептуально-философском, художественно-образном и материально-физическом плане в процессах художественной, проектно-конструкторской, педагогической деятельности? Что есть материал для рождения проектной, образно-художественной идеи произведения дизайна, архитектуры, изобразительного искусства? Вероятно, это не только сама преобразуемая субстанция, но и опыт проектной и художественной культуры. А в деятельности реставратора — это и попытка по крохам восстановить особенности художественных материалов прошлого. По-своему работает со своим дидактическим материалом педагог в области искусства, искусствовед, препарирующий и анализирующий материал художественной культуры, используя методологический аппарат как технологические инструменты и выходя на форму завершенной научно-исследовательской работы.

Что есть технология в современной проектной и художественной культуре, производстве, повседневной жизни? Уместно ли говорить об интеллектуальных проектных технологиях? Это не только способы обработки материала, но и модели этих способов, идеальное представление технологий в проектном и художественном сознании, технологии и последовательность этапов творческой деятельности, интеллектуальные технологии, в конце концов. Но странная вещь: казалось бы, эти технологии второго рода невидимы, неосязаемы. Однако именно благодаря непосредственному контакту с мастером, владеющим ими, педагогом, ученик может через работу с реальной физической и визуальной субстанцией, видимым материалом и формами (пусть даже представленными лишь в форме компьютерных моделей и образов) усвоить законы и методику своей собственной творческой деятельности. Исходя из этого, можно говорить и о технологиях художественно-промышленного образования и о причинах, по которым невозможно перевести на дистанционное обучение все элементы освоения профессиональной проектно-художественной деятельности или мастерства и чутья реставратора.

Что есть форма в ее современных трактовках по отношении к тенденциям развития культуры, искусства, предметно-пространственной среды? Это не только видимый результат усилий художника и проектировщика. Это и проектная идея, художественный образ. Если

мы обратимся к зрителю или пользователю дизайна, то нельзя не заметить, что форма и идея вещи, система объектов, структура информации и коммуникации задает и тип поведения, использования, эмоциональных реакций. В какой-то мере форма — это идеал, к которому стремится как мастер, творящий новую реальность, так и мастер, пытающийся воссоздать реальность прошлого. В сфере искусствоведческого анализа понятия глоссарии и термины можно также рассматривать как форму и структуру осмысления процессов.

Согласно теориям экономистов, человечество вступает в шестой технологический уклад. Из истории дизайна, архитектуры, декоративного искусства мы знаем, что любые новации в области использования новых материалов творчества, промышленных технологий сказывались и на формально-композиционных результатах. Современный художник, дизайнер нуждается в возможности моделировать, реально физически или хотя бы в виде аналогий и моделей контролировать процесс создания своего продукта. Как освоение новых технологий происходило в прошлом и как это сказывалось на технологии и методике проектной деятельности? Возможно ли предвидеть, предусмотреть, моделировать технологические возможности будущего? Каково влияние современных материалов на развитие предметно-художественных видов творчества, образования в сфере декоративного искусства, дизайна, монументально-декоративного искусства? Какова доля традиционных, «низких» технологий, известных с начала истории человечества в современных продуктах?

Термин «технология» стал широко применяться в гуманитарной и экономической сферах, что говорит о его инструментальности, о том, что, действительно, существуют совокупности операций и процедур, гарантирующие достижение результата в этой области. Связано это и с использованием арсенала методологии мышления, проектирования, проблематизации ситуаций в поиске пути изменения ситуаций.

Какие-то прогнозы относительно будущего развития искусств в связи с новыми технологиями и открытиями пока не сбылись. Лет тридцать назад казалось, например, что голография даст совершенно новое направление оптического визуального творчества, сравнимое с фотографией и кинематографом.

Однако этого в массовом варианте пока не произошло. Трехмерные эффекты в кинематографе поначалу были весьма популярными, но оказалось, что в восприятии зрителя постоянное присутствие иллюзорных абсолютно резких объемных изображений во всех планах не слишком комфортно для восприятия. Зрительная система работает скорее по принципу сканирования пространства, переводя взгляд с переднего на задний план, с одной детали на другую. Гораздо более

востребованной оказалась система видеопроекций, к которой прибегают художники и дизайнеры самых разных специализаций.

Самостоятельность возникающих на основе технологии новых направлений искусства базируется не только на развитой жанровой структуре или средствах выразительности, но и на экспериментальных визуальных наработках. Журнал «Популярная механика» опубликовал работы американского художника Остин Вуд-Комарроу (Austin Wood-Comarow) [6], которая работает с поляризационными фильтрами и светом вместо красок и целлофаном вместо традиционной бумаги для коллажей. Многослойные коллажи дают различные оттенки за счет наложения прозрачных элементов и движения фильтров.

Начиная с опытов концептуального искусства, информация становится также материалом художников, создающих аллюзии, симулякры и ассоциативные обманки. Иными словами, научный материал, материалы с необычными физическими и оптическими свойствами входят в арсенал художников благодаря экспериментам, как когда-то с опытов с иллюзиями зрения и растровыми полями началась история такого направления, как оп-арт.

Подобные возникающие направления обладают своего рода формально-композиционной целостностью, замкнутостью, благодаря общности визуальных свойств технологии точно так же, как, например, характер фотоизображений, основанный на оптико-химической технологии, объединяет все фотоизображения и имитируется в фотореализме или техники гравюры дают свои жанровые ответвления в графических искусствах.

Особенно это заметно в момент зарождения новых направлений, когда все работы представителей этого течения кажутся похожими друг на друга. И лишь позже, с наработкой визуального материала, мы начинаем различать творческие почерки отдельных авторов. Подобную лабораторию можно назвать своего рода «отрядом быстрого реагирования», «разведкой».

Таким образом, одна часть разговора о «материале-технологии-форме» применительно к искусству, экспериментальному творчеству и дизайну касается именно формирования подобных визуальных целостностей, своего рода «мини-стилей». Кстати, именно как «стили» (что имеет совершенно другой смысл, в отличие от искусствоведческой трактовки исторических стилей) обозначаются в современных графических пакетах наборы способов трансформации и обработки изображения, шаблоны, позволяющие произвести эту обработку в автоматическом режиме и стилизовать, например, фотографию под «ретро» (тонирование), «постеризовать» (заменить участки изображения контрастными локальными цветами), «размыть» в духе пикториальной фотографии.

Автоматический шаблон обработки изображений позволяет сделать монтаж, склеить панораму или выровнять контраст, убрать эффект «красных глаз» и т.д.

Роль художника начинает сводиться к оператору — ситуация, описанная в книге Клиффорда Саймака «Сила воображения» («So bright the vision») 1956 года. Главный герой — литератор-неудачник, у которого очень старое устройство, «сочинитель» («автоавтор девяносто шесть»), фактически — это компьютер с малым набором фильтров и эффектов, который не позволяет ему тягаться с успешными авторами, работающими на более продвинутых машинах. Единственное производство, сохранившееся на Земле, — издательское дело, которое поставляют «action stories», приключенческую литературу, для всех окрестных звездных систем. И вот в витрине специального магазина для авторов приключенческих романов появляется совершенная машина под названием «Классик». «В этой машине предусмотрено все, — рекламирует новое устройство продавец. — В ней заложены миллионы вероятностных комбинаций, гарантирующих стопроцентную оригинальность продукции. Ни малейшей опасности сбиться на стереотип, что так характерно для многих более дешевых моделей. Сюжетный банк, взятый сам по себе, способен выдать почти бесконечное число коллизий на любую заданную тему, а смеситель характеров учитывает тысячи оттенков вместо ста или ста с небольшим, свойственных моделям низших классов. Семантический блок обладает высокой избирательностью и чувствительностью» [7].

Волею случая герой рассказа находит совершенно необычное существо — «живое одеяло», смысл существования которого — в рассказывании историй и сопровождении человека, окружении его теплом. Без партнера это существо оказывается таким же потерянным, как и одинокий человек среди сгенерированных компьютером запрограммированных сюжетов. Оказывается, его сделали представители одной из внеземных цивилизаций, прочитав рассказ (это рассказ того же Саймака «Страшилища», 1944 года), в котором и описывалось подобное существо.

«Не в том ли и состоит подлинное величие человечества, что оно способно призвать себе на помощь воображение — и в один прекрасный день все воображаемое сбудется?

А если так, то вправе ли человек передоверить свое призвание поворотным рычагам, вращающимся колесикам, умным лампам и потрохам машин?..» [6].

Технологии творчества, проектирования — многоэтажные структурные образования.

Здесь есть элементы предсказуемости и чуда, то, что инициирует опыт, поскольку результат неизвестен заранее. В то же время, здесь есть

технологические знания, воспроизводимость, своего рода наличие программы.

«Материал-технология-форма» — многоэтажная конструкция.

Разговор об этом актуален именно сегодня, когда столько технологического знания накоплено в самых разных областях производства, ремесла, проектирования, моделирования, переработки информации.

В «классических» технологиях форма есть результат движения станка или обрабатывающего инструмента: гончарного круга, резца, штампа под прессом, прокатных валков. В современных композитных материалах проектируется сама структура материала — изнутри, слои с цепочками молекул, ориентированных в заданном направлении.

Во взаимоотношениях материала-технологии-формы необходимо учитывать, какую из вершин треугольника, в зависимости от художественных и творческих задач, мы принимаем за исходную точку в процессе творчества, проектирования.

Технология и материал непосредственно ведут к образному представлению формы, влияют на структуру формы. Более того, сама технология есть форма и материал творчества. Ряд статей в нынешнем издании посвящен именно этой теме: возникновению образа благодаря новой технологии обработки материала.

Крайнее воплощение этой идеи — пространственные конструкции Родченко из концентрических контуров. Материал — плоскость, технология — разрез концентрическими контурами. Форма — «цветок», раскрывающийся в пространстве за счет разворота элементов по отношении друг к другу под разными углами. Технология разреза плоскости есть и в скульптурах Вадима Космачева. Другой тип формы — линейные стержни и растяжки в пространственных структурах Вячеслава Колейчука — формирует, благодаря технологии создания самонапряженных систем, свой тип конфигураций: стоящие нити, облака, мачты, башни, перекрытия, поверхности из линейных элементов. Точно также технология и математические идеи о развертывании поверхностей в пространстве определяют и выразительность конструкций Наума Габо (см. статью Кристины Лоддер).

Технология позволяет создать единый визуальный образ для серии, группы работ или для целого направления, жанра. Как показывает материал статьи о сирийской школе дизайна, материал и технология связаны с образной, метафорической символикой.

Если взять за исходную точку материал, мы видим, как сами физические и визуальные характеристики ведут к определенным образом технологизированной, адекватной форме. Материал способен проявить свою эмоционально-образную характеристику, в сочетании с другими материалами. Экспериментально это доказал Владимир Татлин в своих контр-рельефах. Вся история декоративного ис-

кусства — от металла и дерева до кружевоплетения — показывает, насколько важно знание тонкостей материала. И современные реставраторы занимаются реконструкцией технологий, сохраняя в культуре ее проектно-технологический генофонд. Знание о свойствах и секретах материала необходимо раскрыть и сохранить, что и сделали авторы статей, магистранты кафедры реставрации художественного металла во второй части нынешнего издания. Этому же посвящено и подготовленное кафедрой реставрации мебели методическое пособие [8].

Однако взаимоотношения материала и технологии с формой не тривиальны. Уже упоминавшийся рассказ «Сила воображения» заканчивается выводом — все, что придумано, может быть реализовано, воплощено, сделано. Иными словами, форма здесь оказывается ведущим элементом триады. Иными словами, форма, совокупность ее образных, символических, формально-композиционных и концептуальных характеристик, может быть воплощена в любой технологии и любом материале.

Во взаимодействии элементов триады нас интересуют современные представления и возможности художественного выражения образа через материалы и их сочетания, взаимодействие технологий разного уровня в современном производстве, технологии-фантомы, которые служат для моделирования промышленных технологий в проектной деятельности, современные идеалы форм и идеи формообразования.

Структура издания сформировалась таким образом, что позволяет каждое отдельное высказывание на тему считать фрагментом более общей проблемы, складываясь таким образом в коллективное исследование, коллективную монографию.

Историография и общетеоретические проблемы рассматриваются в части «Материал-технология-форма: размышления, проблемы и перспективы». Опыту изучения технологических аспектов творчества на примере произведений декоративного искусства, дизайна, архитектуры посвящена глава «Материал-технология-форма: опыт веков и новации искусства». Особенности использования выразительных возможностей материала и технологий описываются в главе «Материал-технология-форма: художественная составляющая». Специфика трактовки триады с точки зрения дизайна, пути от идеи формы до ее воплощения в материале приводится в главе «Материал-технология-форма: проектный контекст и реализация». Процесс художественного, архитектурного и дизайнерского образования представляет собой обучение проектированию и овладение навыками визуализации, учета свойств материала, способов его обработки. Эта тема отражена в главе «Материал-технология-форма: обучение

профессии». Наконец, современное развитие художественного языка как в дизайне, архитектуре, так и в области изобразительного и декоративного искусства невозможно без экспериментальной творческой деятельности. Завершает структуру издания глава «Материал-технология-форма: творческий эксперимент».

Примечания:

1. Беллини М. Поверхности постоянного напряжения: (О топологии эластичных пленок) // Техническая эстетика. 1968. № 7.
Краткая методика художественного конструирования. М.: ВНИИТЭ, 1966.
Методика художественного конструирования. Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 4. М., 1973.
Минервин Г.Б. Архитектоника промышленных форм. Вып. 2. М.: ВНИИТЭ, 1974.
Конструкция, функция и художественный образ в дизайне. Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 23. М., 1980.
2. Сидоренко В.Ф. Технологическая деятельность — одна из предпосылок формирования дизайна // Техническая эстетика. 1969. № 12.
См.: раздел 1.4. Технологическая форма вещи. Методика художественного конструирования. М., 1983.
3. Глазычев В. Функция-конструкция-форма // Декоративное искусство СССР. 1965. № 4.
Художники вещей [Текст]: [сб. ст.] / Н.Воронов, Л.Крамаренко, И.Суслов. М.: Советский художник, 1966.
Воронов Н.В. Искусство, рожденное огнем. М.: Советский художник, 1970.
Воронов Н.В., Шестопал Я.Е. Эстетика техники. Очерки истории и теории. М.: Советская Россия, 1972.
4. Учебно-методические материалы по художественному конструированию. Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). М., 1965 (Статьи И.А.Масеева, А.В.Флерова, Б.Ф.Ломова, Ф.Ф.Кизелова, Г.В.Крюкова, А.А.Карху и А.Е.Короткевича под редакцией ректора З.Н.Быкова).
Квасов А.С. Пластмассы. Технология и художественное конструирование изделий из них. М.: Высшая школа, 1976.
Сергеев Ю.П. Выполнение художественных изделий из стекла. М.: Высшая школа, 1984.
Декоративное и прикладное искусство. Межвузовский сборник научных трудов. М., 1985.
5. См. статью С.Л.Аристовой в настоящем издании.
6. Красками из радуги. Как рисовать поляризованным светом // Популярная механика. 2017. № 11 (181). URL: https://www.popmech.ru/design/8733-kraskami-iz-radugi-kak-risovat-polyarizovannym-svetom/ (дата обращения: 29.04.2018).
7. Саймак Клиффорд. Сила воображения (опубликовано в 1994 г.). URL: http://litlife.club/br/?b=23933&p=1
8. Орлов И.И., Машакин А.И. Технология художественной обработки материалов (резьба по дереву). М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018.

ЧАСТЬ I. МАТЕРИАЛ-ТЕХНОЛОГИЯ-ФОРМА: РАЗМЫШЛЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В.Р. АРОНОВ

Триада «материал-конструкция-форма» в ее историческом развитии

В истории человечества издавна идет борьба между созданием устойчивых взаимосвязей материала, конструкции и формы, переходящими в канон, сменяющими друг друга художественными стилями, а затем упрощенными композиционно-оформительскими приемами и их разрушением под натиском творческого императива, ускоряющего глобальные изменения в обществе и материальной культуре. Это отражено в поисках все новых соотношений функции и формы в искусстве и, особенно, предметно-пространственном окружении. В статье рассматриваются виды их осмысления художниками, теоретиками и историками предметно-художественного творчества.

In the history of mankind, there has been a long struggle between the creation of stable interrelations of material, design and form, changing into a canon, successive artistic styles, and then simplified composition and design techniques, and their destruction under the onslaught of a creative imperative that accelerates global changes in society and material culture. This is reflected in the search for new relations between function and form in art and, especially, in the object-spatial environment. The article considers the types of their comprehension by artists, theorists and historians of subject-artistic creativity.

Ключевые слова: триада «материал-конструкция-форма», канон, художественный стиль, функция и форма, традиции и новаторство
Keywords: «material-construction-form» triad, canon, artistic style, function and form, traditions and innovation

Триада «материал-конструкция-форма» универсальная и сопровождает все виды творческой деятельности с древнейших времен до современности. При этом исходным материалом может быть все, что угодно: камень, дерево, глина, ткань, кожа, стекло, металл, бумага, новейшие синтетические и композитные материалы, а также, как ни странно, вроде бы не вещественные — цвет, свет, звук и движение, без которых не могут существовать вещи.

Особенности материала влияют на выбор и применение различных типов конструкций и, в конечном итоге, на форму, причем не только в зависимости от существующих технических возможностей его обработки, но и от художественных задач и общего социально-культурного контекста.

Составляющие такой триады меняются со временем. Например, классическая формула Витрувия «firmitas (в буквальном переводе — “прочность конструкции”), utilitas (“польза”), venustas (“красота”)» из его «Десяти книг об архитектуре» соответствовала современной ему строительной практике конца 1 века до н.э. Он писал: «1. Зодчество […] разделяется на два отдела, из которых один — это возведение городских стен и общественных зданий в публичных местах, другой — устройство частных домов […] 2. Все это должно делать, принимая во внимание прочность, пользу и красоту. Прочность достигается заглублением фундамента до материка, тщательным отбором всего материала и нескупым его расходованием, польза же — безошибочным и беспрепятственным для использования расположением помещений и подходящим и удобным распределением их по странам света в зависимости от назначения каждого; а красота — приятным и нарядным видом сооружения и тем, что соотношения его членов соответствуют должным правилам соразмерности» [1].

Альберти, а затем Андреа Палладио изменили последовательность двух первых составляющих триады Витрувия, но все же полагали, что они первичны как логические предпосылки красоты архитектурных и предметных форм.

В европейской культуре красоту художественного произведения и окружающего предметного мира в дальнейшем рассматривали все более связанной с их конечными функциями, не только утилитарно прагматичными, но и знаковыми, поэтому определяющими стал более свободный выбор исходного материала и необходимой конструктивной основы. На первый план вышло активное программирование их возможностей для достижения новых целей, что стало основой проектного мышления художественного авангарда начала XX века и особенно при глобальном переходе к так называемой цифровой эпохе будущего.

Существует множество саморефлексий художников на непрерывно ускоряющиеся взрывные изменения в казалось бы устоявшихся соотношениях между материалом, конструкцией и формой. Отдельные громкие художественные манифесты в наши дни сменились почти обязательными концептуальными текстовыми дополнениями практики. Они настолько распространены, что их суммируют в специальных сборниках с краткими и развернутыми высказываниями о своем творчестве архитекторов, дизайнеров, художников декоративно-прикладного искусства [2].

Как разобраться во в них? Действительно ли прошлое уходит безвозвратно, и когда-то вполне рациональные объекты предметного творчества, в том числе и последних десятилетий, превращаются в аукционные артефакты, музейные экспонаты или красочные иллюстрации с небольшими сопровождающими текстами в серийных выпусках, рассчитанных на массового читателя, и справочных изданиях?

В ответ стали появляться сводные историко-проблемные и систематизирующие труды с попытками охватить материал разных временных периодов и народов.

В 2017 году вышло очередное переиздание фундаментальной «Всемирной истории дизайна» [3]. Ее автор Виктор Марголин, профессор Университета штата Иллинойс (Чикаго), попытался последовательно изложить в ней историю материалов, конструкций и форм в дизайне на всех континентах, начиная с древнейших времен до Второй мировой войны. Марголин попытался объединить все эпохи, начиная с древнейших, все континенты и культуры разных уровней в одно целое, чтобы показать, как созданное людьми предметное окружение отражало и одновременно формировало их жизненные мировоззрения. У Марголина нет разделения на дизайнеров, приземленных повседневной практикой предметного формообразования, и классиков дизайна. Но собранный им материал настолько огромен, что заставляет задуматься об историческом значении массового анонимного творчества.

Много лет редактируя академический ежегодник «Проблемы дизайна», выходящий в MIT Press без перерыва с 1984 года, Марголин накопил уникальный опыт не только собирать и упорядочивать бесчисленные артефакты, но и рассматривать их в качестве носителей особых функциональных и социальных языков общения. В каждой культуре и в каждый период времени в них происходили изменения, но в разных масштабах, с сохранением сложившихся канонов и появлением новых художественных стилей.

Такое расширение истории дизайна безусловно значимо для определения его роли и особенностей в современном мультикультурном пространстве. Недаром Марголин начинал в своих первых научных исследованиях со сравнительного анализа появления художественного языка авангарда XX века. В книге «Битва за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь, 1917–1946» [4] он подробно разбирал, как они одновременно, хотя и каждый по-своему, стремились отразить меняющиеся соотношения между новыми социальными идеалами и сложными политическими реалиями. И хотя их графический дизайн был только частью окружающего материального мира, он становился мощной авангардной силой.

Другая тенденция в изучении связи функциональной, материальной и художественной основы дизайна направлена на выявление базовых, непреходящих или сохраняющихся длительное время качеств. Именно такой подход характерен для трехтомного издания «Файдон классика дизайна» [5]. Этот трехтомный набор является авторитетной коллекцией классиков дизайна. Он состоит из 999 промышленных изделий, отобранных группой экспертов, — от автомобилей до мебели, от посуды до фото- и кинокамер, от повседневных предметов до самолетов. Чтобы представить задачи и объем проведенной работы, приведу развернутую цитату из текста, написанного ее составителями: «Классический дизайн для нас представляет собой промышленно изготовленный объект, обладающий вневременной эстетической ценностью. Он выступает в качестве стандарта в своем роде и, несмотря на время, когда был создан, остается по-прежнему актуальным. Коллекция, представленная в трех томах, была составлена группой экспертов в соответствии с вышеуказанными критериями. Объекты были даны в хронологическом порядке, начиная с элегантных китайских ножниц бонсай 1800-х годов, которые выпускают в том же виде до сих пор, и заканчивая не только произведениями Джаспера Моррисона, но и туалетным набором из двуцветной пластмассы, которому предстоит еще стать классическим.

Взглянув на приведенные примеры, можно представить себе не только историю дизайна, но и сменявшие друг друга вкусы, а в целом — культуры».

Таким образом, в обоих издания показано, как в истории человечества издавна шла борьба между созданием устойчивых взаимосвязей материала, конструкции и формы, переходящих в канон, в сменяющие друг друга художественные стили, а затем упрощенные композиционно-оформительские приемы, и как происходило их разрушение под натиском творческого императива, ускоряющего глобальные изменения в обществе и материальной культуре, что нашло отражение в поисках соотношений функции и формы в искусстве и, особенно, предметно-пространственном окружении.

Примечания:

1. Витрувий. Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А.Петровского. Т. 1. М.: Изд-во Всес. Академии архитектуры (Серия «Классики теории архитектуры»), 1936. Гл. 3.

2. Типичным примером может служить сборник The Industrial Design Reader / Editor Carma Gorman. Allworth Press, 2003. 256 p.

3. Margolin Victor. World History of Design: Two-volume set. Bloomsbury Academic; Reprint edition, 2017 (1 ed. 2015). 715 p. 880 b/w. 120 colors ill.

4. The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946, author. Chicago and London, University of Chicago Press, 1997. 276 p. 107 b/w ill.

5. Phaidon Design Classics (3 Volume Set). Phaidon Press, 2006. 3300 p.

Е.В. ЖЕРДЕВ

Искусство технологий и технологии искусства

Тема данной статьи — синергетическая роль метафоры в художественных технологиях формообразования в искусстве и дизайне.
The theme of this paper is metaphor as essential basis of sinergos for art technology of industrial design and art.

Ключевые слова: синергетика, технология, метафора, художник, форма, искусство, семантика, дизайн
Keywords: sinergos, technology, metaphor, artist, form, art, semantic, design

В настоящее время в прямом и переносном (метафорическом) смысле получило широкое распространение слово «технология». Оно вошло в обиход различных сфер человеческой деятельности. Мы встречаем такие понятия, как промышленная технология, высшая технология (хай-тек), нанотехнология, цифровая технология, педагогическая технология, политическая технология, художественная технология и др.

В онове слова «технология» лежит слово «техника» (от греч. texne — «искусство, мастерство, умение»), означающее совокупность средств человеческой деятельности, создаваемых для осуществления процессов производства и обслуживания непроизводственных потребностей общества. Основное назначение техники — частичная или полная замена производственных функций человека с целью облегчения труда и повышения его производительности. Техника прошла исторически длительный путь развития — от примитивных орудий первобытного человека до сложнейших автоматических устройств современной промышленности.

Технология, являющаяся производным словом от слова «техника», означает совокупность приемов и способов получения, обработки или переработки сырья, материалов, полуфабрикатов или изделий, осуществляемых в различных отраслях промышленности, в строительстве и т.д. В русском языке изначально совокупность средств человеческой деятельности называлась искусством, так как в широком значении слова «искусство» относят к любой форме практической деятельности, когда она совершается умело, мастерски, искусно не

только в технологическом, но и в эстетическом смысле. В этом контексте к искусству можно справеливо отнести и дизайн как вид деятельности по проектированию предметного мира.

Все, что человек делал издревле, на русском языке называлось искусством, мастерством или ремеслом. Исходя из этого, можно сказать, что с изготовлением первого орудия труда зарождалось искусство в его синкретическом, то есть нерасчлененном понимании. В дальнейшем человеческая деятельность, особенно в период перехода от ручного производства к машинному, стала расчленяться: более конкретнее стали определяться различные виды искусства (изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, театр, опера, балет и др.), а машины стали называться техникой. Спрашивается, почему в настоящее время не употребляется слово «искусство» как эквивалент слову «техника? Хотя, справедливости ради, до сих пор мы еще по инерции говорим «искусство машиностроения», «искусство боя», «искусство пилотирования» и «техника живописи», «техника танца», «техника пения» и т.д. Этому есть объяснение, исходящее из эволюционного процесса формообразования вещей.

Дело в том, что во время Византийской империи (IV–XV вв.) началось глубокое осмысление христианства во многих странах, в том числе и в Древней Руси, на искусство которой оказало огромное влияние Византия. Основным языком в Византии был греческий. Поэтому становится понятным, что, наряду со словом «искусство», стало функционировать и слово «техника», как эквивалент. Однако изначально слово «искусство» понимается нами как нечто большее, чем просто техника. Не всякая техника удосуживается называться искусством. Для этого необходимы эстетические критерии. Не всякая технология может считаться искусством, а только та, которая достигает уровня искусства. В то же время и многие виды искусства становятся инновационными, благодаря новым технологиям. Исходя из этого, правомерным становится сочетание таких выражений как «искусство технологий и технологии искусства». В этом сочетании присутствует синергетический эффект.

Синергетика (греч. sinergos — «совместное действие») — одно из ведущих направлений современной науки, репрезентирующее естественно-научный вектор развития теории нелинейных динамик в современной культуре [1]. Для синергетики характерно совместное и однородное функционирование различных систем, у которых суммарный эффект комбинаторного действия компонентов повышает действие, оказываемое каждым компонентом в отдельности. В синергетическом подходе при добавлении какого-либо компонента знаний можно получить совершенно неожиданный результат, который может стать инновационным. В контексте синергетического

мышления можно получить разные результаты при решении проблемы, переставив слова в ее формулировке. Если в математике существует линейный закон, который гласит, что от переменны мест слагаемых сумма не меняется, то в нелинейном синергетическом мышлении от перемены места слагаемых сумма может не только измениться, но и превратиться в совершенно оригинальную информацию. Так, например, при исследовании словосочетания «в мире психологии» мы можем получить одну информацию, а словосочетания «психология в мире» — совершенно другую. Или под словосочетанием «кинокамеры будущего» понимается развитие технического содержания и формообразования данного класса приборов, а под словосочетанием «будущее кинокамер» — совершенно иное, а именно — быть или не быть этим приборам в перспективе.

В синергетической парадигме словосочетаний «искусство технологий и технологии искусства» важно понять, что такое искусство технологий и что такое технологии искусства. В этом плане уместным является дискурсивный медод осмысления проблемы. А для этого нам надо включить очень важный компонент дискурса, без которого нет ни искусства, ни технологий, ни формы. Этим компонентом является материал, причем, материал, в первую очередь, вещественный, с физическими и химическими своствами, материал, идущий на изготовление чего-нибудь (камень, кость, шерсть, медь, железо, пластмасса и.др.). Однако в переносном, метафорическом смысле мы называем материалом источник, сведения, служащие основой для чего-нибудь (биографический материал, служебный материал, следственный материал и др.). В любом случае, искусство создается из материала. При этом, мы должны различать понятия: физико-химический материал и духовный материал. Если из первого появляются преимущественно полезные вещи, то из второго — бесполезные. Последние чаще называют «чистым искусством» (И.Кант, П.Валери и др.). Важно понять, как развивалось искусство технологий в прямом и переносном (метафорическом) смысле.

Свои первые орудия труда первобытный человек изготавливал из камня. Искусство технологии обработки камня было связано с необходимостью создания инструмента, компенсирующего ограниченные возможности человеческих рук. И, хотя руки являлись тоже инструментом, поиск подручных материалов увеличивал функциональные возможности обработки камня. Это послужило эмерджентным толчком для создания в будущем многочисленных видов рановидных инструментов для обработки всевозможных материалов, вплоть до алмазов.

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

С появлением первых орудий труда зарождается знаково-символическая коммуникация, базирующаяся на зрительном, слуховом, тактильном, обонятельном и вкусовом восприятии. В основе этих средств коммуникации лежит специфика знаковых форм, сущность которых составляет сигнальная функция, являющаяся предметом семиотики — науки о знаках. С помощью семиотики устанавливаются особенности проявления, закрепления, хранения и трансляции информации, ее передача от человека к человеку, от поколения к поколению.

Увлечение древних людей процессом формообразования на основе знаково-символической коммуникации привело к возникновению и развитию художественно-образного мышления. О предрасположенности человека к художественно-образному мышлению окружающего мира свидетельствуют археологические раскопки и исследования ученых, касающихся вопроса происхождения искусства.

Так, в научных трудах по происхождению искусства отводится важное место утилитарным изделиям, выполненным в так называемом «зверином стиле» — условное наименование широко распространенного в древнем искусстве стиля, отличительной чертой которого было изображение отдельных животных, частей тела, а также сложных композиций из нескольких животных. Наряду с утилитарным искусством, развивалось и изобразительное искусство, и декоративно-прикладное искусство, и искусство танца, и искусство пения и др. Во всех этих видах искусства художественный образ создавался благодаря таланту художника и владению им художественными технологиями.

В связи с этим возникает необходимость расшифровки понятия «художник», которой нет ни в одном из толковых словарей, включая и толковый словарь В.И.Даля. Наиболее убедительный материал был обнаружен в этимологическом словаре М.Фасмера, в котором есть такие русские слова, как «худогий», «художный», означающие «опытный, «сведущий». Есть украинское слово «худога», означающее «искусник»; польское «chedogi» — «опрятный, чистый». Здесь также говорится и о том, что русское слово «ходог» заимствовано еще из готики от слова «handags», что означает «ловкий, мудрый», и от

«handus», что означает «рука». Мало того, и английские слова «hand», «handy» мы переводим как «рука», «кисть», «ловкий», «искусный», а «handy man» — «на все руки мастер». Поэтому произносимое когда-то слово «handags» этимологически изменилось в слово «хундога», а затем — «художный» и, наконец, — «художник» [2].

Из этимологии слова «художник» становится ясным: оно означает то же, что мастер и ремесленник. А в чем же сущность слова «художественный», если художниками у нас нередко считаются и актеры, и композиторы, и режиссеры, и писатели и др.? А сущность этого слова заключается в создании ими художественного образа в своем творчестве. Этот вывод вытекает из определения понятия «художественный образ».

Художественный образ — это всеобщая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. Структурное многообразие видов художественного образа сводится к двум первоначалам — принципу метонимии (часть или признак вместо целого) и принципу метафоры (ассоциативное сопряжение разных объектов). На идейно-смысловом уровне этим двум структурным принципам соответствуют две разновидности художественного обобщения: метонимии — тип, метафоре — символ.

К метафоре художественный образ тяготеет в любом выразительном (смысловом) воспроизведении внешнего бытия. Эстетический объект рождается здесь как бы на грани сопрягаемого из «пересечения» образных данных. В семиотическом плане метафора выступает как знак — символ. Художественный образ близок по своуй сущности понятию «художественная форма». Таким образом, уже в древности зарождаются два типа технологий: одна имеет дело с физическим материалом, другая — с духовным. При этом художественное произведение может быть как полезным, так и бесполезным, как утилитарным, так и художественным. Некоторые изделия совмещают в себе утилитарную и художественную функции. Например, топор, выполненный в каменном веке в виде туловища медведя [3, с. 365, рис. 7], представляет собой симбиоз утилитарного и художественного. Критерием художественного является метафорическая выразительность (перенос образа медведя на форму топора) как основная составляющая художественного образа. В физическом плане метафора не усиливает утилитарную функцию. Иногда она может даже ей противоречить. Но желание человека быть художником даже в утилитарных вещах находит свое выражение.

Уже в древности зарождается феномен симуляции. На теле утилитарного (полезного) объекта начинает как бы «паразитировать» чужеродный образ (бесполезный) — симулякр. Однако это может быть

справедливым лишь на первый взгляд. В философском плане метафора выполняет очень важную узловую функцию, связывая в единый семантический узел человека, животных, природу, общество. Метафора становится важным когнитивным инструментом.

В контексте искусства технологий интересен дискурс об особенностях материалов и способов их обработки у таких видов искусств как живопись, графика, скульптура, танец, пение и др., которые не несут полезную функцию. Если в формообразовании предметного мира, в изобразительном искусстве мы обязаны рукам, то в танцах — ногам, а в пении — голосовым связкам. То есть, каждый вид искусства предполагает свой материал. В музыке материлом служат музыкальные инструменты. В то же время в метафорическом плане в духовных видах искусства материалом может быть тема, идея, концепция.

В современном искусстве важным аспектом становится влияние технологий на искусство. Новые технологии оказали влияние на художественную среду, в результате возник новый феномен искусства — цифровые искусства. Под цифровыми искусствами понимаются такие виды художественной деятельности, концептуальная и продуктивная база которых определяется цифровой средой. Возникшее явление активно обсуждается специалистами широкого спектра областей, относящихся как к искусству, культуре, так и к науке и технике. Возникновение цифровых искусств повлекло за собой появление новых художественных жанров и форм. Такие области, как, например, трехмерная анимация, виртуальная действительность, интерактивные системы и интернет позволяют открыть небывало широкие творческие возможности.

Используя язык цифровой культуры, цифровые искусства сразу же противопоставили себе традиционные виды искусств, которые именуются по отношению к цифровым аналоговыми. Цифровые искусства как открытая система развиваются и активно взаимодействуют с аналоговыми искусствами, оказывая на них влияние. Так, в первую очередь подверглись влиянию цифровых искусств наиболее традиционные виды изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура. Начали появляться голографические изображения, имитирующие картину, скульптуру, рельеф, даже архитектуру.

В современных художественных технологиях также происходят кардинальные изменения. В парадигме постмодернизма лозунг «форма следует функции» меняется на лозунг «форма следует эмоции» [4]. В дизайне становится очевидным переход от его полезности к его частичной бесполезности, а это значит, что дизайн становится ближе к произведению искусства. Именно эмоции, по мнению арт-дизайнеров, помогают потребителю понять предназначение изделия. Через эмоции в форме изделия отражаются собственные

настроения людей. В этом контексте метафора, с ее семантическим значением, становится столь же важной, как и функция изделия, так как устанавливает невербальную коммуникацию между человеком и предметом, между предметом и культурной сферой.

Примечания:
1. Князева Е.Н. Учиться жить: синергетические методы образования // Качество жизни — главный критерий социально-экономического развития России / Сборник докладов / ВНИИТЭ, Академия проблем качества. М., 2002.
2. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М.: Прогресс, 1987. С. 864.
3. Жердев Е.В. Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. М.: Архитектура-С, 2012. 464 с.
4. Лаврентьев А.Н. Эксперимент в дизайне / Учебное пособие / сост. Александр Лаврентьев. М.: Издательский дом «Университетская книга», 2010. 244 с.

В.Б. КОШАЕВ

О значении формы в искусстве

В статье рассматриваются вопросы трактовок формы, ее значений и научных оснований, важных для раскрытия специфики современного искусства и формы его содержания.
The article deals with the interpretation of the form, its meanings and scientific grounds, which are important for revealing the specifics of contemporary art and the form of its content

Ключевые слова: форма, содержание, морфология искусства, гештальт
Keywords: form, content, morphology of art, gestalt

Теория формы остается и, очевидно, останется, открытой, и искусство как конкретная, чувственно воспринимаемая данность в форме, определена еще в середине XX в. как «отражение и познание действительности» [1]. Многое из того, что излагалось в советское время, основывалось на материалах философии Нового времени. Широко известен афоризм Георга Вильгельма Фридриха Гегеля об искусстве как способе «раскрывать истину в чувственной форме». И это объясняет то, что необходимым условием художественности произведения является «органическая связь формы художественного произведения с его содержанием …. Существует и обратная закономерность. Содержание проявляется только в определенной форме» [2]. Сегодня понятие формы испытывает давление со стороны квазитеоретических рассуждений, определяющих приоритетом искусства не форму, а некое идейное начало, то есть разговор о форме вечен, и поскольку действительность будет сопровождать нас как пространственно-временное основание в его вещественном составе, то и форма и ее определение будет трансформироваться вместе с изменением содержания и структурой художественных объектов. Неизбежно появление и новых форм и творческих практик в искусстве.

Сформулированное в советское время общее определение искусства и формы соответствует и критериям наступившего века. Это подтверждается не только многообразием новых форм искусства и потребностью развития теории формы (морфологии искусства).

Мы не сомневаемся, что действительность от палеолита до неоавангарда имеет этапное (эпохальное) движение и отличается в сути воззрений на мир (на Природу 1) и устройства материального мира человека (Природы 2), и соответственно различаются и формы, в которых до наших дней доходят актуальные идеи прошлых времен, сакральных преимущественно. При этом не меняется только одно обстоятельство, онтологическое. Цель художественной деятельности всегда состоит в достижении целостности ощущения мира, связи с надличным миром, чему служит вся ансамблевая систематика формы, которая прямо или атопично воспроизводит идею участия людей друг в друге, в общем виде жертвенности существования человека, и абсолютным событием участия в человеке Бога — Его крестной смерти.

С середины XX в. возникают многочисленные соблазны переформатировать вопрос содержания искусства и понятия формы, этого аспекта мы коснемся ниже. Здесь приведем одно соображение, которое характеризует некую иллюзию во взглядах на искусство, а, возможно, и осмысленную провокацию на содержание и форму: «Искусство есть перформативный акт, когда я указываю на какой-то объект и говорю: это есть произведение искусства» [3].

Нельзя назвать это соображение циничным только по одной причине — сказанное объективно возможно, но касается весьма ограниченного угла зрения на природу искусства: феноменологического. Суть не в том, что суждение неточно. Оно как раз в скрытом виде содержит отрицание устойчивых программ формы и характеризует неопределимость критериев ее, а вместе с тем ее назначения, истока, смысла, структуры, нравственного содержания, или того, через что мы прошли с начала 90-х годов, разрубая топором образа икон, дергаясь на амвоне, исправляя нужду под картинами Ван Гога и т.д. Об этом достаточно жестко высказался Максим Кантор, дав основания для различения драматургии формы художественного объекта и отсутствия таковой у многих представителей «новых течений» [4]. Правда Кантора — в указании на внешние обстоятельства конфликта, имеющие, скажем так, не художественные, а социопсихопатические мотивы, но причем здесь искусство? Если Андрей Белый сформулировал весьма тонкое и эстетически очевидное соображение, что «искусство есть искусство жить» (в книге «Символизм и миропонимание»), то, во-первых, он не имел в виду больного эгоизма людей, а во-вторых, отметил так актуальность античных воззрений на techno как искусство и мастерство в любой сфере деятельности.

Поэтому отнесем вышеотмеченное высказывание автора к теме экзистенции — самообнаружению возможности понимания искусства

из каких-то лично ему присущих внутренних соображений. Отметим только, что в данном случае мы имеем факт акциденции (лат. Accidentia) — «случай, случайность» [5], схожей с этим — метонимии (греч. Metonymia) — «переименование», троп, или механизм речи, состоящий в переносе названия с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, принадлежности, партитивности или иному виду контакта [6]. И поскольку функции философии не сводятся только к исследованию условий феноменологии: восприятию, обнаружению или необнаружению искомого (художественности формы), а составляют «тетраморф» методов познания (помимо феноменологии, также онтологии, типологии, морфологии [7]), то искусство и формообразующие тенденции в полноте могут быть осмыслены только в структуре методов философии искусства, где морфология искусства, изучающая художественную форму, является разделом философии искусства (схема 1). Морфологией искусства в советское время занимались А.А. Габричевский и М.С. Каган [8]. Суммируя их идеи, а также учитывая ряд соображений теории искусства, можно проблему формы искусства представить в следующем виде (табл. 1). Здесь показано, что вопрос морфологии имеет три уровня: мир искусства, вид искусства, художественное произведение, каждый из которых отвечает определению таксон, обусловленный заданными критериями объекта [9].

Схема 1

Можно отметить, что хотя сам объект морфологии искусства изучался в XX в., тем не менее, прецедент понимания логики формы в ее самостоятельном значении можно обнаружить и ранее. Так, Иоганн Иоахим Винкельман, немецкий искусствовед (1717–1768), основоположник современных представлений об античном искусстве и археологии [10], еще в XVIII в. рассматривал произведение как нечто содержащее важную информацию. Идеалом для Винкельмана служила греческая скульптура эпохи Фидия, ее пластическое совершенство, уравновешенность и гармония («благородная простота» и «спокойное величие»)» [11]. Швейцарец Генрих Вельфлин (1864–1945) рассма-

МИР искусства	КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ИСКУССТВА	ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ, ВРЕМЕННЫЕ, ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ	**Основа для определения стандартов специальностей и специализаций, нормативно-правовой базы ГРНТИ, УДК, ББК, ВАК**
ВИД искусства	ИСТОРИЯ, ПРИЧИНЫ, ЭТАПЫ ВИДОВ ИСКУССТВА и пластических систем	Декоративное и изобразительное искусство, дизайн (и архитектура)	**Раскрытие истории возникновения и эволюции в искусстве и культуре народов мира**
ФОРМА произведения	ЭСТЕТИКА ФОРМЫ: Материал, назначение (функция вещи), эргономика, технология ФИГУРАТИВНОСТЬ В ИСКУССТВЕ – графемы сакральных объектов, образа мироздания, Личности Бога и личности сотворенного человека СРЕДСТВА ГАРМОНИИЗАЦИИ: категории композиции: статика-динамика, контраст-нюанс, цвет-колорит; фактура-текстура и др. свойства формы, которые отвечают определению гештальта формы. Также условия физических координат и структур мира: гравитация, золотое сечение и связанного с ним законов пропорционирования и сопропорционирования. Также свойств композиционной гармонизации на плоскости и в объеме.		

Таблица 1

тривал произведение как специфическую художественную структуру, он ввел термин «формального анализа»: пять пар контрастных понятий — линейное-живописное, плоскостное-глубинное, форма замкнутая и открытая, множественность и единство, абсолютная и относительная ясность. Практически, исследователь оценивает существо формы в ее системном значении. При этом здесь есть одна немаловажная деталь, которая нам потребуется в дальнейшем: речь о функциях этих пар. Первая пара, «линейное и живописное», а также «форма замкнутая и открытая» характеризует саму форму композиции — это можно назвать реальностью композиционной детерминантыилисвойствамигештальта.«Плоскостное-глубинное»— вопрос перцепции или способности оперировать категорией пространства в плоскости рельефа, листа, холста. «Множественность и единство» относится к вопросу различения структуры композиционной формы и ее главной цели — выражения общей идеи и эта пара имеет отношение, прежде всего, к методу оценки формы или искусствознанию. И, наконец, «абсолютная и относительная ясность» — это проблема целостности произведения, что обусловлено условиями восприятия. Последняя и отвечает задачам феноменологии (от греч. phainomenon — «являющееся»), но вне онтологического и типологического понимания произведения феноменология не способна удостоверить значение формы, ввиду несовпадения дискурсов и точек зрения на объект.

Вернемся к связи форма-содержание. Эта тема интересовала многих исследователей. Раскрытие значения формы в двадцатом столетии происходило через рассмотрение средств композиции, что наиболее четко очерчено в теории дизайна (технической эстетике, теории

художественного конструирования), в основе чего лежат преимущественно идеи и языки авангарда первой трети XX столетия: конструктивизм, супрематизм, абстракционизм, контррельеф, проун, архитектон, — своего рода модули гештальта, пояснения к которым оставили их создатели: Родченко, Малевич, Кандинский, Татлин, Лисицкий и др. В наиболее развитом виде теория технической эстетики изложена в трудах ВНИИТЭ. Условие формообразования как учебная дидактическая программа исчерпывающе изложена в известном труде Юрия Сомова «Композиция в технике» [12].

Следует отметить одну очень важную деталь. Композиционная структура формальных художественных приемов построена на гештальтах чувственного восприятия [13], благодаря которым учреждена новая азбука искусства. Она имеет и самостоятельное значение в условиях индустриального времени, но и существенно обостряет языки всех видов «классических» искусств и изобразительных и декоративных. Контраст-нюанс, статика-динамика, цвет-колорит, фактура-текстура и др. — суть элементы визуальных впечатлений, активно участвующих в образном строе формы. И в этом их ценность, и мы должны отдавать отчет себе в том, что если гештальт помещен в выставочном пространстве музея, как, например, квадраты Малевича, его ценность не в драматургии формы, а в том, что он обладает, прежде всего, ценностью метазнака, как символа новой пластической реальности, следовательно — это не художественный, а семиотический объект. В этом значении он не решает задачу художественного образа. Он декларирует ценности формально-ассоциативного языка искусства, или гештальта чувственной эстетики. В таком виде значимость гештальта именно в его семиотической функции. В этом значении он должен иметь концепт, и такой концепт Малевич нам оставляет: «Интуитивная форма должна выйти из ничего, также и разум творит вещи для обихода из ничего и совершенствует»; а кроме того, сам гештальт призван не формированию драматургии вещи — этим занят сюжет, тема, которые призваны решать цели жизнесохранения, а к формированию композиционной окраски произведения. Так гештальт красное-белое не решает проблемы содержания формы. Он призван к созданию пластического эффекта, обострения основной, прикладной формы для придания ей нового прочтения. Сам по себе он встречается в гербовой символике, флагах некоторых стран. В фарфоровой тарелке с красной полосой А.Лепорской супрематический рефрен создает эффектную уникальность прикладной вещи, ее торжественное геральдическое прочтение. В горьковском автомобиле «Волга» красное и белое обостряет ощущение динамики. Может ли гештальт быть выставлен в музее в виде раскрашенной так плоскости. Безусловно, может, но только содер-

жание красочных пятен важно как само цветоощущение, но при этом здесь есть еще ментальные, глубинные значения, означающие кровь и свет. Ассоциативный план восприятия работает в полную силу. Значение гештальта — порождать ассоциации, но сами ощущения еще должны служить процессам образного интегрирования людей между собой в качестве эмоционального психсоматического обстоятельства, но вне выхода в область онтологических планов бытия это остается типом смысловой галлюцинации, не имеющей всеобщей ценности.

Это отдельная и большая тема, свидетельствующая о существенном пробеле в теории искусства. Пробел обнаружился тогда, когда стали появляться неклассические художественные объекты, в которых нет драматургического подтекста. Оказалось, что на место под солнцем и даже в музее может претендовать все, что таковым считает художник (отсюда как следствие высказывание Б.Гройса). Почему это произошло? Причина в замещении художественной структуры структурой, например, памяти. Кусок бетона стены, разделяющей некогда две Германии, может теперь висеть в художественном музее или частной коллекции, хотя он не является произведением искусства. Бабушкины очки милы детской памятью и т.д. Чтобы инсталляция стала художественным объектом, нужна драматургия произведения. В инсталляции, акции, перформансе, как правило, смыслы вынесены во вне, и, следовательно, мы имеем иную форму, критерии которой заключены не в ней самой: отсюда соображение, что искусство — это сила идеи, а не материала.

Немного истории искусствознания в проекции на идею формы.

С теоретической точки зрения важный вклад в понимание композиционной формы в искусствоведении (искусствознании) внесли Дж.Вазари, И.И.Винкельман, М.Дворжак, де Клюйс, А.Ригль, Э.Панофский, Э.Кассирер, Г.Вельфлин, др., что, безусловно, значимо и для отечественной теории, но при этом западноевропейский подход не может во многих случаях объяснить линии отечественной науки, которая формируется благодаря, прежде всего, исследованиям религиозного искусства, представленного в трудах Ф.Буслаева, Н.П.Кондакова, Н.В.Покровского, Л.А.Успенского, В.Н.Лазарева, П.А.Флоренского, Н.П.Лихачева, а вместе с тем и А.Ф.Лосева, всех других, кто, рассматривая природу образа в русском искусстве, опирается на интеллектуальное наследие религиозной мысли как основы, доставшейся нам от отцов церкви, начиная с катакомбного времени. Это центральная линия средств «художественного мышления» в отношении, прежде всего, содержания христианского мировоззрения, атопически присутствует в искусстве Нового времени вплоть до периода «модерн-авангард». Именно здесь мы имеем

в наибольшей степени развитое теоретическое пространство. Вопрос важен ввиду отсутствия основного звена теории искусства — онтологии искусства, которая нуждается в раскрытии образа не с точки зрения снятых с онтологии дихотомий: (явное-неявное, сущностное-явленное, вещи-идеи, сущее-бытийное, форма-содержание, идея-материя, слова-вещи, знание-мнение, истинность-кажимость, мировоззрение-предметный мир, естественное-сверхъестественное, жизнь-смерть, земное-небесное и др.), а как структуру, существующую во все времена и не зависящую от точек зрения на объект онтологии: «мир земной — жертва — мир иной». Только этот план дает особую окраску формально-стилистическому методу отечественного искусствоведения, логику которого обычно связывают с именами И.Э.Грабаря, М.В.Алпатова, А.Д.Чегодаева, А.А.Федорова-Давыдова, А.В.Бакушинского, В.Н.Лазарева и др.

Формально-стилистические основания имеет и сфера авангарда. Это обусловлено учреждением третьей пластической системы — формально-ассоциативной, которая до XX в. была внутренним условием декоративно-символического и изобразительного методов образного решения. Формально-стилистическая линия за счет ассоциативного пространства получила неограниченные возможности работы в сфере индустрии. По сути, это привело к созданию новой страницы искусства, нового художественного языка, инициированного потребностями эстетики индустриального мира.

Эта идиллическая линия понимания и раскрытия сути формы оказалась нарушенной во второй половине XX в. Причина — в социальной ориентации и усреднении эстетических предпочтений покупателя, «ответственность» за которые возложила на себя система маркетинга, ярким примером чего стала деятельность художника-оформителя Энди Уорхола рано осознавшего приоритет желания вещи и ее мифологического прочтения над художественным содержанием вещи. Не преминула появиться и особая система легитимизации формы как художественной, объясняющей этот процесс. Таким образом, искусство второй половины XX в. утверждает приоритеты не самой художественности, а гештальт-психологические мотивы потребления. Это не отменяет поиски художественных решений, но они все более зависят от бизнес-моделей товарного рынка.

Процесс сопровождался философскими экзерсисами, в частности, написанием Дж.Кошутом статьи «Искусство после философии» (1969). Ее можно охарактеризовать как одну из глобальных тем, и в значительной степени мистификаций в отношении трактовок искусства и формы, следовательно, и художественного произведения. По сути, здесь явлено концептуальное самоопределение автора как упреждающее начало постмодернизма. В общем виде излагается те-

оретическая оценка того, что «… искусство существует лишь в виде идеи (“All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually”)» [14], и естественно, что его овеществление, то есть материал, не только вторичен в искусстве, но в принципе не необходим.

Пленительная и обескураживающая наивность высказывания —вполне осознанная в тенденциях постмодернизма подмена/замещение. Она возникла в условиях, когда представления об искусстве актуализировало эстетические потребности общества в послевоенное время. Ступень, на которую поднялось искусство в это время, отличается индустриализацией, формализацией, усреднением потребностей как следствия глобальной промышленной сети. Это распространялось через кино, архитектуру, товарный спрос и породило ряд новых феноменов действительности, нуждающихся в оценке их сути.

С одной стороны, процесс происходил на основе преемственности с эпохой Нового времени, классические образы которого начали обостряться инициацией авангардной пластики, прежде в Восточной Европе. С другой же стороны, и это касалось в особенности американского региона, был ощутим провал, который был естественен в силу отсутствия собственных традиций в области искусства и искусствознания. Вспомним, что многие художники Баухауза перебрались за океан после прихода к власти в Германии национал-социалистов. В Америке рождался интернациональный стиль в своей классической, американизированной версии, здесь работали многие художники из Европы [15], сумевшие использовать технологические ресурсы страны.

Возможно, что потребность обновления была использована как ситуация, в которой любое парадоксальное высказывание могло не подкрепляться ничем и, тем не менее, утверждаться как данность. В этом смысле постмодернизм как феномен должен быть очищен от случайных и примитивных суждений и оценок, и это рано или поздно произойдет, поскольку формы искусства безотносительны степени подлога ценностей. Вопрос в том, насколько художник отдает отчет в существовании истин современной культуры.

Каковы же пробелы теории? Один из факторов — игнорирование мировой философской традиции. Особенность — не только в разрыве с довоенной культурой, хотя постмодернизм характеризуется как «вторичный авангард», и, прежде всего, с абстракционизмом, конструктивизмом, супрематизмом и др. И в этом смысле существует определенная преемственность «теории постмодернизма» с идеями авангарда. Разрыв был осуществлен решительно, даже нагло, несмотря на очевидность эстетического наследия и его мощного теоретического напряжения и объема. Так в искусстве и теории Нового времени без материала, живописной фактуры, технологии скульптурного объема, декоративной вещественной эстетики стекла, керамики, дерева и т.д. не могло состояться теоретическое обоснование истории искусства. Естественно, что и без искусства Средневековья нельзя говорить о природе формы, дискуссия по которой длилось почти все первое тысячелетие, прежде всего осознания двойной природы искусства в его вещественном (материальном и личностном) содержании и идейном (жертвенном) предопределении, в котором личность самого распятого Бога стала онтологической основой современной цивилизации.

Естественно, пласт традиционной культуры содержит важные обстоятельства материального мира, формы, в которой природный объект и поэтический образ неразрывны в их фактуре, материале, технологии, образном представлении, основанных на метафорическом мышлении или тождестве поэтики, ощущений природы, ее образной значимости: «Некому березку заломати…» и др. Соображения о незначительности материала и формы оказали и оказывают плохую роль для развития и искусства и теории искусства. Речь не может идти о значимости или незначимости материала в искусстве. Постмодернизм — это в принципе иная структура ассоциаций, и материал имеет здесь не меньшее значение, нежели прежде. Почему же возникает это безумие? Человек — не дух, он обладает полнотой вещественного выражения. Следовательно, все, что связано с его существованием, имеет материально-эстетическое основание, и вне этого не достичь образной полноты формы.

Полагаем, что, во-первых, первоначальная незрелость теории послевоенного искусства в ее американизированном состоянии в значительной степени связана с влиянием личного опыта человека, что было следствием популярности феноменологии, направления философии, в котором в XX в. на первый план выдвинулась идея экзистенции, которое Кьеркегор определял как одно из основных понятий, которое означает «способ бытия человеческой личности». «Экзистенция представляет собой то центральное ядро человеческого “Я”, благодаря которому это последнее выступает не просто как отдельный эмпирический индивид и не как “мыслящий разум”, т.е. нечто всеобщее (общечеловеческое), а именно как конкретная неповторимая личность». В такой ситуации умозаключения о форме в философии Нового времени, на какое-то время оказались бессильными перед натиском сконструированных во 2-й пол. XX в. неоавангардных идей самой формы, которые, появившись в середине XX в., активно стали служить основой оценки произведения, и в которых сегодня нет недостатка. Их содержание можно охарактеризовать

словами американского деятеля Дж. Кошута, не лишенными двусмысленности: «Искусство — это сила идеи, а не материала». В таком определении очевидна уже не наивность, а осознанное выведение активов формы как раз из сферы закономерностей образа и материала в область неочевидных значений, за которыми и следует манипуляция смыслами произведения. В общем виде этот смысл может просто назначаться и его могут выполнять все, что угодно: кураж, анекдот, простейшая аналогия, экстраполяция смыслов и др. Но способность находить аналогии это еще не искусство, это материал и топливо для творчества. Оно ценно, само по себе, но не есть завершенная художественная форма. Чтобы состоялось произведение мало ироничности, анекдотичности, экзистенции. Должен иметь место смысл жизнеподобия и жизнесохранения. Христос потому был понят, что метафора устной речи обращена к всеобщим смыслам права, долга, ответственности перед собой и людьми. Если искусство не решает эту проблему, оно остается элементом чувственной реальности и только.

По большому счету, вне идеи того, что находится за пределами восприятия, вообще невозможно говорить о чем либо, но сама суть искусства во все времена и состоит в том, чтобы невидимое соделать видимым, а, следовательно, видимое должно обладать полнотой невидимого и значит формой и технологией, которые, например, в православии ставит и достигает цели благочестия и перцептивном ощущении невидимого, а в католичестве — ликование телесной плоти.

Во-вторых, очевидно также, что в высказываниях «новых философов» не идет речь о рассмотрении предмета в его и этической и эстетической программах, что привело к парадоксу в самой философии — прежде всего ее отрицании ценности прошлого наследия. Причина — в интенсивной разработке феноменологии (как направления философии) в XX в. в трудах многих философов, подготовившей для подобных высказываний почву, после чего сама философия оказалась ненужной. Так, упомянутый Дж.Кошут, беря за основу идеи И.Канта и Витгенштейна или того, что именуют логическим позитивизмом, фактически заявляет о невозможности выполнения философией когнитивно-методологических функций в современной культуре. Эти функции в современной культуре могут, по мнению Дж.Кошута, выполняться только искусством. По словам Дж.Кошута, «XX столетие вступает в период, который может быть назван концом философии и началом искусства», но искусства, понятого принципиально нетрадиционно.

Каково? Безапелляционная идея на фоне несоциализированных идей философии ведет к отказу от этического, эмпатийного содержания общественных потребностей.

Безусловно, что возникшие квазитеоретические конструкции теории постмодернизма не имели, строго говоря, задачи его академического прочтения. В противном случае уже в это время в мировом пространстве новых идей могло бы осуществиться то, что сохранялось в отечественном поле теории искусства, итоги которого объяснимы современной наукой. Так в нейрофизиологии установлено, что сама когнитивность сознания — это свойство современного человека. Ей присуще то, что: а) формирование психических функций и овладения синтаксисом языка, важно для планирования логических операций, изобретения игр на основе конвенциональных правил, но обеспечивается это развитием способностей к изобразительному и музыкальному творчеству [Козинцев. 2004; Черниговская. 2004; 2006. а, б]; б) сам этот аспект связан с тем, что называют «грамматическим взрывом» в языковом развитии детей, который сопровождается формированием основных когнитивных функций, что, собственно, и было одним из основных компонентов процесса антропогенеза, приведшего к формированию Homo sapiens.

И если иметь ввиду, что, по Хайдеггеру, «человек есть его речь», о том же и Сократ: «Скажи, чтобы я тебя увидел», ССЫЛКА то смысл речи (и текста) заключен в том, чтобы изъясняться, то и «увидение» новых форм искусства возможно через их называние, то и сложение новых подходов к теории есть идея новых типологических структур изъяснения, не могущих, естественно существовать вне онтологических оснований и пересоздание или трансформирование положений философии будет опровергать придуманные и преходящие манипуляционные приемы, не имеющие логики высказывания.

Примечания:

1. Недошивин Г. Очерки теории искусства. М.: Искусство, 1953.

2. Содержание и форма в искусстве / Эстетика: Словарь. М., 1989. URL: https://aesthetics.academic.ru/426/ (дата обращения: 15.04.2018).

3. Гройс Б. Что такое современное искусство. Лекция // Митин журнал. Вып. 54 (зима 1997 г.). С. 253–276. URL: http://www.vavilon.ru/metatext/mj54/grois1.html (дата обращения: 15.04.2018).

4. Кантор М. Бунт официанта // Эксперт. № 33 (815). 20 августа 2012. URL: http://expert.ru/expert/2012/33/bunt-ofitsianta/ (дата обращения: 15.04.2018).

5. Философское понятие, обозначающее временное, преходящее, несущественное, изменчивое, случайное свойство вещи (в отличие от существенного. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/12/АКЦИДЕНЦИЯ) (дата обращения: 15.04.2018).

6. Действие механизма метонимии приводит к появлению нового значения или контекстуально обусловленному изменению значения слова (http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/METONIMIYA.html).

7. В соответствии с основными категориями философии: сущность, явление, содержание, форма и соответственно в отношении искусства сущность искусства, явление искусства, содержание искусства, форма искусства.

8. У обоих авторов есть своя книга «Морфология искусства» (М. Каган —1965, А.Габричский — 2002).
9. Таксон [τλξις (таксис) — «порядок, ряд»] — группа объектов любого иерархического уровня, выделяемая на основе некоторых заданных критериев (напр., тип, класс, род, вид и др.). Мир искусства как таксон задан в морфологии категориями пространства и времени; вид искусства — специализацией художественно-творческой деятельности; форма произведения — сочетанием вещественной эстетики предмета, фигуративностью, средствами гармонизации в комплексе или комбинации указанных факторов.
10. Вёльфлин Генрих. Ренессанс и барокко. М.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
11. Кузнецов М. А. Новая философская энциклопедия I–IV т. / Ин-т философии РАН. М.: Мысль, 2010. Т. I, А-Д. с. 403.
12. Сомов Ю. Композиция в технике. М.: Машиностроение, 1987. 288 с.
13. Гештальт (нем. Gestalt — «форма, образ, структура») — понятие чувственных элементов восприятия, получивших в теории композиции бинарное выражение.
14. См. Концептуализм. http://index.kalektar.org/i/conceptualism/
15. Ласло Мохой-Надю основал здесь «Новый Баухаус»; Вальтер Гропиус преподавал в Гарварде, Марсель Брёйеру открыл собственное бюро в Нью-Йорке и т.д.

Ю.И. БУНДИН

Отечественный дизайн: между прошлым и будущим

В условиях давления западноевропейских дизайн-практик, сводящих художественно-конструкторскую мысль к внешнему виду изделия как предмета повышенного спроса на рынках товаров и услуг, развитие отечественного дизайна видится в качестве целостной системы деятельности по воплощению общественного идеала в предметно-пространственной среде. В данном контексте художественный образ рассматривается как средство гармонизации конструктивных элементов и эстетической выразительности внешнего вида, повышающих эффективность реализации функционального назначения вещи.

Under the pressure of Western European design practices that reduce the artistic and design idea to the appearance of the product as a subject of increased demand in the markets of goods and services, the development of domestic design is seen as an integral system of activities to implement the social ideal in the subject-spatial environment. In this context, the artistic image is considered as a means of harmonization of structural elements and aesthetic expressiveness of the appearance, increasing the effectiveness of the implementation of the functional purpose of the thing.

Ключевые слова: дизайн, художественный образ, общественный идеал, гармония
Keywords: design, artistic image, social ideal, harmony

Современный период развития отечественного дизайна следует рассматривать как кризисный и, в определенной степени, переломный. Беспрецедентная открытость российского общества, переход высшего художественно-промышленного образования на Болонскую систему, тотальная интервенция западноевропейской культуры постмодерна и повсеместные заимствования основанных на ней образцов дизайн-практик сформировали реальную угрозу утраты национальной специфики отечественного дизайна и, как следствие, не только потерю конкурентоспособности на международных рынках дизайн-товаров, работ и услуг, но и, что самое важное, — элиминацию дизайна как мощного средства инновационного развития. Преодоление кризиса возможно только на путях усиления и углубления национальной рефлексии, рассмотрения отечественного дизайна

как целостного исторического явления. Сделать это невозможно не обратившись назад, к истокам и узловым точкам развития дизайна.

Серьезный прорыв в области теории и практики дизайна был предпринят в бытность СССР, практически 50 лет тому назад, на базе вновь созданного Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) в русле критического переосмысления эстетических представлений и повышенного внимания к активно-деятельностной, социальной природе художественного творчества. Основным методологическим средством становления теории дизайна стал системно-деятельностный подход, в рамках которого выдвинута и обоснована идея дизайна как средства воплощения общественного идеала как одного из основных видов социальной деятельности, направленной на «производство вещей», наряду с «производством знаний» (наука), «производством людей» (обучение и воспитание) и «производством художественных ценностей» (искусство). Перечисленные сферы в своей совокупности обеспечивали развитие целостного социального организма, обладающего интегративным свойством воспроизводства необходимых технологических новаций на путях достижения поставленных общественных целей. Предполагалась, что дизайнеру-практику нужны комплексные научно-инженерно-художественные знания как средство выработки метода проектной деятельности, формирования ее алгоритма, ибо метод и есть форма организации средств в процессе деятельности. Предметная среда понималась как системный объект дизайнерского проектирования на основе комплексного применения подходов, привнесенных из различных профессиональных сфер: инженерной, художественной, научной. Потребности приведения промышленной продукции в соответствие со сложившимися культурными идеалами и норами в русле общественного идеала целостного предметного мира сочетались с представлениями о культуре как программе управления жизнедеятельностью и ее функциональном понимания в качестве системы норм и механизма социального нормирования [1].

Смысл теоретических исследований виделся не в фиксации результата, а в поддержании высокого профессионального уровня процесса творческой деятельности. Теоретическое знание призывалось выполнять роль не только фиксирующую и объясняющую, но и, прежде всего, прогностическую, выступая в качестве проекта исследуемой деятельности. В контексте изложенного подхода дизайн понимался как та сфера деятельности, которая требует гармоничного сочетания абстрактно-аналитического, образно-ассоциативного и предметно-практического мышления на методологической базе восхождения от абстрактного к конкретному и на основе сочетания

функциональной и аксиологической концепций культуры как надбиологической программы жизнедеятельности человека.

В изложенном выше понимании дизайн рассматривается в качестве сферы общественно-полезной деятельности по решению предметно-практических изобретательских и инженерно-конструкторских задач с использованием композиционных приемов созидания художественных образов. Изобретая формулы, придумывая полезные модели и конструируя устройства, мы имеем ввиду не только их функциональность (ожидаемую практическую пользу), удобство изготовления и пользования, но и целесообразную форму, выражающую внутреннюю красоту и гармонию отношений элементов системы и интегративное эстетическое качество ее внешнего вида.

Успешность такого рода продуктивной деятельности требует развития особых, играющих ключевую роль в творческом процессе профессиональных компетенций — чувства гармонии и красоты как необходимых слагаемых творческого потенциала личности. В процессах художественного конструирования важнейшее место занимает художественный вкус, понимаемый нами шире привычной избирательно-оценочной функции при восприятии произведений искусства как развитое чувство гармонии, как способность увидеть гармонию в мире, сделать руководящим принципом в мысли и деятельности по познанию и преобразованию окружающей реальности. Художественно-конструкторская мысль объективирует чувство гармонии в результатах творческого труда и несет неповторимый отпечаток личности автора. Как мера творческих способностей дизайнера, художественный вкус представляет собой результирующую художественного опыта, эстетического идеала и художественной интуиции [2, с. 24]. Данное требование предполагает соответствующую базовую подготовку — овладение основами академического рисунка, живописи и композиции. Эти дисциплины должны в обязательном порядке включаться в базовую часть федеральных государственных образовательных стандартов по направлениям подготовки «дизайн».

Целям достижения красоты внутренних связей — структуры формы в соответствии с функцией, материалом и способом изготовления — служит композиционное формообразование — процесс структурной организации элементов объема, средства и методы которого соотносятся с привнесением гармонии между ними и, через их совокупное качество, с человеком (визуальная, антропометрическая и материальная структура объекта, делающая его эргономичным).

Возникающая эстетическая ценность обусловливает эмоционально-чувственное переживание и органическую включенность в человеческую жизнь, то есть выступает соразмерным человеку продолжением его возможностей.

Так, в средовом дизайне естественность искусственной среды достигается путем ее гармонического соотнесения с природным ландшафтом, в тесной взаимосвязи с социокультурными традициями. Современные безликие высотки, растущие, как грибы после дождя, в Новой Москве, уплотняющие и упрощающие среду обитания, бездуховные по своей внутренней структуре и внешней выразительности, выхолащивают жизненную энергию и уничтожают национальную историческую память, превращая людей в винтиков огромной машины рыночной экономики. Что бы сегодня ни говорили о И.В.Сталине и Н.С.Хрущеве, но и сталинские высотки и, что важно, так называемые «хрущобы» сегодня следует признать в качестве шедевров организации городской среды [3, с. 18].

Здесь самое время вспомнить о кризисе современного искусства, из которого под гнетом коммерческих стратегий исчезло понятие красоты. Творчество — это всегда созидание порядка из хаоса. Восхождение от абстрактного к конкретному, от функции к образу — процесс духовного насыщения вещи. Именно художественный образ одухотворяет вещь, делает ее человекомерной, превращает изделие в произведение. Его истоки — в национальном декоративно-прикладном искусстве, которое по своим изначальным смыслам выступало средством коммуникации со сверхъестественными началами бытия, имело целью расширить и усилить творческий потенциал человека.

Известная триада Витрувия, вынесенная в перефразированном виде в название конференции, может быть выражена и другой форме, а именно: польза — удобство — красота. Или, как писал один из теоретиков дизайна В.Л.Глазычев, функция — конструкция — форма [4]. Функция — обобщенная задача, выдвигаемая в процессе эволюции материи в конкретных исторических условиях. Это работа, которую должно выполнить изделие, а также смысловая, знаковая и ценностная роли вещи. Конструкция — материальная структура формы, организованная в соответствии с конкретной функцией и несущая эту определенную конкретную функцию. Функция определяет конструкцию, и они вместе определяют форму. Вещь становится объектом приложения формообразующих закономерностей изобразительного искусства.

Для дизайна, объективно связанного с массовым машинным производством, характерно рациональное решение триады «функция — конструкция — форма» в направлении упрощения сочетания утилитарной и эстетической ценности. Возникает новая эстетика дешевых материалов, простых технологичных форм, соответствующих используемым материалам и процессам производства и потребления на основе достижений конструктивизма и функционализма. На смену красивости приходит целесообразность как оптимальное

соответствие конструкции конкретной функции и оптимальное соответствие формы как внешнего выражения конструкции закономерностям оптического восприятия и изменяющимся нормам эстетической оценки.

Проблема взаимосвязи оптимально-конструктивного и эстетического, объективно-рационального, присущего конструкции и индивидуального характера чувственного восприятия и ассоциативных связей, рождающих образ, решается в пользу утилитарного назначения вещи.

В данном контексте продукты дизайна по своему смыслу сводятся к украшенным изделиям инженерии, воплощающим инженерно-конструкторскую мысль, нежели к произведениям художественно-конструкторской мысли. Именно в этой связи гражданским правом результаты художественно-конструкторского труда отнесены не к произведениям как результатам творчества в сфере науки, литературы и искусства, а к изделиям — полезным моделям — новациям в области техники и технологий. При этом к существенным признакам промышленного образца, согласно п. 1 статьи 1352 Гражданского кодекса Российской Федерации, отнесены признаки, определяющие эстетические особенности внешнего вида (выделено мною — Ю.Б.) изделия, в частности форма, конфигурация, орнамент, сочетание цветов, линий, контуры изделия, текстура или фактура материала изделия. При этом ничего не говорится об использованных художественно-образных решениях, о тех интегративных качествах сочетаний перечисленных в законе элементов, их гармоничных построениях, которые образуют качество красоты и способность изделия доставлять эстетическое наслаждение. Эти критерии выражены в самом общем виде как художественно-информационная выразительность, рациональность формы, целостность композиции, эргономичность. В погоне за новизной и оригинальностью изделия, обеспечивающей его патентоспособность как одно из важных условий конкурентоспособности, создатель образца сегодня фактически ничем не ограничен, что неумолимо ведет к общей дисгармонии «второй природы». Увы, определяющими сегодня в работе дизайнера выступают коммерческие стратегии рынка, а не стремление к опредмечиванию общественного идеала, ибо такового сегодня официально не существует.

Таким образом, сегодня возобладал «станковистский» подход к решению практических задач дизайна, о ложности которого еще в 60-е годы прошлого столетия предупреждал В.Л.Глазычев на волне комплексных исследований этого специфического вида общественно полезной деятельности. Суть его в том, что «художественное» выступает как внешнее качество, привносимое в конструирование, а не как неотъемлемое внутренне свойство» [4, с. 2].

Как отмечал один из родоначальников системного дизайна В.Н.Лазарев, биосоциальная адаптация человека к условиям бытия вынудила его черпать необходимые идеи и материалы из единственного данного ему источника — природы. Превращая доразумную хаотическую действительность в упорядоченный мир, человек стремился познать совершенство природы, раскрыть закономерности гармонии ее предметов и явлений. Слабость абстрактно-логического мышления обусловила единственно возможную форму постижения гармонии — конкретно-образную. Таким образом, искусство взяло на себя функцию постижения совершенства сущего через гармонию внешнего [5, с. 4].

И если порядок анализа гармонии был сугубо индивидуален, скрывался в тайнах творческого процесса, то алгоритм синтеза гармонии последовательно формировался и закреплялся в изобразительно-конструкторских канонах. Именно композиция стала основным инструментом создания художественных образов конструируемых объектов.

Каждая утилитарная вещь имеет три составляющие своего качества: полезность (функциональность), удобство пользования и способность доставлять эстетическое наслаждение. Функция красоты — повышение не только ее продажной стоимости как следствие привлекательности обладания ею, но и, прежде всего, существенное повышение спроса на нее как обладающей большей функциональностью за счет включения психоэмоционального ресурса пользователя при ее эксплуатации и, в конечном счете, повышения производительности труда.

Дизайнер должен обучаться красоте, а сделать это возможно только через фундаментальное академическое образование. Английский художник 18 века У.Хогарт в своем знаменитом трактате «Анализ красоты» писал: «В кораблестроении размеры каждой отдельной части ограничены и сообразуются с пригодностью судна для плавания. Если у корабля хороший ход, моряки всегда называют его красавцем — так тесно связаны оба эти понятия!» [6, с. 62].

Соответствие частей общему замыслу, ради которого создана вещь, имеет значение для красоты целого. Именно целесообразность формы делает полезную вещь красивой. С другой стороны, целесообразная красота увеличивает функциональность вещи. «Все размеры частей тела скаковой лошади наиболее соответствуют предназначенности ее к быстрому бегу, благодаря чему она приобретает согласующийся с ее характером тип красоты» [6, с. 62]. Именно в этой фразе английского художника начала XVIII века — истоки выражения выдающегося советского авиаконструктора А.Н.Туполева — «некрасивые самолеты не летают», которая применима ко всем без исключения разновидностям технических устройств и определила основной

тренд развития отечественного дизайна и его принципиальное отличие от западноевропейского аналога.

Дизайн как общественно-полезная общественная деятельность произрастает, формируется и развивается на фундаментальных основаниях аутентичной культуры. Западноевропейский дизайн исповедует идеологию рыночной конкуренции частных собственников, отстаивает индивидуальную свободу философии прагматизма. Ее манифест — истинно все, что приносит выгоду, поэтому в художественном конструировании акцент делается на внешнем виде изделия, обеспечивающем ее рыночную конкуренцию в контекстах текущей моды, и, в конечном счете продаваемость. В условиях доминирования в западной художественной культуре концепции антиэссенциализма, согласно которой единой сущности у искусства нет, дизайном является то, что таковым объявляется.

Отечественная традиция дизайна органично выросла из декоративно-прикладного искусства в условиях новаторских поисков в изобразительном искусстве, начало которым, по существу, положил французский постимпрессионист П.Сезанн. Именно он, как отмечают исследователи, в поисках вечного, того, что не подвластно времени, совершил переворот в живописи [7, с. 204]. Его интересовала устойчивость цвета и формы в природе. Он считал, что произведение искусства конструируется, как архитектура. Конструктивное построение формы, цвета, ритма созидает образ. В этом суть концептуального искусства как искусства мысли, как ее живописная пластическая концепция.

Бурное развитие науки, техники и технологий, возникновение фотографии обусловили кризис станкового искусства, поиски новых сфер приложения изобразительных средств, активного вторжения в общественную жизнь. Русский авангард стал особым явлением всего европейского искусства, «отразившим желание не просто изменить мир, но разобрать его на кирпичики, на атомы и перевоссоздать заново» [7, с. 252]. Характерные для нового направления в искусстве «живописные ценности» скорость, ритм, динамика движения выражали неутомимое стремление активно включиться в технический прогресс. Но, в отличие от западноевропейских адептов футуризма, русские авангардисты сделали акцент на глубоком проникновении в духовные истоки декоративно-прикладного искусства, их актуализации и востребовании в переустройстве мира. Супрематизм К.Малевича как трансцендентный горизонт всякого другого искусства основан на комбинациях разноцветных плоскостей самых простых геометрических очертаний. Прямая линия, квадрат, круг, прямоугольник — средства конструирования «предельного», концептуального образа. Их компоновка на плоскости, передающая за

счет ассиметричной композиции внутреннее движение, позволяет раскрепостить цвет, поставить его на первое место, обеспечить господство цветовой энергии. То же самое можно сказать и о раскрепощении энергии формы в объемно-пространственных конструкциях линий, кубов, шаров и прямоугольников. Именно этим занимался другой вожак русского авангардизма и родоначальник конструктивизма В.Татлин, пафос творчества которого заключался в смыкании искусства и науки. Целая плеяда советских авангардистов, по сути, заложила основы отечественного дизайна, предусматривающего активное включение эмоционально-чувственных начал в процессы технического конструирования, которые существенно повышали человекомерность вещи, эффективность ее функционирования в системе «человек — техника». Возникающие при этом художественные образы технических решений по законам гармонии и красоты наделяли технические изделия эстетическим качеством, раскрепощающим психические энергии пользователя и, в конечном счете, существенно повышали производительность труда.

Известный модельер В.Зайцев как-то в беседе со мной рассказывал историю о том, как его предложение о соразмерных женским формам и гендерной психологии разноцветных фуфайках и резиновых сапогах для женщин, работающих в строительной сфере, не было принято советским чиновничеством, которое так и не смогло понять сверхзадачу данного художественно-конструкторского решения — существенно облегчить тяжелый для женщин строительный труд.

Примечания:
1. Теоретические и методологические исследования в дизайне. М.: Издательство Школы Культурной Политики, 2004. 372 с.
2. Прикот Е.Ф., Романюк В.С. Художественный вкус как проблема коммунистического воспитания студентов // Проблемы развития декоративно-прикладного и промышленного искусства в художественном вузе. Сборник статей. СПб.: ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, 1982. С. 17–27.
3. Логвинов В.Н. Российская архитектура: жизнь после смерти // Власть. 2017. № 3 (282). С. 18–24.
4. Глазычев В.Л. Функция — конструкция — форма // Декоративное искусство СССР. 1965. № 4. С. 2–4.
5. Композиция в промышленном и декоративно-прикладном искусстве. Сборник статей / ред. и сост. В.Н.Лазарев. Л.: ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, 1979. 104 с.
6. Хогарт У. Анализ красоты / пер. с англ. П.Мелковой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. 224 с.
7. Ратнер Л.Н. Искусство: язык Бога. От Античности до авангарда. – М.: Никея, 2018. – 304 с.

Л.П. МОНАХОВА

Кандинский. Модель искусства

Рассматривается творчество В.Кандинского, аспекты его понимания искусства. В творчестве Кандинского изобразительное искусство предстает как крупный и сложный механизм отработки пластических, пространственных мироощущений, идентичных общим эпохальным изменениям в представлениях о картине мира

Considered the work of V.Kandinsky, aspects of his understanding of art. In the work of Kandinsky, visual art appears as a large and complex mechanism for working out plastic, spatial worldviews that are identical to general epochal changes in the notions of a picture of the world

Ключевые слова: В.Кандинский, модерн, конструктивизм, абстракционизм
Keywords: V.Kandinsky, modern, constructivism, abstractionism

В середине 1960-х годов университетская программа по истории искусства кончалась где-то на импрессионизме, с небольшими выходами в экспрессионизм, фовизм, кубизм, и то в порядке факультативных занятий и неофициальных разговоров об искусстве. Во всяком случае, как о чем-то целостном дозволенными были размышления лишь об импрессионизме. К искусству конца XIX — начала XX века подходили предельно выборочно, а такое существенное для этого периода явление, как формирование новой пластической системы мышления в разных видах искусства, лишь отчасти нашедшей выражение в так называемом стиле «модерн», оставалось за пределами нашего внимания.

Прошло четверть века. Как-то само собой мы постепенно получили право без извинений и уловок говорить об архитектуре и искусстве того же «модерна», многое было сделано для реабилитации авангарда 20-х годов, спокойно произносим слова «конструктивизм» и «конструктивисты». Но еще совсем недавно радовались, если фамилия Кандинского оставалась в тексте невычеркнутой, хотя и сопровождалась пожеланием — «лучше без него».

В последние год-два произошел резкий скачок. Прошло много интересных выставок, о которых мы не могли и мечтать, — П.Филонова,

К.Малевича, В.Кандинского. Началось разрушение существовавших долгое время запретов, восполнение истории. Началось жадно. И все же длительное пребывание в условиях урезанной, сокращенной до картотечной системы истории искусств продолжает сказываться на возможностях нашего познания, проникновения в историю художественного мышления XX века, поскольку дело не только в воссоздании фактологической полноты истории, но и в формировании отношения к искусству как к органичному образованию культуры, со своей неоднозначной «функцией», которую мы все еще видим лишь в необходимости отражать действительность.

Выставка произведений Кандинского — значительнейшее из событий художественной жизни не только года, но и многих десятилетий. И однако... при всех радостных «да!» она, пожалуй, как ни одна другая, включая выставку Филонова, не говоря уже о выставке Малевича с его позитивными установками, — помимо радостных, счастливых моментов вызывала щемящее чувство сожаления по поводу нас самих, нашей ситуации в искусстве, наших потерь и нашего потолка в его восприятии. Мы привыкли к тому, что любое завоевание в нашей художественной жизни — всегда результат каких-то преодолений, борьбы, напряжения, длительного и часто скрытого подготовительного периода, от первого упоминания имени до более обстоятельного и прочного его внедрения в сознание и историю искусства.

Помните, как, например, завоевывалось, вернее, начало завоевываться авангардное искусство 20-х годов? Как закреплялись, обрастали фактами и обретали конкретное творческое лицо вначале только называемые имена. Сколько было сделано, чтобы, к примеру, вошел в историю и остался там В.Татлин. Сколько было предпринято шагов, чтобы состоялась его персональная выставка в московском Доме литераторов, а затем уже знакомая всем «Башня III Интернационала» и «Ле-татлин» появились в залах выставки «Москва — Париж». Имена К.Малевича, А.Родченко, Э.Лисицкого, К.Мельникова, прежде чем стать сегодня почти привычными в повседневных разговорах об искусстве, прошли также длительный путь реабилитации. И вот теперь наш авангард, даже при всей катастрофически долгой боязни этого слова, все же освоен.

С Кандинским до сих пор все не так. Хотя что-то уже было начато в освоении его наследия, он как явление искусства XX века оставался все же в стороне от интересов советских исследователей. То ли здесь сказалась его лишь косвенная причастность (во всяком случае, так это воспринимается внешне) к идеям и судьбам советского авангарда 1920-х годов, то ли сыграла роль его погруженность в задачи чисто живописные, то ли общая грандиозность и «беспредметность» его творчества, к которой у нас нет «ключей», но Кандинский до сего

дня остается вне контекста наших фундаментальных представлений об искусстве XX века, и при формировании его общей истории нам все еще кажется, что можно обойтись и без этого имени.

Поэтому первая персональная выставка Кандинского у нас воспринималась почти как случайность, красивый светский жест сверху, щедрый подарок, причина которого — не сама потребность в этом художнике, сколько наше всеобщее желание быть сегодня лучше, культурнее, смелее и прогрессивнее. Снизу, изнутри наших сегодняшних представлений об искусстве, Кандинский все еще остается нами не завоеванным, и его творчество все еще находится за пределами доступного сегодня взгляда на искусство. Если так долго, на протяжении почти тридцати лет, пришлось отстаивать авангардное искусство 20-х годов, хотя оно вплотную было связано с идеями нового социального жизнестроительства послереволюционного времени, то что говорить о Кандинском, который не был столь прямо включен в этот процесс и его позиция в искусстве сформировалась намного раньше.

Что нам мешает двигаться дальше в восстановлении картины истории? Не только отсутствие фактов, но и более серьезные вещи. Прежде всего — отношение к искусству изобразительному как к механизму идеологического, морализаторского воздействия, легко управляемому и направляемому. Если же мы начинаем всерьез признавать Кандинского, то и в нашем общем отношении к искусству должны произойти перемены.

Что нам важно увидеть сегодня в Кандинском? Родоначальника абстракционизма, оригинальность, нетрадиционность его пластического мышления, необычность «тематики» картин, знать, где и как он работал, периоды его творчества? Все это так, все необходимо, без этого не обойтись, но еще более важно и существенно для нас то, что Кандинский в большей степени, чем какой-либо другой художник XX века, может заставить взглянуть на современное искусство иными глазами, увидеть и другую возможную его модель, нежели та, к какой приучило нас наше вчера и наше сегодня.

В творчестве Кандинского изобразительное искусство предстает как крупный и сложный механизм отработки пластических, пространственных мироощущений, идентичных общим эпохальным изменениям в представлениях о картине мира, в чем мы современному искусству почему-то отказываем.

Если принять традиционную для нас «полочную», «ярлыковую» систему освоения искусства, то вся его история распадается на отдельные имена, школы, направления, в той или иной мере связанные между собой, куда Кандинский включается как один из родоначальников абстракционизма. Однако его место в истории искусства определя-

ется не только этим. Творчество Кандинского заключает собой целый этап в развитии пластического мышления конца XIX — начала XX века, дав современной художественной культуре в обобщенном, почти формульном виде новую модель структурного прочтения мира. Кандинскому, как в архитектуре, например, А.Гауди, удалось сконцентрировать внимание на пространстве как главной теме исканий в искусстве и как бы уже в очищенном виде представить те изменения в восприятии мира, которые, хотим мы этого или нет, знаем ли мы этот тайный процесс или он скрыт от нас, формировались в унисон с развитием научно-философских представлений о мире и картине мироздания.

Выход изобразительного искусства начала XX столетия к этим проблемам означал, что оно приобрело свой инструмент визуального измерения реальности, который сейчас, в конце столетия, только начинает осознаваться во всей его значимости для последующего развития искусства и архитектуры. Но мы, охотно замечая подобные ситуации в прошлом, рассуждая, например, об орнаментальных системах народного искусства в их связях с картиной мироздания, сопоставляя периоды появления прямой и обратной перспективы как средства моделирования мира или исследуя эпохи больших стилей с позиции их типологичности, остаемся глухи к подобным исканиям в современной нам художественной практике.

Изобразительное искусство, помимо его постоянной внедренности в мир человеческих эмоций и драм, выполняет и другую функцию, создавая свою для каждой эпохи систему восприятия. Конечно, это происходит не каждый день. Появление новых визуальных систем, отработанных и закрепленных в искусстве в композиционных нормах построения целого, отмечает рождение новых эпох. Творчество Кандинского связано с подобным моментом в истории искусства XX века.

Беспредметность искусства Кандинского, как это видится теперь, — также особый для XX века путь осмысления общих для эпохи представлений о мире и волнующей ее соподчиненности земного и космического начал. Природное видение земного бытия было присуще и тому же импрессионизму, и тем более последующим художественным исканиям, которые дали общестилевую основу искусства рубежного периода, с его трактовкой пространства и массы как единой и взаимообусловленной материи. Кандинский в своем творчестве вышел на новый уровень этого общего и давно идущего процесса. Его отношение к природному бытию и человеку несомненно вобрало в себя и те идеи космизма, которые также были порождены временем и так или иначе выразились в воззрениях Н.Ф. Федорова.

Понять Кандинского, снять все «что» и «почему» по отдельным произведениям художника чрезвычайно трудно. Ход его мыслей, цели,

особенности видения становятся более очевидными, когда есть возможность последовательно, от работы к работе, фиксировать изменения в пластическом мышлении художника, и прошедшая выставка предоставила нам ее. Самый важный для понимания художника период — 1910-е годы, когда, собственно, и состоялось то, что определило существо и первичность его искусства по отношению ко всему мировому наследию и художественным исканиям XX века. Его живописная система формировалась в этот период достаточно последовательно и логично. Выставка дала возможность увидеть, как оконтуренные, яркие, почти эмалевые цветовые пятна постепенно начинали сплавляться в одно целое, как взгляд художника все выше и выше поднимался над землей, а картина ее жизни становилась все обобщенней и обобщенней, хотя одновременно и все сложней, многослойной в своих непредсказуемых связях.

«Поднимаясь» в пространство между небом и землей, Кандинский проникает в нечто более существенное, нежели то, что открывает перед нами внешний — констатирующий взгляд, где все подчинено одноплановой, последовательной логике. «Отторженность» от земли, свободное движение форм, как бы освобожденных от предметных оболочек, позволяют художнику выявить в них скрытую силу бесконечно меняющегося внутреннего состояния — конфликты, контакты, безудержные всплески общности, перенасыщенные эмоциями объединения и разъединения форм, их вражду и покорность. Художник погружается во все более отчуждающееся от земной жизни пространство с его собственными коллизиями цветовых сгущений, вихрей линий, точек, полупрозрачных плазм. Это пространство становится для него реальностью, способной подчиняться его воле, быть управляемой и вызывать сложные, не поддающиеся словесному переводу эмоциональные переживания.

И все же Кандинский не столько придумывает новую реальность или сочиняет некую ее абстракцию. Его композиции этого периода, и самые крупные из них — композиции VI и VII, не говоря уже о работах, имеющих конкретные смысловые сюжетные названия, поражают своей близостью пейзажным и событийным ситуациям. Конечно, в разных работах мера соотнесенности изображенного с первоначальным природным, земным прообразом — рекой, океаном, наступающим на дрожащую кромку земли, фигурами людей, мчащимися поездами, «улитками» или цепочками поселений, — различна. И все же реальность картин Кандинского — это скорее своеобразное силовое отражение предметных коллизий в космосе, а точнее — в более близком околоземном пространстве.

Возникающий в картинах Кандинского как бы второй, бестелесный, мир предстает насыщенным превращениями. Жизненные ситуации

начинают звучать пронзительней, больней, обнаженней. И все же при всем драматизме, повышенной эмоциональности состояний, запечатленных в холстах Кандинского, его произведения вызывают чувство какой-то беспредельной гармонии, включенности в бесконечное движение жизни. И это, пожалуй, самое сильное в его работах, заставляющее ощущать грандиозность и величие не только мировой природы, но и самого художника.

И однако, несмотря на то, что 1910-е годы занимают особое место в творчестве Кандинского, определяя его собственное художническое «я», его вклад в искусство XX века измеряется не только живописными завоеваниями этого периода. В своем творчестве и прежде всего в своих теоретических размышлениях художник пытался поставить задачу — изменить условия эмоционального существования человека, средствами искусства создать пространство, обладающее силой духовного воздействия, способное освободить человека от бремени начал, разрушающих его личность. Возникает концепция, неведомая предыдущим периодам развития мирового искусства.

Хотя Кандинский, как уже говорилось, не был впрямую связан с авангардом 20-х годов и в своих позициях сформировался намного ранее, его отношение к искусству как инструменту созидания новой реальности, духовно значимой для человека, значительно расширяет границы и масштабы его творчества, ориентированного не на предметное преобразование окружения, как это было характерно для тех же конструктивистов, а на способность помочь человеку обрести и удержать в себе духовное равновесие.

С этой целью художник изучает особенности эмоционального воздействия всех первоэлементов, которыми оперирует изобразительное искусство, — цвета, линии, формы, переводит свой индивидуальный опыт работы с ними на язык теории и ради этого начинает свое сотрудничество с Баухаузом — новой по своей сути художественной школой и творческой группировкой в искусстве XX века.

То, что открывалось ему в более ранние годы в тайнах переживания околоземного пространства, начинает возвращаться снова в реальную жизнь, но уже в нетрадиционной форме воздействия на человека. Искусство перестает учить, назидать, просвещать, постигать истину. Его задача — возродить в человеке «утонченность» души, как говорил сам художник.

Появление Кандинского на фоне происходящих сегодня событий в художественной жизни кажется предельно своевременным. Его произведения заставляют почувствовать черту, у которой мы находимся, и возможный выход из ситуации.

Новый подъем, оживление в молодом искусстве, связанные с повышенной социальной рефлексией, сопровождаются появлением произведений более чем экспрессивных, где можно найти все — от взрыва чего-то подсознательного, на уровне крика, до разных вариантов самоиронии. Но при всех аналогиях с авангардом они не приближаются к искусству, созидающему некий позитивный климат нашего существования. Впрочем, в современной ситуации, на фоне неприязни ко всему, что есть, слово «позитив» произносить страшновато, — наша недавняя художественная практика представляла это понятие своеобразно — как «высокий идеал» в 30–50-е годы, а в 1970-е — в номенклатурных островках облагороженной художником среды, которые сегодня воспринимаются декорациями к пиру во время чумы.

Чтобы знать или хотя бы предполагать, как быть дальше, мы должны перестать быть слепыми в отношении к мировой практике искусства XX века. Урезанная, «минималистская» картина его развития лишает нас возможности масштабного взгляда на всю механику движения столь сложного образования, каким является искусство. Пока же запрет на факты толкает нас только к знаточеству, и наряду с приближением к исторической правде мы одновременно удаляемся от возможности подняться на другие уровни понимания закономерностей художественной культуры.

Концепция искусства, созданная Кандинским в начале столетия и кажущаяся на первый взгляд утопичной, как, впрочем, очевидно, и самому художнику в последние годы его жизни, сегодня, в контексте развития мирового искусства, включенного в формирование позитивных самоощущений, в какой-то мере обретает черты реальности. Но очевидно также, что искусство, созидающее духовное пространство по Кандинскому, — это уже иной тип культуры и цивилизации.

Я.С. КВЯТКОВСКИ

Материал и форма. Диалог между футуризмом и постурбанизмом

В статье рассматривается влияние футуризма на городскую среду, архитектуру, связь с материалом и формой.
The article examines the influence of futurism on the urban environment, architecture, connection with the material and form.

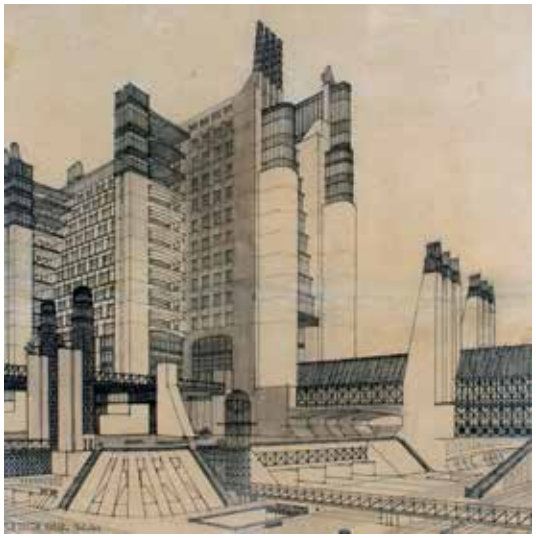
Ключевые слова: футуризм, урбанизм, материал, форма
Keywords: futurism, urbanism, material, form

Рождение футуризма на рубеже XIX и XX в. было связано с радикальным развитием технической мысли тогдашнего мира. Почти в тот же исторический момент, с разницей в 10–20 лет или едва лишь нескольких десятилетий, в жизнь общества триумфально вошли такие изобретения, как автомобиль, действующий с помощью двигателя внутреннего сгорания, самолет, эклектический двигатель, а вместе с ними ряд приспособлений в жизни домашних хозяйств или хотя бы телефон. Начало XX в. — это также новые возможности строительства высоких зданий, не только благодаря новым стройматериалам, в том числе преобладающему повсеместно использованию стали, но и ввиду изобретение лифта, действующего с помощью электромотора (Вернер фон Сименс), который быстро получил широкое применение, особенно за Атлантическим океаном (изобретение безопасного лифта Э. Отиса).

Футуризм провозглашал отторжение античности и его наследия, разрыв с прежней исторической традицией во всех видах искусства, а взамен стремился создать новый язык образцов. Футуризм декламировал разрыв с прежней практикой полемики форм этого ухода и возвращения между «новым» и «старым» в свете векового наследия истории искусства. Тут стоит отметить, что чистый футуризм всегда оставался городским искусством, и лишь выросшие на почве футуризма прежде всего кубофутуризм, а затем из него — конструктивизм и супрематизм связали динамику и скорость не с городом, а с материалом и пространством как объектами Нового Искусства. Таким образом, город, к сожалению, только на минуту обрел художественную субъективность, никогда, по существу, снова не вернув ее.

Футуристы верили, что «новый динамический город» восторжествует и станет единственным пространственным посланием урбанизированного мира. В этом сценарии, как легко заметить, нет места для исторического города с классическим типом урбанистики. Данная ситуация напоминает современную полемику между творцами *постурбанизма* и их оппонентами. Сегодня, подобно прежним временам, раздаются голоса о том, что традиционный город уже не нужен, что будущее принадлежит «величине» архитектуры и именно она построит новую городскую структуру.

Артисты этого периода ожидали похожей революции в искусстве, которое стало участником ежедневной жизни общества, которое в перспективе едва лишь одного поколения изменило свой уклад жизни со статичного на динамичный. Средой этих изменений стал, прежде всего, город. И именно с этого периода мы начинаем делить искусство на городское и загородное. Ведь главный представитель футуризма в архитектуре Антонио Сант-Элиа озаглавил серию своих зарисовок новой футуристической архитектуры именно как *«Citta Nuova»,* или *«Новый Город»*. Ожидаемым был перелом, в котором футуризм станет не только стилем, направлением и инструментом изменений, но именно новым образом жизни, где изменение, циркуляция, скорость, темп перемещения, а прежде всего, риск неустанных изменений, ощущение мгновения — все это станет источником новой, другой радости жизни.



Ил. 1. Antonio Sant'Elia's чертеж жилого дома Città Nuova (1914)

Это течение, как ни парадоксально, не было однородным, так как сочетало в себе разные элементы авангардного искусства, черпало, прежде всего, из кубизма, но также и из динамического неопримитивизма, из динамики воззвания политической «силы удара» заголовков, размещаемых на первых полосах газет. Течение совмещало различные виды деятельности, такие как поэзия, музыка, живопись и монументализм новых средств в архитектуре. В этом значении футуризм, как ни одно из прежних течений искусства, обращался к городскому в наиболее полной мере, именно посредством вездесущ-

ности, многообразия наблюдения за точками зрения. По сему футуризм открывал абсолютно новый раздел в восприятии геометрического тела, формы и функции. Город открывался перед человеком не как мертвая, существующая уже тогда, фотография, или известная нескольким поколениям станковая живопись, но как пульсирующий жизнью организм. Можно сказать больше — футуризм создавал город заново путем укрепления его функции именно телом и формой, а также использованием нового материала, такого как стекло, бетон и сталь. Он открыл путь к широко распространенному производству готовых строительных панелей. Футуристический город разрастался доминантами в местах многоуровневых коммуникационных узлов, тоннелями подвижных тротуаров и эволюционирующих кубатур, хотя пока только в долгосрочных набросках будущего. Таким образом, динамика, скорость и потенциал изменения были вознаграждены новой формулой триумфа — определением футуристического здания *casa a gradinate*. Парадокс этой ситуации заключается в том, что чистая форма никогда не была реализована в полной мере, может, кроме комплекса Производственных Предприятий Фиата в Турине. Но форму, единожды призванную к жизни, уже не удалось похоронить. В настоящее время именно из-за живучести футуристической формы трудно говорить о смерти футуризма. Правда, приоритеты изменились, и сегодня давний романтизм «*Антиболи*», вечной акселерации, уступил место органической мутации деконструктивистов. Форма академического кампуса MIT Массачусетского технологического института (1998) Фрэнка Гери действительно шокирует, но не по причине новых коммуникационных возможностей именно этого места. Однако данная пространственная доминанта в своем послании метафорическая, апеллирующая к новым технологиям, новым материалам и новой воспроизводимости в цифровом измерении. Подобным образом обстоит дело с другой реализацией представителей деконструктивизма, а именно «MGM MIRAGE City-Center» в сердце Лас-Вегаса, Даниэля Либескинда (2009), которая нарушает гармонию окружающих ортогональных внешних форм, размещенных вдоль главного пассажа «*Las Vegas Strip*» собственной динамикой тел, однако без догмы футуристической «*силы, вытекающей из скорости*». Эта динамика одновременно существует и обращается к эксклюзивному миру привлекательной нерациональности. Эта динамика имеет даже определенное революционное измерение, подобно той, прежней. Футуристическая динамика, реализующаяся в начале XX в., остановилась, главным образом, на декларациях, современная же требует все большего, именно с ней мы отождествляем философию постурбанизма. По мнению Карло Джиометти, это явление (постурбанизм) грозит нам диктатурой ангажированных форм и, как упомянуто выше, часто нерациональных, спроектированных современными мегазвездами архитектуры «*starchitects*». Тогда традиционный город уступил бы место нескончаемой галерее исключительных зданий, что не причинило бы вреда самому городу и городскому пространству, потому что исключение не может стать правилом, как можно бы было перефразировать известные слова Роберта Вентури. Рационализм не может быть презренным, подобно тому, как во времена футуристов таковым оказался мир давних немеханизированных скоростей. Ведь это рационализм служит человеку, он ему необходим, подобно тому, как новые изобретения в начале прошлого века, — они были, прежде всего, именно рациональными. В этом месте можно задать себе вопрос: не имели ли мы ранее и не имеем ли дела теперь с новой утопией? Насколько в футуризме тело, как и материал, рациональным образом были направлены и подчинены выполнению коммуникационных функций, а остальным были навязаны приоритеты

Ил. 2. кампус MIT Массачусетского технологического института (1998) Фрэнка Гери (the Massachusetts Institute of Technology Cambridge)

Ил. 3. «MGM MIRAGE City-Center» в сердце Лас-Вегаса Даниэль Либескинд (2009)

технических функций (инфраструктурная сеть, городская техника, новые логистические решения, электрический подвижной состав), настолько *постурбанизм* уже не содержит подобного следствия. Архитектура, даже самая лучшая, не может обойтись без города, то есть без урбанистики, а тем более ее заменить. Однако догматизм современных *starchitects* начинает торжествовать, перенося пустоту после модернизма в неверно понимаемое богатство форм.

В поисках главной мысли стоит еще раз обратить внимание на жизнеспособность идеи футуризма в современном мире, в современной архитектуре и урбанистике, в которой мы не до конца отдаем себе отчет. Ведь чем же иным, как ни новым (например) *экофутуризмом,* является комплекс «Namba Parks» в Осаке, Япония (Jurde Partner Co. i NikkenSekkei Architect, 2009). Здесь мы имеем дело с необычным пространством, с откровенно необычной силой влияния на адресата (комплекс спроектирован как развитый торговый центр площадью около 130 тысяч м^2 на территории едва ли 3,7 га). В то же время, это пространство вписывается, как венец, соединяющий два мощных линейных пути: автомобильный и рельсовый, связывая железнодорожный узел с автобаном. Не об этом ли мечтали футуристы? Тут, однако, удалось сохранить доминирование, используя человеческий масштаб. Здесь возникло органическое, естественное, возвышающееся террасами и ниспадающее зеленое пространство с усиленными краями мягко извивающихся линий раздела конструкционных и опорных стен, напоминающих естественные уступы скальных террас. Совокупность эффекта была усилена высоким геометрическим телом (46 этажей) в виде офисного здания. Давний монументализм и гигантизм форм раннего футуризма здесь поддержаны посредством применения другой метафоры — живого многотеррасного зеленого каньона в центре города.

Библиография:

1. Baumgarth Christa. Futuryzm Seria: Style-kierunki-tendencje. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe; Warszawa, 1987.
2. De Botton Alain. The architecture of happiness. The Secret Art of Furnishing Your Life. Penguin books, London, 2006.
3. Il Futurismo architettonico. Lo sguardo di Paolo Marellotti. Архитектурный футуризм. Взгляд Паоло Марателлотти. Ministero della Cultura della Federazione Russa. Museo statale di architettura A.V.Ščusev. M.: Издательство МУАР, 2010.
4. Kwiatkowski Jacek. Wojciech Oko pod kontrolę dotyku duszy. Suprematyzm we współczesnym dyskursie intelektualnym. Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Wydział Geografii i studiów Regionalnych UW. Warszawa (2013), 2015.
5. Kwiatkowski Jacek, Kryśkiewicz Łukasz. Przestrzenie aktywnych społeczności. Problemy urbanizacji i ekonomia współdzielenia. Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Wydział Geografii i studiów Regionalnych UW. Warszawa, 2018.
6. Prina Francesca and Demartini Elena 1000 Years of World Architecture. An illustrated Guide. Thames & Hudson, London, Milan, 2006.

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

Многослойность понятий «материал, технология, форма» применительно к алеаторичным урбанистическим мегапроектам

В статье на примере Московского центрального кольца (МЦК) рассматриваются методы и технологии работы с материалом и формой, возникшие изначально в авангардной академической музыке XX века, но актуальные для дизайна.

In this research methods and technologies of avant-garde academic music of 20th century are investigated as actual for design as exemplified by Moscow Belt Line Railway (MTsK).

Ключевые слова: дизайн, архитектура, мегапроект, Московское центральное кольцо (МЦК), алеаторика, диссонанс

Keywords: industrial design, architecture, megaproject, Moscow Central Circle (MTsK), aleatoric, dissonance

> *… «новый урбанизм» <…> будет стремиться не к стабильной конфигурации, а к созданию полей, приспособленных для процессов, которые не желают кристаллизовываться в окончательной форме; он теперь будет одержим не городом, но манипуляциями с инфраструктурой…*
>
> *Р. Колхаас [1, с. 281–282]*

Более 30 лет тому назад мне довелось присутствовать на занятиях по композиции. Это было в Ленинградской государственной консерватории, класс С.М.Слонимского. Аспирант показывал ему свое новое сочинение. В процессе разбора Сергей Михайлович сказал: «Здесь материал ушел». Очевидно, что он имел здесь в виду не физический, а художественный материал, способы его организации, осмысления и развития.

Также многослойны и многозначны и два других взаимосвязанных понятия в названии данной конференции. Технология — не только способы работы с веществами и инструментами. Это умения работать с художественным материалом: линией, объемом, пространством. Соответственно, под формой может пониматься физическая явленность, геометрия, результат инструментальных воздействий,

наконец, художественная форма. Эти разные слои связаны между собой. Можно представить себе некий условный лист Мёбиуса, на котором непрерывной лентой будут чередоваться эти три слова. Что есть художественный материал в урбанистике и дизайне городской среды, каковы технологии, т.е. способы проектной работы с этим материалом, и каков может быть результат, художественная форма — такой вопрос поставлен в этой статье на примере одного из мегапроектов: Московского центрального кольца.

Здесь размываются границы между собственно проектируемым объектом и средой. Следовательно, частью материала проектируемого объекта становятся внеположные, неподвластные проектировщику условия и элементы, многие из которых подвержены мощному воздействию случайности. Она должна быть осознана не как досадная помеха, а как постоянное свойство существования, как часть «проектного задания» и художественной задачи. Такие границы материала требуют иных творческих технологий и будут порождать формы особого характера.

Для многих произведений современного искусства актуальна мысль Х.Л. Борхеса, что худшая страница в произведении та, где нельзя изменить ни одного слова. Появляются произведения по типу «Хазарского словаря» или «Последней любви в Константинополе» М.Павича, где фрагменты могут следовать в произвольном порядке и выборочно, где нет кульминации или композиционного центра.

Опыт обуздания случайности есть в авангардном искусстве середины и второй половины XX века. Проблема сочетания определенности с неопределенностью в единой форме успешно решается на протяжении десятилетий в таком методе сочинения музыки, как алеаторика (от латинского alea — «жребий, игральная кость»). Здесь «форма или фактура исполняемого произведения в той или иной степени определяется случайными факторами» [2, с. 26]. Общий принцип неполной или неокончательной фиксации «тела», материи произведения мы будем называть алеаторичностью.

В алеаторичной форме можно пренебречь деталями, присутствие или отсутствие, стабильность или изменчивость которых не определяет сущности целого. В ней носителем выразительности являются микроструктурные элементы, а сокращенное кодирование второстепенного способствует ее большей гибкости, и сам автор узнает нечто новое о находящемся перед ним [3, с. 465, 461, 469]. В такой форме есть «поля неопределенности». Она «сравнима с полужесткой конструкцией, где наряду с креплением основных участков, существуют и пластичные фрагменты, дающие возможность ограниченной деформации» [4, с. 130]. Здесь слышен пространственный подтекст. Далеко не случайно, что многие видные композиторы, обращавшиеся к данной или подобной технике, имеют техническое, физико-математическое или архитектурное образование (Э.Денисов, К.Штокхаузен, Я.Ксенакис). Они сформулировали суть новых технологий, охарактеризовали результирующие формы и выработали терминологический аппарат.

В самоосмыслении архитектуры и дизайна городской среды тенденции алеаторичности активно начали развиваться 40 годами позднее. Р.Колхас в своем эссе 1995 г. ставит новые задачи: «Профессия упорствует в своих фантазиях, своей идеологии, своих претензиях, своих иллюзиях участия и контроля, и потому неспособна постичь новую непритязательность, частичные интервенции, стратегические маневры» [1, с. 280].

Возможны два типа технологических решений того, как организовать взаимодействие постоянного и изменяемого: это чередование на различных участках (поля мобильности) и наложение мобильных-вариабельных элементов на стабильные-узловые. Опорные моменты здесь определяют либо общую схему, ансамбль смысловфункций, которые могут выполнять заменяемые элементы, либо комбинаторную основу.

Включение факторов случайности и внедрение готовых форм приводит к тому, что такая композиция как бы перестает быть документом автономного мышления автора и может претендовать на объективизм [см. 3, с. 475]. Именно поэтому может возникнуть новый уровень перцептивного контакта средового объекта с пользователем. Подобно дизайнерскому «проектированию проектирования», в авангардной музыке также есть «метод сочинения перед сочинением» [там же, с. 459]. Установленная в современной теории дизайна понятийная пара «"среда-состояние" и "среда-событие"» [5, с. 53] предполагает включение временного фактора. Алеаторичный объект тяготеет к первому типу. Отсутствуют фиксированная временная последовательность, определенное начало и конец. Такое формообразование можно охарактеризовать термином Штокхаузена «момент-форма». Для создания таких форм применимы его же «вариабельный метод» и «многозначный метод». Это «неопределенность отношений в фиксировании текста», который принципиально не имеет единственного варианта реализации, а для каждого момента есть «множество одинаково удовлетворительных решений» [6, с. 39]. Многозначность может выражаться как в трансформировании и перемещении элементов, так и в различном наполнении одной и той же сетки. Проектируется среда со сменным оборудованием, облик которой можно прогнозировать только в основных чертах. Этими акцентированными составляющими структуры, фактически соавторами дизайнера будут находящиеся там люди с их костюмами и личными вещами, видимые части городской среды.

Спроектированные фиксированные элементы объединены множественными перекрестными связями, в пределе — каждый компонент с каждым, и эта сеть абсорбирует в себя сменяемые компоненты. Соотношения элементов и их объединений характеризуются понятиями «отдельное», «группа» и «поле». Результат их взаимодействия — «структура-масса», также термин Штокхаузена, аналог делёзовской ризомы. Это «комплексность временного накопления, … неясность изложения групп» [6, с. 40]. Несколько позднее Е.Розенблюм указывал: «Профессиональные преимущества открытой формы для дизайна могли бы быть случайны, не будь у них глубоких корней в истории культуры» [7, с. 61].

Дизайн-объект, проектируемый на основе алеаторического метода, — общий каркас, в котором предусмотрены «поля мобильности» и используются принципы соотношений отдельного, группы и поля, имеющий множество вариантов одинаково удовлетворительных реализаций. Мобильный динамический объект имеет цементирующую основу — систему ядер-акцентов, связываемых между собой вариабельными пространственно-геометрическими и временными отношениями. Проектируется обобщенный художественный результат, где предусмотрено место для составляющих, которые невозможно определить заранее. Проектировщик может добиться того, что не предусмотренные проектом элементы будут ассимилированы спроектированной средой, включены в нее. Но, разумеется, характер этой согласованности будет другим, сложным и противоречивым.

И.А.Добрицына, ссылаясь на Р.Колхаса, выделяет названные им «качества современного мира — концентрация, напряжение, трение, размывание границ и дематериализация» [8, с. 46]. Первые три понятия впрямую характеризуют диссонантность. Несколькими десятилетиями ранее глава нововенской композиторской школы А.Шенберг, друг В.Кандинского, охарактеризовал XX столетие как век «эмансипации диссонанса». Это применимо к различным явлениям — звуковым, пространственным, ментальным, общекультурным. Диссонантность — неотъемлемое свойство человеческой жизни, что было четко осознано рядом мыслителей, от З.Фрейда до Л.Фестнингера с его «когнитивным диссонансом», включено в опыт современного философского и архитектурного деконструктивизма [см. 9, с. 66].

О.И. Явейн на основе изучения теоретического наследия ленинградского архитектора А.С. Никольского делает вывод, что «сложно-противоречивое устройство» — неотъемлемое качество произведения искусства. Вот несколько фрагментов из его записей: «Многолетний диссонанс — архитектурный ансамбль», «Диссонанс + время = ансамбль», «талантливая слаженность диссонансов» [10, с. 199].

Диссонантность порождает стремление к «открытой логике», разомкнутой как для продолжения вовне, так и для преобразований внутри. В разных ситуациях может преобладать что-то одно. В соответствии с теорией систем, в дизайне возможна фиксация каркасных составляющих (материальных элементов или перцептивных схем), внутри и поверх которых репрезентируется феномен игры, понимаемой как вариабельность, мобильность, динамичность. Наиболее жизнеспособной и соприродной человеку действующему оказывается форма, в общем, стабильная, но отдельные ее структуры мобильны, на что также указывал Денисов [5, с. 133]. Стабильным мегаконтуром МЦК оказывается вся система станций и их сооружений, вариабильной частью структуры становятся движимые элементы, сами люди, их костюмы и аксессуары, освещение и погодные условия.

Включение в дизайн факторов случайности требует, чтобы они были запрограммированы. Здесь творческая свобода неотделима от профессиональной самодисциплины. Требуется высокая культура применения приемов, технологий и особо тщательно продуманная их согласованность.

При мегамасштабах объекта стираются различия между собственно объектом и средой, размывается граница между произведением и внешним контекстом. Может быть, это и есть предельное выражение «средового подхода». Именно таким образом можно трактовать положение, высказанное М.В.Шубенковым: «Теоретически предметно-пространственную форму города или его частей можно определить как совокупность корпускулярных ячеек (пространственных вместилищ), увязанных в различные структурно организованные пространственные кластеры (выделено мной — Л.Ф.)» [11, с. 168]. Этот термин известен не только в градостроительстве, но и широко распространен в современной академической музыке. Здесь он означает многозвучный плотно скомпонованный аккорд, который всегда будет диссонансом.

В целом, подводя итоги вышесказанному, можно сделать следующие выводы. Проблема алеаторичности и проблема дисонантности связаны между собой. Диссонанс порождает более сложную систему зависимостей, делает путь дальнейшего развития формы менее предсказуемым и, следовательно, алеаторичным. Данные архетипы тяготеют друг к другу, и одним из значимых примеров их взаимозависимости и служит рассматриваемый здесь под специфическим углом зрения комплекс Московского центрального кольца.

Примечания:

1. Koolhaas R., Mass B. What ever Happened to Urbanism. NY, Minicelli Press, 1995. P. 959–971. Цит. по: Шукурова А.Н. Эссе Колхаса «Что же случилось с урбанизмом?» // Вопросы теории архитектуры: Архитектура: современный

опыт профессиональной саморефлексии. Сборник научных трудов и докладов на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях / сост. и отв. ред. И.А. Добрицына. М.: URSS, 2017. С. 277–283.
2. Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика, 2001. 1095 с.
3. Shaeffer B. Nova musica. Problemy wspolczenej techniki kompozitorskiej. Krakow: Polskie wydawnictwo muziczne, 1969. 543 p.
4. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.
5. Шимко В.Т. Типологические основы художественного проектирования архитектурной среды / В.Т. Шимко, А.А. Гаврилина. М.: Архитектура-С, 2004. 104 с.
6. Чаплыгина М.А. Музыкально-теоретическая система Штокхаузена. Лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония». М.: МГМПИ им. Гнесиных, 1990. 96 с.
7. Розенблюм Е. Художник в дизайне: Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. М.: Искусство, 1974. 176 с.: ил.
8. Добрицына И.А. Архитектура XXI века: проблемы репрезентации реальности // Вопросы теории архитектуры: Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии. Сборник научных трудов и докладов на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях / сост. и отв. ред. И.А. Добрицына. М.: URSS, 2017. С. 39–51.
9. Бычков В.В. Техногенные аспекты современного искусства / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. С. 58–74.
10. Явейн О.И. «Каждый метод стоит того, чего стоит тот, кто этот метод применяет». По материалам архива А.С. Никольского // Хан-Магомедовские чтения. М. – СПб.: Коло, 2015. С. 186–203.
11. Шубенков М.В. Форма города как предмет современной архитектурной теории // Вопросы теории архитектуры: Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии. Сборник научных трудов и докладов на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях / сост. и отв. ред. И.А. Добрицына. М.: URSS, 2017. С. 165–170.

Ю.П. ВОЛЧОК

«Сумма технологий» и топология пути к индивидуальности архитектонической формы. К обсуждению роли понятия «движение» в творческом миропонимании Живскульптарха (1919–1920)

Диалог художественного образа и интеллектуальной идеи реализуется в индивидуальности архитектонической формы, поэтому на первый план выходит проблема ее внутреннего пространственного устройства. Оно объемлет организацию взаимоотношений геометрии, материала, конструкции и композиции, реализуемых в формообразовании. Метод его опирается на неразрывность суммы технологий (философских, социальных, информационных и производственных). В докладе будут показаны пять содержательных срезов трансформации (перерастания) последовательности понятий «Живопись», «Скульптура», «Архитектура» в концепцию «Живскульптарх».

Dialogue between the artistic image and intellectual idea is realized in the individuality of the architectonic form. Due to this the problem of its internal spatial arrangement comes to the fore. It includes the organization of the relationships between geometry, material, construction and composition, realized in the formation. This method is based on the continuity of the sum of technology (philosophical, social, information and production). This report aims to show five meaningful sections of the transformation (overgrowing) of the sequence of concepts «Painting», «Sculpture», «Architecture» in the concept of «Zhivskulptarh».

Ключевые слова: сумма технологий, художественный образ, интеллектуальная идея, геометрия, материал, конструкция, архитектоническая форма, живопись, скульптура, архитектура, Живскульптарх

Keywords: summa of technology, artistic image, intellectual idea, geometry, material, construction, architectonic form, painting, sculpture, architecture, Zhivskulptarh.

Без сомнения, предложенная для обсуждения на конференции тема — центральная для осмысления проблематики формообразования в наше время. Она объединяет между собой понятия «материал», «технология», «форма». Добавим к ним четвертое — «геометрия». Еще в 1914 году Б.П.Вышеславцев смог утвердить представление о том, что

«абсолютное есть единство четырех сторон» [1], и это также существенное для нашего разговора обстоятельство. Почему? В первую очередь, концентрируя внимание на теме конференции, важно зафиксировать, что технологии бывают не только производственные («технологии строительного производства», в частности), но и философские, социальные, информационные. И воспринимаются они слитно, срастаясь в полноценный, при этом пространственно организованный, метод формообразования.

Таким образом, важно осознавать, что современные представления о технологии неизбежно преодолевают исключительность причинно-следственной линейной зависимости во взаимоотношениях материала и формы.

Но это не последняя трудность на пути к пониманию «современности» при обсуждении нашей проблемы. В 1924 году вышла в свет книга М.Я.Гинзбурга «Стиль и эпоха». «Страницы … книги, — пишет автор, — посвящены не свершившемуся, а лишь размышлениям о свершающемся, о той грани, которая пробегает между уже умершим прошлым и нарастающей современностью, о в муках рождающемся новом стиле» [2] (выделено автором — Ю.В.). Из этого короткого фрагмента авторского предисловия в книге Гинзбурга можно сделать несколько важных для нашего разговора наблюдений:

— книга написана о современности, в равной мере опираясь и на прошлое, и на представления о будущем. Иными словами, автор озабочен теми же по существу проблемами, что и Г.(Х.)Зедельмайр два с лишним десятилетия спустя: поисками срединного места творчества в диалоге культуры и цивилизации — проблемы, одной из центральных и для наших дней;

— в книге подчеркивается, фиксируется начало поисков «своего большого стиля», стиля «своей эпохи». По сути, эти поиски в полной мере лежат в русле того движения («современного движения»), которое привело к становлению «интернационального стиля». Наряду с ним, здесь же вызревал и связанный с этим процесс активных поисков, приемов и методов формообразования. Сегодня именно от них тянется «смысловая нить» к индивидуальности формы как ведущей характеристики творчества в наши дни. Стилевые и типологические характеристики отступают в тень, выводя на авансцену сегодняшнего внимания проблематику индивидуальности, исключительности, единичности всякой архитектонической формы.

Разумеется, из складывающегося на рубеже 10-20-х годов прошлого века содержательного узла — истока пути, который привел к сегодняшнему масштабу обсуждения этой проблемы, нельзя исключить и работы П.А.Флоренского «Мнимости геометрии» [3] (1922) и «Диэлектрики и их техническое применение» [4] (1924). И сам автор, и исследователи

(в дальнейшем) обращают внимание на неразрывность этих работ о взаимосвязи геометрии, материала и формообразования. Автор ищет решение проблемы, объединяя между собой представления о внутреннем строении архитектонической формы (ее «изнанки») и внешне такие далекие от них как протяженность, длительность…

Совместное рассмотрение этих понятий и сегодня — в центре исследовательского внимания. А применительно к тому времени? Уместно вспомнить, что «Закат Европы» О.Шпенглера опубликован в 1918-22 годах. На русский язык его перевели как никогда быстро — в 1923 году (1-й том) [5]. Одной из первых работ в нашем веке, где анализируется этот труд Шпенглера, при этом в интересующих нас здесь понятиях, стала книга Карла Кантора «Двойная спираль истории», первый том которой увидел свет в 2002 году в издательстве «Языки славянской культуры» в Москве. (Вслед за ней уместно вспомнить здесь и книгу А.А.Степановой [6].) Кантор, в частности, делает вывод: «…протяженность — просимвол всякой культуры. Культуры отличаются друг от друга тем, как они интерпретируют этот просимвол. … Профеноменом каждой мертвой культуры оказывается тот или иной образ протяженности (выделено автором — Ю.В.): в западноевропейской — образ бесконечного пространства; в античной — образ тела; в египетской — образ дороги, в арабской — образ пещеры. При таком способе определения профеноменов никакой переход от одного к другому путем развития (курсив — К.К.), … невозможен…» [7].

В 1922 году, еще до публикации перевода книги Шпенглера на русский язык, появляется в печати один из первых откликов на нее: книга В.Н.Лазарева «Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство» [8].

Опираясь на анализ В.Н.Лазарева шпенглеровской концепции соотношения культуры и цивилизации, можно зафиксировать самостоятельное значение такой временной фазы, как «современность». Искусство и история, по Шпенглеру, но в лазаревской интерпретации, лежат в разных временных измерениях. И это достаточно принципиально, так как для современности и взаимоотношение между культурой и цивилизацией, и особое место архитектуры и скульптуры в осмыслении этих взаимоотношений требуют иной конструкции, нежели последовательный анализ отдаленных как от нас, так и между собой эпох.

Разумеется, что вслед за этим надо обратиться к становлению проблематики «топологии пути», истоках представлений о четвертом измерении в отечественной культуре, о началах современного понимания «технологии» как одного из разделов «гуманитарной науки о строительстве» — «Тектологии» А.А.Богданова [9].

Но для сегодняшнего разговора о выявлении архитектонических закономерностей формообразования уместно сосредоточиться на роли

скульптуры и архитектуры в продолжительности, длительности поиска ими центрального места в постоянно меняющемся диалоге культуры и цивилизации в творчестве.

Фундаментальное исследование В.Н.Лазарева о началах итальянского Возрождения [10] стало для нашей работы источником для осмысления того, каким мог быть этот диалог в архитектурном творчестве. Интересующая нас в этом тексте работа В.Н.Лазарева опубликована в первой книге третьего тома «Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве» в 1979 году [11].

В.Н.Лазарев фиксирует внимание читателя на том, что «в представлении более поздних поколений итальянских писателей существенные сдвиги в искусстве раннего XV века были вызваны тем, что художники начали работать в «античной манере» (all–antica). В действительности же в самой ранней фазе развития прямые заимствования из античного искусства играли весьма скромную роль, особенно в сравнении с проторенессансными пережитками» [12].

Это одно из многочисленных наблюдений В.Н.Лазарева над эпохой начала раннего Возрождения в Италии, которые могут быть созвучны и истории отечественной архитектуры в XX веке. Так, в частности, взаимоотношения ренессансной традиции и наследия авангарда в тридцатые годы были также существенно сложнее, нежели представление о том, что один пласт архитектурного профессионализма заместился другим.

Второе, что бросается в глаза, — структура книги Лазарева, точнее: обновленный порядок предъявления «изящных» искусств: архитектура, скульптура, живопись, т.е. в последовательности, обратной традиционно привычной. Лазарев связывает фундаментальные завоевания итальянской архитектуры в XV веке с именем Филиппо Брунеллески и самым тщательным образом анализирует его многогранное наследие.

Сегодня врастание ренессансного мировосприятия в отечественный опыт архитектурного и скульптурного творчества в XX веке также уместно начать с Брунеллески и, конкретнее, с его работы по созданию церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (1424-1476). Исторически сложилось так, что фасад церкви остался не декорированным, и благодаря этому удается переключить внимание на обсуждение проблемы целостности архитектурного решения, исключая разговор о декорировании фасада. Это существенное обстоятельство, т.к. отечественный опыт осмысления и применения возможностей ренессансной традиции концентрируется, в основном, буквально на фасадной поверхности.

Сегодня вновь логика оптимизации формотворческих решений приводит к расслоению творческих поисков на художественное решение

фасадов и универсальное технологическое строение архитектурного тела. И, как следствие, диалог требований культуры и возможностей, предоставляемых цивилизацией, замещается автономией творческих усилий, направленных на поиски внешнего вида сооружения, не проявляя при этом особого интереса к устройству его объемно-пространственной структуры. Тем более, очень важно полноценно осознать ренессансную традицию в архитектуре, понимая при этом, что и в XV веке не удавалось в полной мере «ухватить» то, как думал, реализуясь в творчестве, мастер такого масштаба, как Брунеллески.

К.В.Сергеев книгу о деконструкции идеала креативности удачно назвал «Приближение к Леонардо» [13]. Разговор о Брунеллески, тем более что о нем также идет речь в этой книге, можно зафиксировать в границах приближения и к этому мастеру — «приближаясь к Брунеллески».

Лазарев пишет о трудностях приобщения к новому подходу и распространению его: «Архитектурные формы Брунеллески широким потоком растеклись по всей Италии, способствуя изживанию готики. К сожалению, в большинстве областей они были восприняты без должного понимания, как простые, составные элементы новой архитектуры all–antica. Тем самым сущность искусства Брунеллески от многих зодчих ускользнула…» [14].

К этому разговору примыкает еще одно место в книге, сближающее сложившуюся ситуацию в формировании начала ренессансной традиции с ее прочтением спустя пять веков. Лазарев пишет о том, что «Филиппо пошел гораздо дальше гуманистов. Если многие из них увлеклись голой формой, придавая ей преувеличенное значение, то Брунеллески, творчески используя античное и проторенессансное наследие, сумел на языке искусства, на языке архитектуры воплотить сущность нового…» [15] (выделено автором — Ю.В.).

Увлечение «голой формой», пролонгированное во времени, было понятно Лазареву. Он знал многогранную суть этой проблемы не только благодаря, в частности, работам Г.Вельфлина, но и по разнообразным творческим поискам авангардистов первых десятилетий XX века, как отечественных, так и зарубежных. Ощущение движения времени добавило определенности в формулу вновь обретаемого в эпоху раннего Возрождения наследия. Наследия, которое сформировало новое понимание содержания архитектуры не только на свое время, но и на века вперед.

Лазарев на протяжении всего исследования употребляет двучленную конструкцию — античное и проторенессансное наследие в неразрывном обобщении. В этой формуле понятие об античном наследии фиксирует ее культурологически полноценное наполнение, а «проторенессансное» наследие объемлет все то, что дала цивилизация к

своему времени, будь то начало XV века, либо время на пять веков позднее. Полноценность этой второй составляющей двучленной формулы ренессансной традиции определяется ее динамикой, адекватной логике развития цивилизации в движении времени. Такое понимание ренессансной традиции позволяет всякий раз уточнять ее содержательное наполнение.

Лазаревскую «формулу» становления Ренессанса подтверждает еще один фрагмент из текста нашего источника: «Для флорентийцев Брунеллески был не только великим зодчим, но и кладезем знаний. Вся его деятельность основывалась на глубоком проникновении в законы математики, геометрии, механики, статики. Его интересовали реальнейшие проблемы…» [16].

И буквально современному нам художнику и архитектору, живущему в предвкушении скорого нелинейного ренессанса в понимании сути архитектуры, адресовано продолжение этого умозаключения историка, причем опубликованное тридцать пять лет назад: «Так Брунеллески, воздвигая одно прекрасное здание за другим, сумел обеспечить художнику уважение общества, добиться того, что архитектор занял место рядом с писателем и гуманистом, превратившись из средневекового «мастера» в художника, чьи творения даровали ему бессмертие. И добился этого Брунеллески не только своими постройками, но и своими глубокими познаниями в области точных наук, намного превосходившими объективностью и конкретностью совокупность знаний даже у самого квалифицированного средневекового зодчего».

Историк искусства В.Н.Лазарев обращает внимание читателя на то, что Брунеллески обеспечил архитектору высокий статус Художника, но при этом, последовательно реализуя свой подход к формированию в профессии ренессансного мировосприятия, исследователь фиксирует закономерность двучленной конструкции архитектонического профессионализма. Брунеллески — не только автор «прекрасных зданий», но и ученый, при этом ученый в сфере разных наук. Уместно заметить, что позднее Л.М.Баткин, анализируя наследие Леонардо да Винчи, также размышляет о двойной природе его гения. Леонардо — и художник, и ученый [17]. В.П.Зубов в книге о Леонардо да Винчи большую, едва ли не центральную главу назвал: «Математический рай» [18].

Это реконструкция понимания архитектурного профессионализма с позиции художественного творчества. Историки искусства и культуры (В.Н.Лазарев, В.П.Зубов, Л.М.Баткин, в нашем случае) фиксируют внимание на дополнительной художественному началу научной, математически сосредоточенной составляющей изначальной для Брунеллески формулы архитектонического профессионализма. А если посмотреть на эту же формулу глазами историка науки? Б.Г.Кузнецов, кстати, в том же, что и В.Н.Лазарев 1979 году, в частности, обращает внимание и высоко оценивает то, что в «живописи Брунеллески обосновал введение перспективы и ее закона с такой общностью, которая сделала его идею (подлинный триумф воплощения идеи в образ и художественного образа в математическую идею) началом начертательной геометрии» [19].

Исходным для автора приведенного тезиса было высказанное им несколько раньше утверждение о роли живописи в миропонимании изучаемой эпохи: «Живопись Возрождения была наиболее эффективным для культуры пространственным представлением бытия. Она вернула миру его пространственную природу. Наиболее важное … открытие ренессансных художников — перспектива была существенным шагом подготовки пространственно-временной концепции мира, иначе говоря, науки XVII века» [20] (выделено автором — Ю.В.). И, как бы подводя итоги своим размышлениям о роли художника, живописи в формировании логики понимания закономерностей мироустройства, Кузнецов пишет: «Живопись Возрождения должна была раскрыть структуру бесконечного пространственно-временного мира через структуру внутреннего мира…» [21].

Важно, что понимание роли художественного образа в архитектурном творчестве у историка науки формируется на основе неразрывности двучленной конструкции (и диалога), образа и идеи. Более того, Кузнецов ищет аргументы, подтверждающие восприятие так устроенной формулы диалога образа и идеи — как нормы архитектурного профессионализма, закрепившегося в эпоху раннего Возрождения и пролонгированного в дальнейшем на два века. «Архитекторы Возрождения, — пишет он, — сами принадлежали к той группе горожан, для которых математика и механика, с одной стороны, и ремесло и искусство, с другой — были связаны тесней всего. Их интересы были мостом между искусством, производством и отвлеченными математическими концепциями. В этом отношении творчество Брунеллески показательно». И далее историк науки подробно анализирует тесные дружеские отношения Брунеллески и крупнейшего флорентийского математика своего времени Паоло Тосканелли. При этом ученый обучал архитектора основам теоретической математики, а тот, в свою очередь, иллюстрировал полученные знания в образных интерпретациях различных прикладных дисциплин и житейских ситуаций. «Трудно найти, — пишет Кузнецов, — более отчетливую, чем эти беседы, картину соединения идеи и образа» [22] (выделено автором — Ю.В.).

Вполне закономерно исследователь делает следующий шаг. Важно найти, как это соединение художественного образа и научной идеи

сможет (или не сможет?) реализоваться в профессиональном мышлении одного человека, т.е. будет характеризовать строение внутреннего мира творческой индивидуальности в эпоху Возрождения. Кузнецов находит формулу умозаключения, способную дать ответ на этот вопрос: «Если можно соединить в одном человеке такого конструктора, строителя и художника, как Брунеллески, и такого теоретика с великолепной гуманистической подготовкой, как Тосканелли, то такой человек — Леон Батиста Альберти, — пишет он и тут же объясняет, почему с его точки зрения это важно. — Для него [Альберти — Ю.В.] подъем художественного образа до уровня научной идеи — это непосредственная реакция интеллекта. Он не вытесняет интуицию из искусства, а включает художественную интуицию в рамки теоретических конструкций».

Что здесь удается зафиксировать из опыта эволюции возрожденческого мировосприятия? Для современного нам читателя (поэта, художника, историка, архитектора, историка архитектуры) не столь интересен результат, т.е. то, что предъявлено на «поверхности» исторического процесса, сколько осмысление того, как думали мастера, как поднимались до тех результатов, что вошли в историю (создавали ее предъявление). Однако «итальянским гуманистам, — пишет Л.М. Баткин, — было ничуть не проще, чем нам теперь разобраться в собственных понятиях, сформировать их (и вместе с ними себя (выделено автором — Ю.В.), переосмыслить на необычный лад архитектонические формулы “возрождения” …, обновления (Renovatio), “золотого века”. На это ушло почти два века» [23] (выделено мною — Ю.В.). И дальше автор подчеркивает: «Далось это … с громадным усилием, поскольку исходная посылка Возрождения, столь революционизировавшего культуру, по необходимости была традиционалистской». Здесь формируется едва ли не основной узел, раскрывающий (способный раскрыть) содержание появления возрожденчески воспитанного Нового метода в творчестве спустя пять веков — и не только у И.В.Жолтовского.

В.П.Зубов в своей работе о Леонардо да Винчи фиксирует внимание на том, что для Леонардо важно было не столько проследить едва ли не хронологическую последовательность в череде событий, которые по той или иной его заинтересованности попадали в поле его внимания, сколько охватить как можно более широкий круг сведений, способный обеспечить автору разнообразие связей между частями общего (целого), способных сконцентрировать, собрать в «теперь» события прошлого и будущего. Понятие «теперь» становится в эпицентр обретения исторического знания. В.П.Зубов разъясняет смысл одномоментного эстетического постижения устройства целостности. Это такое «сразу», которое предполагает «прежде» и

«после». И вслед за этим: «Живопись — это философия, говорит Леонардо, потому что она трактует о движении тел и быстроте их действия, а философия также имеет своим предметом движение» [18]. Существенно и то, что этот фрагмент из текста В.П.Зубова о философии живописи приводится историком науки Б.Г.Кузнецовым.

Коль скоро последовательность разговора о становлении «Нового» вывела на этот уровень осмысления и трактовки ренессансного миропонимания, то важно вобрать в этот текст то, как понимает взаимосвязь прошлого и будущего в понятии «теперь» В.В.Бибихин в книге «Новый Ренессанс»: «Ренессанс в своем существе не склеивание прошлого из остатков, а искание настоящего. Настоящим оказывается то будущее, в котором настает древнее. Оно возвращается впервые, потому что было оно без того, чтобы вместить настоящее. Древности прошлого как настоящего еще не было, она будет. Для этого требуется не отстраивать музеи и реставрировать мертвые языки, формы культурной деятельности, а собирать все настоящее, т.е. мир. Ренессанс вводит в узел, в котором завязывается история, т.е. настоящее время, которое должно наступить… Дело … не в определении понятий и построении концепций, а в обращении внимания на вещи, в которые мы так или иначе уже втянуты» [24] (выделено автором — Ю.В.).

Необходимо зафиксировать впрямую увязанную с этим разговором тему «ценности». Сосредоточусь здесь на предъявлении этой темы также у В.В.Бибихина, поскольку оно неотторжимо от его трактовки Ренессанса, возрожденческой культуры. «Способность произведения собраться вокруг простого средоточия может быть большей или меньшей. Тем самым вводится тема ценности», — пишет он. И далее: «Ценность здесь однако не этический и не эстетический, а онтологический и экзистенциальный критерий. Высшее, что может быть, сказано о произведении искусства, есть его необходимость. Наличие этой ценности делает второстепенной как психологию творчества, так и психологию восприятия; необходимое утверждает себя наперекор всякой личной и ситуационной оценке, невзирая на негативную или позитивную расположенность не только зрителя, но и самого художника к произведению» [25] (выделено мною — Ю.В.).

Нельзя при этом не отметить, что разговор о ценностях Бибихин ведет в контексте понимания Г.Вёльфлиным целостности произведения, которое «держится его серединой, или сердцевиной» и в его терминологии становится «формообразующим зерном».

Логика разговора закономерно возвращает нас к событиям практически столетней давности — к началам становления столь остро интересующей сегодня всех темы: как совместить представления о геометрии, материале, конструкции, композиции и формы в

целостном технологическом приеме «архитектонического движения» (так называется одна из композиций А. М.Родченко времени Живскульптарх). И здесь, на мой взгляд, методологически уместной становится реконструкция концепции творчества в Живскульптарх (1918–1920 гг.). Важно понять, что позволило скульптуре (искусству, взращенному на тактильности ощущений) занять центральное (срединное) место в диалоге культуры и цивилизации в бурно меняющемся (как в калейдоскопе) контексте миропонимания своей эпохи.

Примечания:

1. Вышеславцев Б.П. Этика Фихте. М.: Издательство: Печатня А.Снегиревой, 1914. С. 213–214.
2. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное издательство, 1924. С. 7.
3. Флоренский П.А. Мнимости геометрии. М.: Поморье, 1922. 70 с.
4. Флоренский П.А. Диэлектрики и их техническое применение. М.: РИО Главэлектро ВСНХ, 1924. 388 с.
5. Шпенглер О. По изданию: Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. 507 с.
6. Степанова А.А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг.: поэтология фаустовской культуры. СПб.: Алетейя, 2015. 494 с.
7. Кантор Карл. Двойная спираль истории. Историософия проектизма. Кн. 1. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 126.
8. Лазарев В.Н. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М.: Русский путь, 1922. 44 с.
9. Богданов А.А. Всеобщая организационная наука (Тектология). Ч. 1. Издание 3-е. М.-Л.: Книга, 1995. 300 с. (1-е издание — 1913).
10. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. В 2 т. М.: Издательство АН СССР, 1956–1959.
11. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве: Архитектура. Живопись. Скульптура. Трактаты. Кн. 1. М: Искусство, 1979. 239 с.
12. Лазарев В.Н. Там же. С. 100.
13. Сергеев К.В. Приближение к Леонардо. Деконструкция идеала креативности. М.: Летний сад, 2010. 385 с.
14. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Т. 1: Архитектура. Скульптура. Живопись. Трактаты. М: Искусство, 1979. С. 212.
15. Лазарев В.Н. Там же. С. 214.
16. Лазарев В.Н. Там же. С. 202.
17. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творчества мышления. М.: Искусство, 1990. 415 с.
18. Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.-Л., 1962.
19. Кузнецов Б.Г. Идеи образы Возрождения. М.: Наука, 1979. 280 с.
20. Кузнецов Б.Г. Там же. С. 178.
21. Кузнецов Б.Г. Там же. С. 188.
22. Кузнецов Б.Г. Там же. С. 176.
23. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. С. 41.
24. Бибихин В.В. Новый Ренессанс. М.: МАИК «Наука», «Прогресс Традиция», 1998. С. 37–38.
25. Бибихин В.В. Там же. С. 62–63.

С.В. МКРТЧЯН

Материал, технология и форма как системные элементы объектов дизайна

В статье анализируется вопрос взаимосвязи материала, технологии и формы в качестве системных элементов объектов дизайна. Рассматриваются иерархические взаимоотношения этих элементов. Характеризуется коммуникативное значение системной взаимосвязи материал-технология-форма.

The article analyzes the question of the interrelation of material, technology and form as system elements of design objects. The hierarchical relationships of these elements are considered. The communicative value of the system-material-technology-form relationship is characterized.

Ключевые слова: дизайн, система, материал-технология-форма, коммуникативное значение

Keywords: design, system, material-technology-form, communicative meaning

Дизайн как вид проектной деятельности ориентирован на художественное формотворчество и смыслообразование. Их совокупность демонстрирует эвристическую суть дизайна, где материал, технология и форма выступают как взаимосвязанные и взаимозависимые системообразующие элементы.

Объект дизайна является социокультурной системой, проектное преобразование которой предполагает изменения в иерархической структуре этой системы [1, 2]. В исследованиях, посвященных вопросу системности объекта дизайна, материал, технология и форма рассматриваются как структурные элементы (или подсистемы). Именно в структурных элементах, в их иерархических взаимосвязях проявляется проектная проблема, на решение которой нацелены преобразующие действия дизайнера. При этом форма понимается как цель проектных действий, как проектная идея, материал рассматривается как средство воплощения этой идеи, а технология — как способ достижения цели. Согласно распространенному мнению, в дизайнерском творчестве в иерархических отношениях материала, технологии и формы последнее занимает главенствующую позицию. И это неслучайно. В дизайнерском сознании форма предмета воспринимается

как некое обращение дизайнера к потребителю, предполагающее его мыслительную и эмоциональную реакцию. Цель такого обращения — донести до потребителя информацию о некой особой значимости предмета (проектной идеи). Форма здесь, по сути, представляет собой совокупность приемов (технология) и средств (материал), в которых воплощается и выражается значимость предмета. Другими словами, форма отражает стремления, переживания и усилия дизайнера, его умение передать значимость проектной идеи.

С дизайнерской точки зрения форму можно рассматривать с двух позиций. Во-первых, как систему формальных, композиционных, цветовых решений, объединенных, благодаря материалу и технологии, иерархическими, причинно-следственными связями, предназначенную для трансляции образно-ассоциативной информации о предмете. Во-вторых, как систему элементов (внешний вид, функциональное значение, стиль), каждый из которых имеет определенное самостоятельное знаковое значение и выполняет функцию репрезентации ассоциативного образа предмета в материальных знаковых системах разной степени сложности. В первом случае форма отражает целостный ассоциативный образ предмета, основанный на триаде материал-технология-форма. Во втором — вызывает конкретные ценностно ориентированные представления и формирует у потребителя эстетическое впечатление. Необходимо отметить, что материал и технология сами по себе эстетическими или прекрасными быть не могут. Эти характеристики проявляются исключительно в формальных решениях предмета.

Характеристики формы условны и ассоциативны в восприятиях по сравнению с реальными характеристиками материала и технологии. В дизайнерском творчестве материал и технология — непререкаемые, непреложные данности, ориентированные на реальность структурные элементы объекта дизайна. Материал и технология не могут быть условными, фантазийными, произвольными. Они не выдумываются благодаря фантазии дизайнера, а коррелируют с научно-технологическим и экономическим состоянием общества. Степень условности формы как воплощения проектной идеи безгранична, поскольку она предназначена для трансляции необходимой информации любыми условными, даже фантастичными решениями.

Характеристики материала и технологических возможностей всегда проявляются в формальных решениях, а форма невозможна без материала и технологий производства. Именно эта диалектическая взаимосвязь ставит перед исследователями вопрос о первичности формы перед материалом и технологий в дизайнерском творчестве. Справедливо считается, что своеобразность формы диктуется материалом и технологией. Однако в процессе восприятия материальной реальности ассоциативная и эмоциональная реакции на форму всегда опережают рациональное осмысление как идентификации

материала, так и технологии производства предмета. Рассматривая процесс функционирования различных предметов в среде, легко убедиться, что потребители в первую очередь реагируют на формальные решения, которые вызывают разные эмоциональные переживания и ассоциации, связанные, например, с такими понятиями, как престижность, известность, стиль, мода и т.п. И только потом происходит (или не происходит) объективное осмысление и оценка материала и технологии изготовления предмета. Следовательно, на уровне потребительского восприятия форма предмета первична.

В дизайнерском творчестве строго выраженной иерархии в системе материал-технология-форма не должно быть. Дизайнер создает форму, визуальный образ которой во многом зависит от материала и технологии, а материал и технология выбираются в зависимости от особенностей формы. Следовательно, проектные действия дизайнера в формотворческом процессе можно характеризовать как постоянное движение от формы к материалу и технологии и обратно — от материала и технологии к форме. Все зависит от ситуации и поставленных целей и задач. Из этого следует, что движение — от материала и технологии к форме или наоборот — в дизайне не имеет строго принципиального значения. Движение в каждую из сторон вполне объяснимо. В первом случае выявляется ориентирующая функция материала и технологии относительно формы, во втором — обнаруживается стимулирующая научно-технологический прогресс функция дизайна.

В дизайне материал, технология и форма выступают как единое целое. Их слитность обусловлена структурными связями и закономерностями. Основная закономерность здесь заключается в том, что любое изменение формы неизбежно ведет к привлечению новых технологических процессов, к использованию новых материалов, а развитие технологий и материальной базы расширяет, в свою очередь, диапазон формотворческого процесса.

Системная взаимосвязь материала, технологии и формы обеспечивает эффективность специальной коммуникации — трансляции проектной идеи [2]. Информация, заложенная в предмет, имеет особую ценность, поскольку именно она регулирует и направляет поведенческие модели и ориентации представителей различных потребительских групп. В формальных решениях предмета визуализируется информация о свойствах материала и о специфике технологии. Форма — это наиболее информативная составляющая системы материал-технология-форма. Она имеет особое коммуникативное значение и способствует обогащению коммуникативного процесса. Роль дизайна состоит в фиксации, репродуцировании и трансляции через форму не просто информации, но информации особой, создающей систему визуально-ассоциативного представления специальных сведений о предмете.

Сами по себе материал и технология в качестве информационного потен-

циала предмета не имеют для потребителя никакого значения. Информационную ценность они приобретают лишь тогда, когда дизайнер, пользуясь их возможностями, наделяет предмет визуальной формой, извлекая из материала и технологии те значимые качества и возможности, которые наиболее адекватно характеризуют смысл предмета.

Актуализируя и визуализируя свойства материала и возможности технологий, дизайнер ориентируется не только на их формообразующий потенциал, но также обнаруживает и истолковывает поддающиеся оптимизации точки. Заложенная в материале и технологиях информация, преломляясь в сознании дизайнера, приобретает особое, оптимизированное значение и через проектное формотворчество передает информацию о наиболее существенных свойствах материала и возможностях технологии. Чем больше эта информация совпадает с потребностями общества, тем более предпочтительным для потребителя становится предмет.

В зависимости от коммуникативной ситуации, заложенная в форму предмета информация воспринимается и реализуется по-разному. Это непосредственно связано с коммуникативно-релевантным признаком формальных решений, когда оценивается не только степень информативности формальных решений, демонстрирующих свойства материала и возможности технологии, но и практическая целесообразность формы, экологическая безопасность материала и технологическая надежность предмета в целом, поэтому стремление к разработке мотивированных форм предмета объясняется необходимостью оптимизировать вложенную в предмет информацию о свойствах материала и технологических возможностях.

Таким образом, с точки зрения дизайна, материал, технологию и форму можно рассматривать как систему взаимозависимых, взаимосвязанных структурообразующих элементов. Каждый из этих элементов обладает собственным значением, но совместно они выполняют общую функцию — формирования проектной идеи и мотивации этой идеи, вложенной в предмет. Качественные и смысловые характеристики системы материал-технология-форма зависят от разных факторов. Среди них можно выделить сферу применения предмета, который, если пользоваться дизайнерской терминологией, определяет его контекстную направленность.

Примечания:

1. Мкртчян С.В. Адаптивность как системное свойство среды проживания. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. 2013. № 3. С. 248–259.

2. Коротковский А.Э. Методологические основы системной теории архитектуры. Учебное пособие. Доп. план Минвуза РСФСР. М., 1987. Поз. 115.

3. Мкртчян С.В Ассоциативно-коммуникативное значение дизайна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. 2016. № 2. Т. 2. С. 26–36.

А.А. ДУБОВА

К вопросу о методическом потенциале триады «материал–технология–форма» в теории и практике дизайна

В случае с триадой «материал-технология-форма» один из компонентов становится манифестирующий целью, а два других определяют способ ее достижении, поочередно меняясь под влиянием культурного контекста, в связи с чем рассматриваются зарубежные и отечественные исследования в области формообразования в теории и практике дизайна.

In the case of the triad «material-technology-form» one of the components becomes a manifesting goal, and the other two determine the way of its completion, alternately changing under the influence of the cultural context, in connection with which foreign and domestic research in the field of shaping in the theory and practice of design.

Ключевые слова: Готфрид Земпер, Алоиз Ригль, мебель Тонета, К.Малевич, В.Татлин, конструктивизм и супрематизм

Keywords: Gottfried Zemper, Alois Rigl, furniture of Tonet, K.Malevich, V.Tatlin, constructivism and suprematism

Заявленная в тематике конференции триада «материал-технология-форма» представляется стрежневой моделью построения методики обучения дизайнеров. Однако она не является незыблемой догмой, воспринимаемой именно в такой последовательности, и на протяжении истории профессионального дизайна претерпевала несколько интерпретаций. Суть смены интерпретаций лежит, как всегда, в двойственной природе самого дизайна, определяющей его одновременно методом и целью. Так в случае с триадой «материал-технология-форма» один из компонентов становится манифестирующий целью, а два других определяют способ ее достижении, поочередно меняясь под влиянием культурного контекста.

Пожалуй, самой первой схемой, обнаруженной путем эмпирических исследований предметов дизайна и их осмысления Готфридом Земпером, стала формула, которую вкратце можно сформулировать так: «Материал или технология рождают форму». К сожалению, впоследствии эпигоны Земпера чудовищно извратили эту «практическую лоцию», превратив ее лишь в некую механистическую схему

проектирования формы [1]. Неудивительно, что такое понимание, бесконечно далекое от гуманистического идеала дизайна, встретило критику со стороны художественного сообщества. В противовес ложно трактуемой земперовской модели Алоиз Ригль выдвинул концепцию «художественной воли», объявив таким образом «форму» не следствием, а целеопределяющим смыслом. Определенные аспекты этой философии лежат в эстетике немецкой школы дизайна, вышедшей из мастерской П.Беренса. С позиции современного проектировщика не будет ошибкой назвать эту эстетику более прогрессивной, чем та же английская рефлексия «Arts and Crafts».

Особое место между изысканиями теоретиков, занимает практическая деятельность Михаэля Тонета [5]. Мебель изготовленную из гнутой при помощи пара древесины, Тонет представил уже на Всемирной Лондонской выставке в 1851 г. Спустя 75 лет знаменитую мебель из гнутой стальной трубки Ле Корбюзье и Шарлотта Перриан («Кушетка из стальной трубки», 1925), Марсель Брейер (стул «Василий», 1925) разработали именно по заказу фирмы «Братья Тонет» [10]. Удачное слияние материала и технологии в первоначальном варианте определило характерную пластику линии столь устойчивого восприятия, что эстетика сохранилась и трансформировалась для интерпретации в материалах будущего. По нашему мнению, эстетика мебели Тонета — пример первого подлинного художественного явления триады *«материал-технология-форма»* на этапе осознанного дизайнерского поиска.

На совершенно иной уровень методического изыскания в области формообразования выводит теоретиков появление нового предмета — Машины. Ее феноменальная сущность, бурный рост номенклатуры и поля применения явили непригодность парадигмы простого декорирования утилитарной вещи [3]. В концепции П.Сурио эстетическая форма, отождествлялась с явлением «рациональной красоты», созерцаемом в процессе движения геометрических *форм* машины. Таким образом, выдвинулась идея о красоте геометрической формы, воспринимаемой в движении. Несмотря на то, что в специальной искусствоведческой литературе мы довольно редко встречаемся с исследованием этой концепции, категория «рациональная форма» до сих пор является *определяющей* в зрительском восприятии объектов предметного дизайна.

В отличие от западной парадигмы последовательного освоения эстетики машинных форм, зиждущейся на поэтическом прочтении свойств новых *материалов, технологий и форм*, российская культура в это время переживала крах и возрождение на фоне революционных потрясений. Смена общественного устройства, однозначно «упразднила» всю предыдущую мещанскую культуру, которая во много определялась эпигонским подражанием западным образцам. Но «крах» старой культуры и самого быта расчистил почву для принципиально нового, подлинного творчества. Анализируя творчество К.С.Малевича и В.Е.Татлина, А.Д.Жирякова определяет контекст их деятельности «по преобразованию жизни художественными средствами» как условия «лабораторной чистоты» [4]. В этих условиях и были рождены новые концепции формообразования — конструктивизм и супрематизм, которые во многом легли в основу отечественной школы дизайна.

Конструктивизм закрепился в термине «художественное конструирование», обозначив, таким образом, особое отношение дизайнеров не только к производственным технологиям, но и к проектным. В отличие от того же Ульма, идеи которого так или иначе были включены в практику отечественной школы, отечественная школа, требовала от дизайнеров не столько индивидуального или исследовательского утверждения формы вещи, сколько определяла сам метод внесения рационального, путем сочинения оригинальной конструкции [7].

После Второй мировой войны красота природных материалов по причине их дороговизны была надолго оставлена дизайнерами. Наступила эпоха пластмасс [8]. Декларативно-демократичный характер дизайна не позволял проектировать штучные предметы для элиты из природного материала. Проектное творчество переключилось на создание идей-манифестов, воплощаемых в самой форме вещи, или приняло на вооружение стратегию метафорической образности, которую позволял такой материал, как пластмасса. В середине XX века, в совокупности с новой предметностью — вычислительной техникой — пластик явил дизайнерам новые горизонты свободы формотворчества [2].

Изобразительная стратегия формотворчества всегда была применима к различным новым предметам. Очередным таким новым предметом стал компьютер. Эстетика машины, у которой отсутствовала кинематика, передавалась через характерные для нее рациональные процессы последовательных логических операций. Именно с внедрением вычислительных машин «появились» и вошли в образы визуальной культуры такие композиционные понятия, как группировка, компоновка и комбинаторика. Потребовалось проектирование не только формы вещи, но и создание адекватных графических образов для отображения абстрактных, невидимых процессов. Новая парадигма научного воззрения на мир, на его невидимые и неотвратимые процессы проявила себя и в дизайне. «Черный квадрат», родившийся как символ отрицания натуралистичного изобразительного, стал знаком рационально воспринимаемого: надежного, «не дизайнерского», «объективного». Всего лишь один из цветов, он стал восприниматься цветом оружия, научных приборов, стал цветом «технократии», выйдя, таким образом, за скобки проектирования в данной предметной области [6].

Проектируя эстетический облик технической вещи, дизайнер теперь вынужден учесть все культурные кодировки цвета и фактуры, со-

слаться на исследования и «подтвержденные» данные, вновь оставаясь один на один с формой, а материал и технологию приняв за часть технического задания. «Подлил масла в огонь» формотворчества, ограниченного лишь фантазией автора, пресловутый компьютер. Производственная технология, ранее понимаемая как технология ограничения, сменилась технологией проектной, выведя, таким образом, деятельность дизайнеров в область будущего [9]. Сейчас доступны не только проектные технологии, позволяющие создать сложную форму, описываемую при помощи математического аппарата; фотореалистичная визуализация идеи подталкивает заказчика к мысли о возможности воплощения любой фантазии, начисто отсекая аппарат технологических ограничений. В ответ на такую «вседозволенность» растет интерес к простым, но природным материалам, к технологиям мелкого кустарного производства среди профессиональных дизайнеров. Форма вновь определяется материалом и технологией его обработки. В заключение стоить отметить, что эта оппозиция — лишь очередная точка бифуркации очередного культурного кризиса, в который теперь включен и дизайн.

Библиография:

1. Аронов В.Р. Теоретически концепции зарубежного дизайна. М.: ВНИИТЭ, 1992.

2. Дубова А.А. Взаимосвязь функциональных особенностей и объемно-пространственной структуры в дизайне объектов робототехники / А.А.Дубова // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. 2017. № 1. С. 357–368.

3. Дубова А.А., Назаров Ю.В. Особенности художественной формы объектов техники. Константы и контекст формотворчества / А.А.Дубова, Ю.В.Назаров // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. 2015. № 2. С. 133–145.

4. Жирякова А.Д., Назаров Ю.В. Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К.С.Малевича и В.Е.Татлина / А.Д.Жирякова, Ю.В.Назаров // Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 1. С. 40–46.

5. Принцип Тонета. Мебель из гнутой древесины и стальных трубок // Каталог выставки Германского Национального музея // Хельмут В.Ланг. Михаэль Тонет и его конкуренты. Дармштадт: типография Хайнрих Аньес, 1991. С. 67, 68, 71.

6. Суджич Д. Язык вещей // пер. с англ. М.Коробочкина. М.: Strelka Press, 2013. 240 с.

7. Ульмская школа дизайна / Техническая эстетика и промышленный дизайн. М.: Просвещение, 2007. № 1.

8. Хиллер Б. Стиль XX века. М.: Слово, 2004.

9. Червонная А.Д. Проектное прогнозирование в дизайне: от идеи к формообразованию: диссертация на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения 17.00.06. М.: РГБ, 2014.

10. Фуско де Р. Ле Корбюзье — дизайнер. Мебель, 1929 / пер. с ит. и англ., вступ. и научн. ред. В.Л.Глазычева. М.: Советский художник, 1986.

С.В. МИРЗОЯН

Хороший дизайн — препятствия и проблемы

У материала свои законы и знать их первая обязанность художника
В.Е.Татлин

Хороший дизайн — значит хорошо делать то, что стоит делать
Поль Рейли. Из речи на конгрессе ИКСИД в Москве, 1975

В статье рассматривается работа на РАФ, ГАЗ конструкторов советской эпохи: А.А.Липгарта и др., которые создавали шедевры техники. Также уделяется внимание такому понятию, как «юмор» в дизайне.

The article discusses the work of the RAF, GAS constructors of the Soviet era: A.A.Lipgart and others who created masterpieces of technology. Attention is also paid to the concept of «humor» in design.

Ключевые слова: Рижский завод РАФ, ГАЗ, выразительные средства, технические особенности, А.А.Липгарт, юмор

Keywords: Riga RAF plant, GAS, expressive means, technical features, A.A.Lipgart, humor

В добавление к высказыванию П.Рейли можно сказать, что «хороший дизайн» — это дизайн, в процессе которого все окружающее гармонично учтено, а дизайнер выдвигает на первый план концепцию и материал использует лучшим образом для конкретного случая. Для этого ему необходимо особое знание материала, его выразительные свойства, конструктивные особенности, правильное использование, понимание того, как он работает, — тогда и можно достичь интересных результатов.

Разрабатывая изделие, продумывая все технологические возможности, дизайнеру следует почерпнуть концепцию не из последних иностранных журналов, а из природы, где нет ничего случайного, нет безвкусицы, где все функционально, есть все сложные процессы, конструкции, совершенные механизмы.

В бытность своей работы в КБ Рижского завода РАФ, в конце 50-х годов, я столкнулась с технологическими проблемами. Мы разрабатывали первый в СССР микроавтобус, в разработке принимало участие все конструкторское бюро из 7 человек, включая меня, выпускни-

цу ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, приехавшую по направлению. Состав КБ: главный идеолог автомобиля — Лаймонс Рихардович Клеге, главный конструктор Я.Я.Оситис, З.Френкель, конструкторы братья Г. и В.Силс, А.Гринбергс, А.Я.Рожкалнс, с которым я в 1960-м году предлагала конструкторам убрать стойку между окнами, чтобы изменить пропорции светового пояса, что придало бы микроавтобусу более современный вид. Но тогда это не случилось, так как предлагаемое нами решение не соответствовало технологическим возможностям производства, что влекло за собой определенные усилия на его модернизацию, и, кроме того, конструкторы не были уверены в прочности крыши. Окна увеличили лишь в 70-х годах, когда завод переехал в Елгаву, что, конечно, изменило дизайн микроавтобуса. Бесполезно молодому дизайнеру как коммуникатору в конце 50-х — начале 60-х годов спорить с производством, а не следовать его возможностям.

КБ РАФ — когорта специалистов экстра-класса, несмотря на отсутствие у них высшего образования. Техникумы довоенной Латвии давали прекрасное и не только техническое, образование. В дальнейшем, когда я демонстрировала на выставках дизайна микроавтобус, всегда перечисляла как авторов всех конструкторов, с которыми мы увлеченно работали, вечерами, без обеда и выходных, и без которых мои эскизы были бы просто «планшетным» дизайном и красовались бы где-нибудь на стенах нашего конструкторского бюро или в кабинете у директора завода. До сих пор вспоминаю, какое у всех было чувство удовлетворения, когда нас посетила творческая удача, и, в итоге, наш автобус стал объектом престижного потребления, несмотря на отсутствие высоких технологий (покраска с использованием ручных шаблонов). И, тем не менее, микроавтобус стал неким культурным, емким символом, ассоциирующимся с Латвией и претендующим на значение сравнимое, может быть, с флагом или гербом нации. Надолго мне запомнились те годы и люди, к которым я навсегда сохранила чувство уважения, признательности и любви. Менталитет моих латышских коллег (особенно отношение к работе, к семье, к труду, к друзьям, к родной земле) мне очень близок.

В истории столетия мало что так повлияло на развитие техники и дизайна, как автомобиль. Немного найдется в мире примеров, когда в безошибочно узнаваемом изделии конструкция (основа из основ дизайнерской мысли) порождает совершенно новый пластический образ — это настоящий дизайнерский шаг. И в дальнейшем автомобиль развивался не просто с развитием технологии, но всегда вместе с развитием дизайна. Усилиями легендарного главного конструктора Горьковского автозавода с 1933 по 1951 годы Андриса Александровича Липгарта на заводе в тридцатые-сороковые годы выковывается

лучшая в стране конструкторская школа. Липгарт — «человек-завод», как его называли — великая личность, человек, поднявший завод на высочайший технический уровень, позволявший во время Великой Отечественной войны давать фронту машины, приближавшие победу, а сразу после нее, в 1946 году, порадовать страну и всю Европу серийным выпуском «Победы» и ЗиМом. Война прервала движение вперед, и первые послевоенные десятилетия начинали историю дизайна с нуля, хотя идеи советского авангарда питали и до сих пор питают мировое искусство, — тем не менее, появилась «Победа», на примере которой можно проследить становление и развитие образа, воплотившего сложный путь технического развития. При Липгарте, по его инициативе и при его непосредственном участии, создаются эпохальные горьковские машины, среди инженеров и конструкторов поощряется интеллектуально-созидательная атмосфера, в конструкторском отделе ведется активная работа по созданию принципиально новых моделей. В 1943 году «художником» В.Самойловым был спроектирован легковой автомобиль «Победа», однако фамилия А.А.Липгарта, автора идеи, полностью разработанной конструктивной части и многих конструктивных новшеств, впервые применяемых в отечественном автомобилестроении, которая и сделала «Победу» событием в мировом автодизайне, почти не упоминалась.

Прогрессивный для своего времени принцип единого кузова «обтекаемой формы — отсутствие крыльев и подножек опередил мировые стандарты со времени ее проектирования более чем на 15 лет» [1]. В Европе и Америке стали безнаказанно ей подражать, так как она не была запатентована. На заводе ГАЗ был бурный послевоенный подъем, которого хватило на 15 лет, благодаря, в первую очередь, такому руководителю и сильной личности, как А.А.Липгарт. Однако в 1952 году он был перемещен со своего поста в результате кадровых перестановок, (а на самом деле по доносу). Тем не менее, первая «Волга» создается в плодотворной липгартовской атмосфере его прямыми учениками. На великой «Волге» обрывается послевоенная «золотая серия» горьковских автомобилей: элегантность, ненавязчивое изящество форм, заложенная ее создателями, с любовью и усердием создававшими автомобиль «Победа», являющейся блистательной предшественницей «Волги». Это последний задел Липгарта как вдохновителя и создателя большинства великих моделей ГАЗ.

Для меня, дизайнера, образ подражания — конструкторы советской эпохи, работавшие на заводах (и, в первую очередь. А.А.Липгарт и подобные ему), которые без всякой известности, без расчета на корысть и материальный успех создавали шедевры техники. Эти конструкторы и некоторые дизайнеры, были озабочены кризисным

положением в экономике и культуре страны, а также судьбой своей профессии. Для них шумный успех, известность не являлись абсолютным благом.

Для молодых инженеров, конструкторов, художников-конструкторов, начинавших работать при Липгарте, установленные им методы работы стали лучшей школой профессионализма. На заводе в то время еще была жива заложенная им установка на постоянное обновление модельного ряда, никаких пауз в работе, принципиально новая машина в каждом классе должна передаваться конструкторами на подготовку производства каждые три-четыре года. Окончательно поставив на конвейер одну модель, нужно было немедленно начинать проектирование следующей. Благодаря Липгарту, поощряется творческий поиск, здоровая конкуренция между командами для достижения лучшего результата.

Он воспитал целую плеяду талантливых специалистов, которые позже продолжали вести не только завод, но и всю отрасль. Эти молодые специалисты, не ожидая задания министерства и распоряжения высшего начальства «наладить», «внедрить», начинали трудиться. Среди них Л.Циколенко, выпускник ЛВХПУ им. В.И.Мухиной (создатель стиля новой «Волги»), Н.Киреев, Вассерман, Юшманов — это благотворный задел Липгарта, который позволяет предприятию удержаться на высоком уровне в течение 10-15 лет после его вынужденного ухода с поста главного конструктора, а фактически «ссылки» в МиаСС на УралЗИС. Также поступили в дальнейшем и со многими специалистами — светлыми головами, отправив их на строящийся ВАЗ.

В настоящее время положение отечественного промышленного дизайна ближе к катастрофическому, именно из-за низкого технологического уровня предприятий (хотя технологические процессы и качество и свойства новых материалов шагнули далеко вперед), а в отдельных случаях — и из-за низкого культурного уровня самих дизайнеров и их административных руководителей. И это в период роста науки, медицины, эргономики, социологии, футурологии и других наук, когда дизайн должен и может составлять и экономику, и политику, и экологию.

Одним из показателей качества изделий является показатель технологичности, соответствие материала технологии, в зависимости от этого меняется и облик изделия.

Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне.

Технологичные изделия имеют низкую себестоимость и тем самым приносят хорошую прибыль. Постоянный поиск новых идей, проектов и технологий с привлечением дизайнеров гарантирует успех. Сегодня возросло мировое культурное значение дизайна. Дизайнеры у нас есть, однако их имена не знают. Может быть, потому, что те, кто управляет культурой, не считают дизайн сферой культуры, а дизайнеры не принимают участие в разработке программы национального развития. Если дизайн станет источником и аккумулятором культурных новаций, центром активного развития, подъема культуры, носителем стиля эпохи, тогда имена дизайнеров будут знать, как знают в Италии итальянских дизайнеров, в Финлядии — финских, в Японии — японских и т.д.

У наших дизайнеров нет никакой поддержки со стороны государства, а такая поддержка особенно необходима. В 1990 г. мы, семь дизайнеров Советского Союза, через редакцию бюллетеня ТЭ, написали открытое письмо правительствам СССР и республик, руководителям промышленности и деятелям культуры. Вот отрывок: «Отказ от дизайна сегодня — это залог экономических провалов завтра, это пролонгация нашей дикости и бескультурья, это жизнь в глухой культурной изоляции» [2]. Прошло 28 лет, однако по-прежнему игнорируется дизайн — один из рычагов экономики. Дизайнеры нового поколения станут участниками создания новых технологических процессов, новых материалов, из которых и будут получены высококачественные изделия. Новые материалы, а также технологические процессы иногда подсказывают совершенно новую конструкцию и форму, не зря финский дизайнер Тапио Вирккала считает, что «каждый материал имеет свои внутренние законы». Технологичность изделия, правильное использование материала, относительная простота его изготовления, как правило, скажутся на ясности формы, ее конструктивной логике. Считается, что решение вопросов связанных с конструкцией, относится в значительной степени к компетенции конструктора, но грамотный дизайнер, выполняющий роль новатора, должен прекрасно понимать, знать, учитывать, применять и выбирать новые материалы, конструкцию, новую технологию изготовления, знать, насколько форма будет технологична, насколько материал соответствует конструкции и т.д. От этого всего и будет зависеть качество изделия.

Безусловно, дизайнер должен иметь не только хороший уровень знаний технологии, материалов, конструкции, возможности производства, обладать хорошим уровнем культуры, эрудиции, творческих способностей, но не менее, если не более, важно наличие у дизайнеров идейного замысла, остроумия, чувства юмора, без которых он не сможет создать концепцию, формировать идеи в дизайн проектировании.

Дизайнер может получить совершенно новое, порой неожиданное решение формы изделия, применив остроумное решение в идейном замысле. Именно оно, остроумие, делает кругозор более широким, а

профессиональные навыки более высокими. Остроумным дизайнером, у которого максимально выражены факторы ума, будут разработаны оригинальные конструкторско-технологические решения, а возможно и поиск самобытного образа, интересного композиционно-пластического решения, потому что для остроумного дизайнера характерно сомнение в общепринятых истинах, неприятие традиций, критический взгляд на вещи, принятые обществом. Дизайнер с юмором, как правило, — интеллигентный человек с широким кругозором интересов. Остроумие как душевное дарование человека включает в себя ряд составных компонентов, в том числе способность к избирательным ассоциациям и их быстрой критической оценке. Проект, разработанный умным и остроумным дизайнером, как правило, тщательно отработан, хорошо привязан к реальной технологии, а также может обладать взлетом фантазии, остроумной эвристической идеей, «сюрпризными» элементами, что так естественно ожидать от остроумного дизайнера. Остроумный дизайнер, у которого нередко чувство юмора сочетается с «раскованностью», поставленным профессиональным мышлением, мировоззрением не боится «абсурдных» решений, создает гениальные вещи. Когда-то очень остроумный студент ЛВХПУ им. В.И.Мухиной — А.Н. — на задание «упаковка для завтрака» предложил очень смешную упаковку, интересную по своему идейному замыслу. Бутерброды «укладываются» в разноцветные воздушные шары, которые заполняются гелием (гелиевая среда препятствует гниению) и хранятся в подвешенном состоянии (вес бутерброда не должен превышать 200 г, иначе такой шар-упаковка не взлетит). В 1990 г. я, предлагая студентам-вечерникам задание «малогабаритный приемник», попросила студентов не использовать традиционно устоявшиеся приемы, а расковаться, раскрепоститься от зажатости, не ограничивать полет мысли, искать эвристическую идею, даже если она не будет иметь реального подтверждения. Студенты могли решать приемник в любом стиле: «кич», «ретро», «мемфис», «постмодерн», «сафари», «милитари» и т.д. То есть изделие должно было быть любым, только не «серењким», неинтересным. Призыв был услышан студентами. Они забыли об аналогах, искали идею и интересную форму. И тот же студент, А.Н., сделал очень интересный проект. Стеклянная мензурка с делениями используется как корпус со шкалой. На дне мензурки — электролит — источник питания. В «корпус» (в мензурку) вставляется пять деталей: динамик, кнопка включения, регулятор громкости, антенна, печатная плата. Все детали образуют между собой жесткую конструкцию, зафиксированную у горлышка мензурки «зацепами» [3]. Изделие выглядит эмоционально, непривычно, хотя, строго говоря, напоминает вариант приемника в корпусе консервной банки, сде-

ланный известным американским дизайнером Виктором Папанеком (для слаборазвитых стран), с творчеством которого студент не был знаком. (Сейчас А.Н. стал очень успешным предпринимателем, владельцем 2-х заводов, на которых первый в Ленинграде применил технологию прототипирования.) Освоив все формальные приемы дизайн-проектирования, нельзя овладеть остроумием, нельзя стать «остроумным» дизайнером, даже если настойчиво стремиться к этому. Нельзя научиться юмору так же, как и нельзя стать дизайнером. Цитирую Д.А.Азрикана: «Дизайнером, на мой взгляд, стать нельзя, как нельзя стать индейцем, клоуном или поэтом. Это скорее натура человека, а не профессия» [4]. И мы знаем примеры, когда форма остроумной мысли и содержательное ее наполнение, слитые с эмоциональным дизайнерским решением, получают прекрасное завершение в категории «дизайн» и не только. Всемирно известный физик, вместо того чтобы сконструировать сложное конструкторское сооружение для чистки изнутри телескопа больших размеров, остроумно догадался просто несколько раз пропустить кошку, которая прекрасно почистила все своей шерстью. Нужная аналогия этому физику пришла не из смежной области, а, казалось бы, не имеющей точек соприкосновения с данной проблемой.

Остроумное решение — впервые появившиеся (в период 1-й мировой войны) пакетики с супом, которые разрешили проблему питания иностранных армий и которые настолько обогатили создательницу (представительницу Запада) этого «изобретения», что позволило ей вывести из России (официально, с соблюдением всех необходимых формальностей) шедевры станкового, прикладного искусства, икон, церковной утвари, редких предметов быта наших великих соотечественников, среди которых была даже детская комната с ночной вазой и другими предметами цесаревича Алексея и т.д., и на этой базе открыть в США полузакрытый элитный музей.

Очень остроумное решение французских дизайнеров (которые, помимо чувства юмора, обладают и интеллектом) — соблюдение санитарно-гигиенических норм в мужских туалетах, где с помощью искусственной мухи (расположенной на определенном месте) пол всегда чистый. В этих же туалетах установлена-вмонтирована программа, которая сразу выдает мужчинам медицинский анализ, который можно предъявить врачу и который может сообщить-предупредить о внезапном заболевании (анонимность, экономия времени, удобство, сохранение здоровья). Мы все прекрасно знаем, как корифеи западной и американской школы дизайна остроумно решали «продукты» дизайна, которые мгновенно приносили колоссальную прибыль фирмам, их разработавшим. Хрестоматийные примеры: картофелечистка, кронпробка, каталог фирмы «Кока-колы». Фир-

ма «Телефункен» получила патент на корпуса аппаратуры из прессованных спичек, выловленных в канализации, — использование вторичного сырья. Конечно, предлагаемая эстетическая концепция воспринимается как вызывающая, однако это решение — остроумное, т.к. остроумные дизайнеры опирались на принципы промышленного производства, ориентированного на безотходное и экологичное потребление. Присутствие в группе дизайнеров остроумных людей (или хотя бы одного остроумного), благодаря чувству юмора и способности перешагнуть через привычные рамки сковывающие мысль, повышает вероятность, правильность быстрого решения.

Много раз меня как практикующего дизайнера спасал юмор, смекалка. В период моей работы в Рижском СХКБ я занималась дизайном ряда унифицированных светильников для Рижского светотехнического завода: рабочих, настенных, настольных и т.д. Учитывая, что в разрабатываемом рабочем светильнике главное — отражатель и что производство завода не располагает соответствующим оборудованием, я использовала корпус чайника со свистком, выпускающийся на другой фабрике, который по своему дизайну и другим показателям очень подходил для отражателя светильника. Таким образом, для его изготовления не нужна была оснастка — вопрос решался кооперированием предприятия в рамках одного министерства и минимизировал затраты завода-изготовителя. Этот опыт показал мне уже целенаправленно просмотреть ассортимент других фабрик, проанализировав возможности применения для основания светильников уже готовых изделий из керамики, дерева и металла. Остроумие и юмор развивают навыки интеллектуальной работы, а интеллект, мы знаем, — один из главных факторов состоявшегося дизайнера. В свое время в бюллетене «Техническая эстетика» была рубрика «Антидизайн», в котором С.А.Сильвестрова (зам. гл. редактора) «разрешала шутить» дизайнерам и собирала очень интересный материал — остроумные абсурдные и смешные изделия дизайна. Никогда не будет неожиданных вариантов при слепом следовании аналогам. Сравните: паровую машину изобрел часовщик Джон Уайт, пароход — ювелир Фултон, телеграф — живописец Морзе, железобетон — садовник. Остроумным может быть решение трудной проблемы, техническая идея, научная гипотеза и они вызывают эстетическое наслаждение. Мы очень часто и по любому поводу сетуем на промышленность, на отсутствие необходимых материалов, на недостатки технологии, все это, конечно, серьезно мешает работе. Но настанет время, когда дизайнер больше не сумеет апеллировать к наличию трудностей, и тогда эстетический уровень выпускаемой продукции будет, в основном, зависеть от его творческих возможностей, т.к. парадокс и прием остроумия, пожалуй, будут самыми

признанными приемами научного и продуктивного мышления, и тогда увеличится возможность промышленности создавать красивые дизайнерские изделия.

Кто-то сказал: «Хороший дизайн — это, прежде всего, проекты, причем такие, которые, независимо от авторства, места и времени разработки образуют культурный слой, соответствующий своему времени». Добавлю от себя: действительно хороший дизайн — всегда хороший — как бы ни менялись общественно-политические формации, вкусы, мода».

Примечания:

1. Российский дизайн: Очерки истории отечественного дизайна. Т. 2. / Н.Воронов; НИИ Рос. Акад. художеств. М.: Союз дизайнеров России, 2001. С. 93–94.

2. Открытое письмо правительствам СССР и республик, руководителям промышленности, деятелям культуры // Техническая эстетика.1990. № 10. С. 1.

3. Изобретаем…. приёмники // Техническая эстетика. 1990. № 4. С. 11.

4. Азрикан Д.А. // Техническая эстетика. 1982. № 4. С. 24.

С.Л. АРИСТОВА

К 60-летию Всемирной выставки в Брюсселе 1958 г. (новые архивные материалы и открытия Марины Леонидовны Нестеренко)

Автор статьи рассказывает о проведении Всемирной выставки в Брюсселе в 1958 году, а также о жизни творчестве художника по стеклу Марины Леонидовны Нестеренко.

The author of the article tells about the world exhibition in Brussels in 1958, as well as the life of the artist's work on the glass of Marina Leonidovna Nesterenko.

Ключевые слова: Всемирные выставки, Всемирная выставка в Брюсселе 1958 г., М.Л.Нестеренко, художественное стекло

Keywords: world exhibitions, world exhibition in Brussels 1958, M.L.Nesterenko, art glass

Светлой памяти Марины Леонидовны Нестеренко

17 апреля 1958 года — день, ставший национальным праздником Бельгии, который войдет в летопись истории [1]. В этот день торжественно открылась Всемирная выставка в Брюсселе.

Начало проведения подобных мероприятий относится к XIX столетию. Всемирные выставки представляют достижения человечества во всех сферах деятельности. Одна из первых Всемирных выставок проходила в 1851 году в Лондоне. Тогда посетители выставки особо отличали русские изделия из драгоценных металлов и камней.

«Малахитовые изделия фабрики Демидовых приводили в восторг и удивление всемирную публику, толпами теснившуюся в русском отделении, чтобы видеть это чудо Хрустального дворца» [2], — рассказывают авторы краткого обозрения русского отделения Всемирной выставки. И далее: «Переход от брошки, которую украшает малахит, как драгоценный камень, к колоссальным дверям казался непостижимым: отказывались верить, что эти двери были сделаны из того же самого материала, который привыкли считать драгоценностью» [3].

Значительным событием в истории стала Парижская выставка 1900 года. На этой выставке Русский павильон напоминал Московский Кремль.

Всемирная выставка в Париже 1937 года не только открыла миру Советскую страну, но и сам павильон Советского Союза со скульптурной группой В.И.Мухиной «Рабочий и колхозница», огромная карта СССР, составленная из самоцветов, и другие экспонаты выставки стали историческими реликвиями.

Большое значение имела Всемирная выставка в Нью-Йорке в 1939 году, где также были представлены достижения советской науки и искусства.

Всемирная выставка в Брюсселе 1958 года — выдающееся событие в истории науки, культуры и политики после Второй мировой войны.

Девиз выставки — «Человек и прогресс». Специальный павильон, монумент «Атомиум», в котором располагалась экспозиция достижений современной науки в области использования атомной энергии, стал своеобразным знаком, символом выставки в Брюсселе.

«Атомиум» — увеличенная во много раз молекула железа. Шары — диаметром 18 метров, каждый представляют аудитории. Они поднимаются над выставкой с помощью огромных труб, внутри которых работают эскалаторы, позволяя любоваться выставкой сверху.

Павильон СССР — здание из стекла, алюминия и стали. Авторы проекта — архитекторы Ю.Абрамов, А.Борецкий, В.Дубов.

Один из залов экспозиции украшали картины А.Дейнеки «За мир» и «Мирное строительство», монументальные скульптуры рабочего и колхозницы скульптора А.Зеленского.

Интерес к нашей стране был огромен. 4 октября 1957 года в СССР был запущен первый искусственный спутник. Точные копии первых советских спутников, гигантских космических лабораторий, можно было увидеть в советском павильоне. Даже газета советской секции в Брюсселе называлась SPOUTNIK — «Спутник». Сегодня, читая эту газету, которая выходила на русском, французском, английском, немецком и фламандском языках, особенно чувствуешь значимость проведения выставки в создании «атмосферы сотрудничества и мира» [4], как говорил на открытии выставки в Брюсселе Его Величество Бодуэн — король Бельгии.

Газета не только приглашала в СССР, рассказывала о нашей стране, но и сообщала о проведении национальных дней Советского Союза в Брюсселе. Сегодня особенно интересно читать отзывы посетителей советского павильона.

Один из выпусков газеты «Спутник» был посвящен художественной культуре и искусству нашей страны. Статья газеты «Спутник» № 19 от

11–13 августа 1958 года «Родник творчества» рассказывала о народных мастерах, о декоративно-прикладном искусстве, великолепно представленном на выставке и отмеченном наградами в Брюсселе.

Замечательные традиции народных промыслов нашей страны, творческие достижения мастеров народных артелей — художественных центров — стали открытием для восхищенного европейского зрителя — посетителя советского павильона.

Произведения различных видов декоративно-прикладного искусства: жостовская роспись подносов, миниатюра Холуя, вышивка Новгородской области, так называемая «крестецкая строчка», уникальные золотошвейные изделия г.Торжка, Богородская деревянная скульптура, балхарская керамика, ковры Дагестана получили высокие награды на Всемирной выставке. В 1932 году во Мстере была организованна артель «Пролетарское искусство». Мастерские изделия, украшенные красочными миниатюрами, также были в экспозиции советского павильона в Брюсселе. Артель «Пролетарское искусство» получила на Всемирной выставке золотую медаль.

Красочно вышитые изделия Тарусской артели вышивальщиц на Всемирной выставке в Брюсселе были также удостоены золотой медали.

В Вологде выполнялись кружевные изделия по проекту художника Научно-исследовательского института художественной промышленности (где ранее работала Марина Леонидовна Нестеренко) А.Л.Кораблевой получили на Всемирной выставке высшую награду Гран-при. Работы Вологодского кружевного союза были отмечены золотой медалью выставки.

О выставке в Брюсселе и о народном искусстве советской страны в статье «Сегодня в Брюсселе» в журнале «Промысловая кооперация» (1958, № 9, с. 36, 37) рассказывает М.Л.Нестеренко (Курилова), которая была приглашена в Брюссель и участвовала в работе Советского павильона.

О выставке в Брюсселе Марина Леонидовна писала в своих письмах. Она отмечала, что самый интересный и посещаемый — именно советский павильон, удивляющий и восхищающий посетителей.

Многие, кто сегодня работает в Строгановской академии, хорошо знали и помнят Марину Леонидовну Нестеренко. Для меня она стала тем учителем, который поддержал мои начинания в науке. Марина Леонидовна всегда была очень скромным человеком, и только много лет спустя я узнала о ее необыкновенных открытиях. Ее отношение к своей работе, к творчеству как к служению, призванию сердца — редкий и драгоценный дар. Совсем недавно во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства были переданы произведения М.Л.Нестеренко — художника по стеклу, профессора с 1962 по 1999 года преподававшего на кафедре «Художественной керамики и стекла» МГХПУ им. С.Г.Строганова. В музей был передан и личный архив Марины Леонидовны, включающий многолетнюю переписку с художниками и технологами стекольных заводов и другие документальные свидетельства истории развития отечественного стеклоделия второй половины XX века [5].

Стекло — особенный материал. Его красота во все времена всегда удивляла художников. История стеклоделия — это история открытий. М.Л.Нестеренко открыла новый метод декорирования стеклянных изделий. Она провела экспериментальную работу по декорированию стекла стеклонитями, различными по цвету и методам плетения: свободное навивание, вязание крючком, на спицах.

«Если на куске легкой (хлопчатобумажной) ткани вышить узор нитками из стеклянного волокна, а затем этот лоскут положить на раскаленное стекло — ткань вспыхнет и мгновенно сгорит, нити стеклянного волокна вплавятся в стекло (в изделие), сохранив рисунок неповрежденным. Такова сущность новой технологии создания узоров на изделиях из стекла», — так писали в журнале «Наука и жизнь» в 1976 г. (№ 8) [6].

И художник по стеклу Марина Леонидовна Нестеренко, автор этого уникального метода, рассказывает об этом в своей статье «Вышивка на стекле»: «Таким методом был выполнен целый ряд образцов. Стакан “Матрешка” — бесцветное стекло, молочная и синяя стекловолоконная нить, вышивание. Изображение нанесено на поверхность изделия. Подвесная ваза “Матрешка” — бесцветное стекло, молочная нить, вышивание. Вышитый рисунок заключен между наборами бесцветного стекла. Декоративный эффект во втором случае более выразительный. В наборе тарелок и блюд, выполненных из бесцветного стекла с кобальтовой и молочной стекловолоконной нитью, прошитой по подложке в виде цветов, рисунок также нахо-

дится в массе стекла. Некоторая деформация рисунка при выдувании, заранее учтенная при вышивании, придает изображению живость и органично соединяется с формой».

Марина Леонидовна Нестеренко получила авторское свидетельство на этот метод декорирования стеклянных изделий (№ 453375 от 21 августа 1974 года).

По изобретению был снят фильм «Вышивка на стекле» для киножурнала «Наука и техника» в 1976 году (№ 11). Таким методом «вышивания» стекловолокнистой нитью исполнялись рисунки, украсившие многие изделия художника.

Марина Леонидовна была научным консультантом цветного учебного кинофильма о художественной обработке стекла, который был подготовлен Латвийской студией хроникальных фильмов. В этом фильме впервые был показан материал по истории развития витража в СССР. Нестеренко работала на кафедре художественной керамики и стекла, вела курсы «Проектирование», «Дипломное проектирование», «Материал». Она принимала участие в организации и руководила производственной практикой студентов на стекольных заводах, вела большую методическую работу на кафедре «Истории искусства», подготовила и читала авторский курс «История художественного стекла».

В соавторстве со старшим преподавателем А.Г.Ланцетти она написала книгу «Изготовление художественного стекла», которая стала уникальным изданием и для студентов, и для специалистов в художественном стеклоделии. На ВДНХ СССР (павильон «Народное образование») учебник «Изготовление художественного стекла» получил бронзовую медаль, и в 1987 году в издательстве «Высшая школа» вышло второе издание этой книги.

Марина Леонидовна участвовала во многих республиканских, всероссийских и международных выставках. Ее работы находятся во многих музеях нашей страны, многие проекты внедрены в производство.

Марина Леонидовна всегда поддерживала творческие поиски мастеров стекольных заводов, писала о них статьи, например, о мастере Владимире Павловиче Титове — авторе подлинно народных художественных изделий на заводе «Красная Умна» Владимирской области.

В 1974 году Марина Леонидовна защитила диссертацию по теме «Русское гутное стекло» и получила ученую степень кандидата искусствоведения. В дальнейшем она была членом Специализированного Ученого Совета, официальным оппонентом на защите диссертаций. В печати есть многочисленные отзывы на научную и творческую работу М.Л.Нестеренко.

Марина Леонидовна Нестеренко воспитала замечательных учеников, многие из них — не только художники, но и замечательные педагоги.

Талантливый художник и настоящий педагог Марина Леонидовна Нестеренко, посвятила всю свою творческую, научную и педагогическую деятельность художественному стеклоделию, она — представитель замечательной плеяды создателей Строгановской школы.

Однажды я написала о ней:

Из дальних лет, из снов волшебных
И, сердце каждого храня,
Божественно и совершенно
Нам светят лица, имена…

«Светят» и вспоминаются дела людей, которых мы считаем своими учителями в Строгановской школе, открывших нам путь к познанию искусства и нашей профессии.

И совсем недавно я узнала, что в годы Великой Отечественной войны Марина Леонидовна Нестеренко защищала Москву, и в 1944 году она была награждена медалью «За оборону Москвы».

Светлая ей память…

Примечания:

1. Архив Марины Леонидовны Нестеренко.
2. Большаков И. СССР на Всемирной выставке в Брюсселе. Сер. 7. М., 1958. С. 4.
3. Там же. С. 4.
4. SPOUTNIK — «Спутник» — газета советской секции на Всемирной выставке в Брюсселе. 1958. № 2. 25 апреля — 2 мая. С. 1.
5. Благодарность Галине Борисовне Куриловой за передачу в дар Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства произведений стекла Марины Леонидовны Нестеренко.
6. Наука и жизнь. 1976. № 8. С. 41.

Библиография:

1. Архивные материалы Марины Леонидовны Нестеренко.
2. Большаков И. СССР на Всемирной выставке в Брюсселе. М., 1958.
3. Газета SPOUTNIK — «Спутник» — Советской секции на Всемирной выставке в Брюсселе. 1958. № 1. 17–25 апреля. № 2. 25 апреля — 2 мая. № 3. 3–10 мая. № 16. 2–9 августа. № 19. 11–13 августа.
4. Дорога к лучшему миру // Советская Россия. 1958. 30 мая.
5. Курилова М.Л. (Нестеренко М.Л.). Владимирское стекло // Промысловая кооперация. 1957. № 3. С. 18–19.
6. Курилова М.Л. (Нестеренко М.Л.). Сегодня в Брюсселе // Промысловая кооперация. 1958. № 9. С. 36–37.
7. Наука и жизнь. 1976. № 8. С. 41.
8. Нестеренко М.Л., Ланцетти А.Г. Изготовление художественного стекла. М.: Высшая школа, 1987.

Автор статьи выражает благодарность дочери Марины Леонидовны Нестеренко Галине Борисовне Куриловой за предоставленные архивные материалы для подготовки статьи к публикации.

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

Новейшие экспозиционные технологии и формы на Всемирной выставке ЭКСПО-2017 в Астане

Прошедшая Всемирная выставка в Астане ЭКСПО-2017 продемонстрировала последние достижения в экспозиционных технологиях, которые бурно развиваются в направлении создания мультимедийных форм и приемов. На выставке был построен единый архитектурный комплекс в виде соединенных друг с другом павильонов и центрального сферического здания — шара, в котором располагалась национальная экспозиция Казахстана и был создан музей, посвященный теме выставки «Энергия будущего».

The last world exhibition in Astana EXPO-2017 demonstrated the latest achievements in exhibition technologies, which are rapidly developing in the direction of creating multimedia forms and techniques. The exhibition built a single architectural complex in the form of interconnected pavilions and a Central spherical building — a ball, which housed the national exposition of Kazakhstan and a Museum dedicated to the theme of the exhibition «Energy of the future».

Ключевые слова: выставка, энергия, будущее, мультимедиа, павильон, экспозиция, история, дизайн экспозиции, контент, формы

Keywords: exhibition, energy, future, multimedia, pavilion, exposition, history, exposition design, content, forms

История Всемирных выставок насчитывает уже более 160 лет, и всегда главной задачей выставки была демонстрация новейших разработок в области научно-технических и индустриальных достижений, культуры и архитектурно-художественных новаций. Это масштабные мероприятия для миллионов посетителей, дающие возможность представить значимые достижения государств в самых различных сферах деятельности человека. Каждый раз выставка проводится в новой стране и городе, и за место проведения выставки идет напряженная борьба, подобная проведению Олимпийских игр.

Решение о проведении выставки выносит путем голосования Международное бюро выставок (МБВ). Лидерами в борьбе за проведение ЭКСПО-2017 в 2012 году были Астана (Казахстан) и Льеж (Бельгия), с перевесом большинства голосов (103 из 161) право проведения выставки получила Астана. Это была специализированная выставка, в отличие от универсальных, которые проходят раз в пять лет. Как сложилось в выставочной практике, начиная с первых выставок, каждая их них имеет свою тему и девиз. Так темой выставки в Астане стала актуальная и животрепещущая в XXI веке тема «Энергия будущего», которая представила достижения и перспективы развития в области применения альтернативных возобновляемых источников энергии, главными преимуществами которых должны стать чистота экологии и низкая стоимость.

Проведение международной специализированной выставки ЭКСПО-2017 в Астане стало главнейшим проектом Казахстана в последние годы, открывающим перспективы для страны в качестве международной выставочной площадки и актуализации деловых международных связей. Она стала первой выставкой такого масштаба на территории стран СНГ. В ней приняли участие 115 стран и более двадцати международных организаций.

Астана — очень молодой город, который лишь в этом году достигнет своего двадцатилетия (1998). Сегодня это центр евразийского пространства с активной политической, экономической и культурной жизнью, куда привлекаются большие инвестиции и где воздвигаются архитектурные шедевры в виде грандиозных мечетей, невиданного по масштабу (74 000 кв. м) национального музея, культурного центра Нурсултана Назырбаева, театров и университета, уникального спортивного комплекса, оригинальных отелей и высотных новостроек жилых кварталов. Астана — интенсивно строящийся новый город, который возводят по аналогам новейшей международной практики, ориентированной на страны юго-восточного региона.

Подготовка проведения выставки началась за четыре года до открытия, в 2014 году. На архитектурный проект выставочного комплекса было подано более 50 заявок от архитектурных бюро и отдельных архитекторов со всего мира, в том числе разработкой ЭКСПО в Астане занималась Заха Хадид. Лучшей была признана американская компания «Adrian Smith+Gordon Gill Architecture LLP». Строительство началось весной 2014 года.

В состав проекта входило проектирование новой комфортабельной гостиницы, Конгресс-Холла, в выставочной зоне проектировался национальный павильон, международные, тематические и корпоративные павильоны, торговые, развлекательные и обслуживающие объекты, огромный по масштабам Астаны супермаркет — «крытый город». Общая площадь выставочного комплекса — 174 гектара. Особенностью архитектуры комплекса стала демонстрация и использование энергосберегающих технологий. Здания выставочного комплекса сертифицированы по международным экостандартам DREEM.

Международная выставочная деятельность для Казахстана начата лишь в 2005 году, а на ЭКСПО-2015 года в Милане в павильоне Казахстана уже был показан макет выставочного комплекса в Астане.

Интересен архитектурный комплекс выставочного центра. В отличие от отдельных национальных павильонов, которые строит каждая страна на универсальных выставках, в Астане был построен практически единый, экспозиционный объем. Он состоял из четырех центрических отдельных блоков национальных и тематических павильонов, выстроенных в классическом хай-теке и соединенных друг с другом навесными пролетами. Эти пролеты использовались двояко: как навесы от палящего казахского солнца, так как выставка проходила с июня по сентябрь, и как вечернее освещение экспозиционной зоны, которое менялось по цвету и интенсивности и придавало праздничность и нарядность выставке в вечернее время. Страны не строили своих павильонов, а получали площади (от 400 до 700 и более кв. м) в общих павильонах, одинаковых для всех. Их различали лишь экспозиционные решения и грандиозные баннеры и флаги на фасаде павильона, которые отмечали местоположение страны и создавали навигацию. Центрическая система комплекса окружает главный павильон выставки.

В центре экспозиционной зоны был выстроен отдельный павильон Казахстана — «Нур-Алем». Он представляет собой крупнейшее в мире сферическое здание совершенной формы в 8 этажей и 80 м в диаметре, 100 м высотой, общей площадью 26 000 кв. м, полностью из стекла. На вершине шара расположены два ветрогенератора, вырабатывающие энергию и тем самым снижающие потребление энергии из сети, что отвечало теме выставки. В его строительстве

применены прочные высокотехнологичные стекла с двойным слоем покрытий, которые изолируют здание от внешней температуры и звука. Полностью стеклянная оболочка позволяет зданию лучше интегрироваться во внешнее пространство, а также быть идеальной поверхностью для динамичных лазерных шоу программ и вечернего освещения. «Умный» медиафасад, как его называли устроители, красочно и динамично раскрывал тему Выставки «Энергия будущего» при помощи проецируемых графических и видеоизображений, красочного освещения.

В стилобатной части Сферы главного павильона располагалась национальная экспозиция «Казахстан-Астана», на первом этаже, площадью в 5000 кв. м, и экспозиция «Город будущего» на 8 этаже шара. На остальных этажах были представлены тематические разделы экспозиции, каждый из которых располагался на отдельном этаже и был посвящен своей конкретной теме — энергии солнца, космоса, энергии биомассы, энергии ветра, энергии воды и кинетической энергии.

Организация на первом этаже тематического маршрута позволила посетителям и гостям Астаны больше узнать об истории развития Казахстана, достопримечательностях и культурных традициях. Первый этаж, помимо крупного центрального пространства с лифтами, поделен на две зоны — Зона знакомства с Казахстаном и Зона «Созидательная энергия», где были представлены лучшие проекты и разработки казахских ученых в области энергетики и охраны окружающей среды. Были также представлены Проекты «Зеленой экономики» и модель казахстанского термоядерного реактора «Токамак».

Тема энергия будущего была увлекательно раскрыта в двух тематических павильонах, которые делали устроители выставки с темами: «Мир энергии», «Энергия для жизни», «Энергия для всех» и «Моя энергия будущего». В них концептуально раскрывалась проблема устойчивого развития энергии, прямая связь энергии с жизнью, краткий мультимедийный обзор возникновения жизни и концепция энергосбережения, а также, помимо научных и технических вопросов, были подняты проблемы энергии как понятия этики и роли личности в решении проблем энергии будущего, ответствен-

ного потребления и гражданского долга.

Интересным в создании экспозиции, построенной на актуальной концепции и созданной в яркой и динамичной художественной подаче, был двухуровневых Корпоративный павильон. Он включал атомический, энергетический и футуристический кластеры. Их основной задачей было наглядно донести идею о безопасности ядерной энергии в новых разработках ее применения, новшества и программы в технологиях и инженерии. А также в Арт-Центре и Зоне лучших практик были представлены 24 ведущих мировых проекта в области возобновляемых источников энергий.

Выставка включала массу интереснейших архитектурно-художественных решений экспозиций, специально созданных для павильонов арт-объектов и инсталляций, огромных фото изображений и баннеров, оригинальных и смелых экспозиционных предложений. Важнейшую роль играли инсталляции и мультимедийные средства и сюжеты, интерактивность и яркие и запоминающиеся экспозиционные образы, связанные с представлением той или иной страны, ее природных условий и ландшафтов, ее культуры и истории, так как, помимо раскрытия главной темы выставки, каждый павильон представлял не только свои достижения в области энергетики, но и свою культуру, историю и современность своей страны, включая достопримечательности, национальное декоративное искусство и сувениры.

Важнейшими экспозиционными средствами были мультимедиа и средовое сценографическое погружение в тематику павильона, создающие характерные среды и ситуации. Рассказать обо всех наиболее интересных экспозициях в данных тезисах не представляется возможным, поэтому остановимся на самых ярких и выразительных примерах, связанных с представлением и решением экспозиционных задач в контексте новых технологий.

Прежде всего, это экспозиции «Нур-Алема», которые были спроектированы в качестве научно-технических экспозиций, так как павильон после закрытия выставки оставлен в качестве постоянно действующего музея как наследие выставки. В экспозиции первого этажа, посвященной знакомству с Казахстаном, блок был сделан в виде огромной юрты, с мультимедийными изображениями пейзажей страны и легендарного орла, символа народа. Наибольший интерес привлекала интерактивная стена с графическими изображениями различных бытовых действий, при прикосновении к которой персонажи этого сюжета оживали (анимация) и демонстрировали свои действия, раскрывая национальную культуры и обычаи.

С первого этажа посетители поднимались на лифтах, которые представляли собой увлекательное и сверхсовременное зрелище и самим дизайном прозрачных капсул-кабин, и все время меняющимся цветовым освещением, которое делало подъем на 8 уровень увлекательным зрелищным путешествием. Для более эффектного ощущения высоты и сложного сферического пространства павильона с плавными балконами этажей нужно было пройти по прозрачной стеклянной дорожке над этим пространством, ощущая всю необычность и магию современных архитектурных возможностей. Экспозиция 8 уровня, посвященная теме «Будущая Астана», представляла собой крупный экспозиционный комплекс с экспонировавшимися макетами высотных зданий, которые уже выстроены и которые

предстоит выстроить в городе. Вся эта зона находилась под огромным наклонным выпуклым зеркалом-экраном, на котором начинали динамично возникать планировки, пейзажи и архитектурные картины будущего Астаны.

Каждый из уровней, на которые посетители спускались по лестницам, был посвящен конкретной тематике — конкретному виду энергии: Космоса, Солнца, Ветра, Биомасс, Воды и Кинетики. Все уровни — совершенно различные по своему экспозиционному дизайну, примененным технологиям и формам. Так, наиболее интересным представляется комплекс «Прогулка по Луне», где создана сценографическая ситуация поверхности спутника с космической станцией и летающими аппаратами — огромное количество стендов со схемами и разработками, светящимися табло и меняющимися цветовыми эффектами. В экспозиции соседствовали и огромные кинетические механизмы, и старинное водяное колесо, и целые стены каскадов воды, и водная стихия из окон подводного аппарата, и целые лаборатории, представляющие новейшие разработки в использовании биомасс и т.д. Все эти экспозиции были снабжены мультимедийными, проекционными и видеопоказами, интерактивными зонами и приспособлениями.

Однако наиболее выдающимся экспозиционным комплексом «Нур-Алема» была полная солнечная сфера, внутри которой шел показ мультимедийного сценария по истории возникновения и развития жизни на Земле, связанной с энергиями космоса и солнца. Эта проекция в очень быстром темпе и смене изображений проецировалась на всю сферу, в которой зрители стояли в центре на узком стеклянном мостике, что бы полнее наблюдать всю картину, которая была под ногами, с боков, над головой. Создавалось ни с чем не сравнимое впечатление участия и погружения в этот яркий, феерический, динамичный показ, который при этом был четко и научно срежиссированным и максимально дидактическим. Этот экспозиционный комплекс, бесспорно, можно отнести к новационным технологиям и новым возможностям в экспозиционном показе. И если раньше проекция развивалась от экрана, к широкому экрану и затем к полукруглому и круговому, то сейчас эти возможности достигли полной сферы, создавая сферическую экранную экспозиционную поверхность. Цифровые, мультимедийные и интерактивные технологии стали основой всего экспозиционного представления на ЭКСПО-2017.

Международное Бюро Выставок наградило Президента республики и город золотой медалью выставки, а также рядом бронзовых, серебряных и золотых медалей были награждены организации и павильоны за необыкновенные усилия, которые они внесли в реализацию грандиозного и уникального мероприятия — ЭКСПО-2017.

Победители среди павильонов определялись Международным жюри из 9 специалистов в области выставок и архитектуры по двум номинациям — выставочный дизайн и раскрытие темы выставки. Наивысшую награду в самой высокой категории участников (экспозиции которой располагались на площадях между 400 и 700 кв. м) за дизайн — золотую медаль — получил павильон Княжества Монако и за глубокое раскрытие темы — Швейцарская конфедерация. В категории самых больших экспозиционных площадей — за дизайн — были награждены: бронзовой медалью — Корея, серебряной — Великобритания, золотой — Россия. В категории раскрытия темы выставки бронзовой медалью была награждена Франция, серебряной медалью — Китай, золотой медалью — Германия.

В целом выставка стала символическим мостом для передовых идей и технологий, а итогом выставки стала выработка Манифеста в развитии «зеленых технологий» и чистой энергетики во всем мире. Даже салют по поводу закрытия выставки был уникальным, поскольку в нем были использованы элементы, не применявшиеся ранее нигде. А в экспозиционном плане были продемонстрированы новые технологии и расширяющиеся возможности в экспозиционном показе.

А.С. ПАВЛОВА

Триада «материал-технология-форма» как одна из составляющих рецепции искусства

В данной статье автор говорит о том, что «материалу-технологии-форме» может соответствовать триединство «художник-куратор-зритель» как имматериальное воплощение первой триады в рамках какой-либо деятельности в сфере искусства. Статья также посвящена осмыслению процесса рецепции, которая сопровождает каждый этап арт-проекта.

The article examines the problem of the triad «material-technology-form» that can be compared to the triad «master-curator-spectator» as an immaterial embodiment in the context of any practice in art management. The author points out that the process of reception is an integral part of any successful art project.

Ключевые слова: рецепция, куратор, художник, зритель
Keywords: reception, curator, master, spectator

Художник как Творец всегда был вписан в контекст эпохи, сословия, страны и прочих культурных компонентов, которые составляли его самоопределение. Постмодернизм с его интертекстуальностью и вне-контекстом вытеснил художника за рамки того, что считалось дозволенным, чем способствовал освобождению творца и претворению его в человека мира. Однако настоящие внесословные, out-of-gender и глобалистские реалии, тем не менее, не могут спорить с тем постулатом, что homo homini lupus est (лат. — «человек человеку волк»), и тому или иному человеку всегда будет присуще ассоциирование себя с протагонистом, тогда как его противоположность будет, как несложно догадаться, антагонистом. Иначе говоря, отсутствие контекста, как ни парадоксально, всегда будет натыкаться на пресловутые имагологические понятия «своего-чужого» [2, с. 251], где художник и его творчество могут быть восприняты реципиентом как те самые «другие». В имагологическую парадигму также вписаны культурные, национальные и религиозные составляющие, которые, в силу их особенности, могут быть, во-первых, не приняты воспринимающим идеи творца, а, во-вторых, попросту не поняты.

Из концепции триады «материал-технология-форма», в которой все три элемента одновременно связующие и взаимодействующие, можно выделить материал как ab ovo, основу основ. Если представить данную триаду искусства как нечто имматериальное, как некий культурно-художественный проект, то, безусловно, тем самым материалом-основой будет являться художник. Именно личность художника как творца — суть материал, его «я» со всеми идеями и концепциями в совокупности, а не что-либо готовое, будь то картины, которые он создал, или краски, которые он выбрал и использовал. Отталкиваясь от постулата, что данное исследование направлено на изучение рецепции, представим триаду как нечто, направленное именно на восприятие в арт-сфере. Допустим, что материалом, как уже было сказано, является художник, формой — нечто готовое для осмысления (например, выставка), тогда что же будет технологией, с помощью которого материал был облечен в форму?

Профессиональные функции арт-куратора до сих пор слабо очерчены не только в массовом сознании постсоветского мира, но даже в профессиональной сфере. До сих пор, несмотря на опыт Зеемана и Обриста, даже в художественных кругах куратор может ассоциироваться с развесчиком картин или разнорабочим, выполняющим самые разные функции. Таков спектр требований, которые возникают во время рабочего процесса. Нужно сказать, что речь идет не о территориальных спектрах, например, о провинции России, поскольку в музеях класса 2А (по классификации Единого художественного рейтинга РФ) могут встречаться люди, осознающие свою профессию. Речь также не идет о небольших культурных учреждениях, так как в них могут работать поколение постсоветской молодежи, выросшей в другой парадигме и не перестраивавшееся с идеологической концепции на принципиально новый культурный подход. Полагаю, говорить следует о картине в целом, поскольку вышеописанные положительные случаи, скорее всего, «точечные». В ходе диалога с куратором Государственного музея городской скульптуры г. Санкт-Петербурга Александрой Траугот [3], я пришла к выводу, что выведенные выше постулаты действительны, и проблема существует.

Тем не менее, куратор многофункционален, как швейцарский нож, а также является посредником между миром художника и зрителя, выступая своеобразным переводчиком. Однако не стоит забывать о том, что эта профессия, существующая на стыке «перевода» и творчества, предполагает собственное переосмысление тех или иных концепций, а, значит, конечный продукт, «форма-выставка», не может быть избавлен от субъективных впечатлений. И здесь встает интересный вопрос: должен ли куратор избавиться от своего «я» в процессе совершения таинства над конечным результатом или же, наоборот, прибегнуть к своим переводческим навыкам и сделать «текст» наиболее доступным и поданным в литературной форме, при этом с отступлениями от оригинала?

Полагаю, не следует спорить с тем, что «традиционно куратор отвечал за приобретение и хранение произведений искусства в музейных собраниях, за демонстрацию этих произведений и в некоторой степени за их анализ» [4, с. 85]. Ключевое слово «традиционно» проецирует мысль того, что профессия «проводника» изначально была на стыке двух, в принципе, не противоречащих друг другу вещей — хранения и анализа, к которым со временем добавилась ещё одна, более яркая — осмысление идей художника и их возможная корректировка со своих позиций. Слово «традиционно» в этом контексте также интересно тем, что используется в работе автора не с постсоветского пространства, что порождает новый тезис: можно ли проецировать опыт западного мира на русский, полагая, что профессия арт-куратора «здесь» пройдет все те же ключевые точки, что и «там»?

Таким образом, мы видим, что от «материала» до «формы» проходит длительный период созревания, во время которого вопрос о конечном продукте всегда остается открытым.

Однако, говоря о первых двух составляющих триады, мы часто забываем о третьей, которая является конечной целью взаимодействия составляющих, которая и будет точкой отсчета рецепции для зрителя. «Форма», выступающая в разных ипостасях, чаще всего реализуется в выставочном пространстве. Динара Нуримова, молодой петербургский художник, недавно открывший выставку в парижской галерее «59 Rivoli», говорит о том, что для нее как для творца очень важен этот вид деятельности, так как «что участие в выставках лучше всего стимулирует к творческому развитию» [1]. По ее словам, именно на выставке художник имеет возможность увидеть конечный результат всей работы, ее достоинства и недостатки, и понять, какой вектор для развития нужно выбрать в своей дальнейшей художественной деятельности. Динара также говорит о том, что интересным опытом также является получение «feedback'а от зрителей», и здесь можно наблюдать некое интересно сплетение восприятия восприятия - и чего именно? — ошибка?, когда художник наблюдает за откликом зрителя на свое творчество.

В результате мы видим, как триада «материал-технология-форма» трансформируется из классического материального в имматериальный проект и проходит трансформацию через рецепцию на каждой своей стадии в процессе преобразования в готовую «форму».

Библиография:
1. Нуримова Д. Частная переписка. 2018.
2. Ощепков А.Р. Имагология // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 1. С. 251–253.
3. Траугот А. Устная беседа. 2018.
4. Хофманн Й. Искусство кураторства и кураторство искусства // The Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству / пер. с англ. А.Фоменко. СПб., 2014. С. 85–97.

ЧАСТЬ II. МАТЕРИАЛ-ТЕХНОЛОГИЯ-ФОРМА: ОПЫТ ВЕКОВ, ВОЗРОЖДЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ И НОВАЦИИ ИСКУССТВА

О.М. ВЛАСОВА

Технологический анализ в изучении пермской деревянной скульптуры

Универсальная триада «Материал-технология-форма» с максимальной наглядностью проявляет себя в искусстве деревянной храмовой пластики. Технологические приемы носят устоявшийся во времени характер и во многом определяют форму, стилистику и хронологическую принадлежность скульптур.

The universal triad «material-technology-form» manifests itself in the art of wooden temple plastics with maximum visibility. Techniques are of an established nature and in many respects determine the form, style and chronological affiliation of sculptures.

Ключевые слова: Пермская деревянная скульптура, технологический анализ, стилистика

Keywords: Perm wooden sculpture, technological analysis, stylistics

Коллекция пермской деревянной скульптуры сложилась в России одной из первых. Уже в 1920-е годы музейные сотрудники А.К.Сыропятов и Н.Н.Серебренников провели несколько экспедиций по северному Прикамью, в результате чего в Пермской государственной художественной галерее сосредоточилось 280 памятников храмовой пластики [1]. В дальнейшем собирательская деятельность Пермской галереи неуклонно расширялась и углублялась. Если в довоенный период главным источником пополнения служили экспедиции, то с 1960-х годов такое же важное значение приобрела работа с частными коллекционерами и дарителями, о чем свидетельствуют книги поступлений за 1970–90-е годы. Сейчас в галерее хранится более 400 произведений деревянной скульптуры.

Уже в 1920-е годы пермское собрание деревянной скульптуры привлекло внимание крупнейших деятелей культуры, какими были И.Э.Грабарь и А.В.Луначарский. Их поддержка во многом обеспечила известность пермской коллекции в научной сфере и публицистике. Сейчас пермское собрание имеет большую библиографию и пользуется заслуженным вниманием разного рода специалистов. В настоящий момент издан (и переиздан) первый полный каталог этой коллекции [2], который, с одной стороны, подводит итог многолетним исследованиям, с другой — намечает дальнейшие научные перспективы.

Главный итог исследовательской работы, зафиксированный в каталоге, — классификация и систематизация памятников по иконографическому, функциональному, стилистическому и технологическому признакам. Такая классификация позволяет составить сюжетно-тематические и топографические группы произведений, определить хронологические рамки их возникновения. Важнейшей составляющей каталога является впервые проведенный и опубликованный технологический анализ памятника, который тесно связан со всеми другими методами анализа.

Технологический анализ выделенных в каталоге иконографических групп имеет первостепенное значение для определения стилистики и хронологии возникновения памятника. Здесь задает тон закономерность развития, взаимосвязи и последовательности «больших» стилей эпохи. В XVIII–XIX веках, в период широчайшего распространения храмовой деревянной скульптуры, это — условно называемый древнерусский стиль, барокко, классицизм, реализм и примитивизм. Все они достаточно точно укоренены во времени и, при данных технологического ряда, позволяют сузить датировки отдельных скульптур до половины века и даже до десятилетия.

Примеры переатрибуции на основе комплексного анализа разнообразны. Переатрибуция пермской скульптуры ведется как в сторону «постарения», так и в сторону «омоложения» памятников. Например, более раннюю датировку получила уникальная композиция «Собор архангелов» из с. Губдор (с конца XVIII на начало XVIII века). Подобный перенос осуществлен в отношении скульптуры «Св. Никола Чудотворец» из г. Чердыни — возможно, лучшей во всей пермской коллекции. В ее изготовлении, скорее всего, участвовали не пермские, а московские, т.е. столичные, мастера. Кстати, таких «привнесенных» произведений в пермской коллекции достаточно много. Это естественный процесс для древнерусской художественной практики, когда известные мастера одной земли (или школы) привлекались к выполнению работ в другой. Еще чаще уже готовые работы перевозились с места на место. Известно, что древнейший в Прикамье Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь раз пять менял свое расположение, а вместе с ним перемещались и принадлежащие ему памятники церковного искусства.

Приведем пример технологического описания скульптуры св. Николы Чудотворца из г. Чердыни.

НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ*

(Никола Можай)

* В Описи Н.Н.Серебренникова скульптура определяется как Никола Можайский. После реставрации — как Николай Чудотворец.

Конец XVII – начало XVIII века
180 x 90 x 35 см
Дерево (липа), левкас, темпера
Объемная резьба; фигура с выбранным оборотом
Пост. из церкви Богоявления (1756) города Чердыни Верхне-Камского округа, 1923
Инв. № ДС-175

Технология

Технологические приемы традиционны для поздней древнерусской скульптуры. На обороте, от основания шеи, дерево выбрано. Фрагмент задней части головы, вместе с шеей и грудью, вырезан отдельно, накладной лик прикреплен к объему затылка двумя большими деревянными шкантами. Объемы рук вырезаны отдельно, каждый закреплен на обороте большим квадратным стержнем; слева введена дополнительная крепежная шпонка. Объем правой руки дополнительно закреплен сбоку большим шкантом, выступающим с оборота. Дугообразные фрагменты плеч, боковые полы фелони и сапоги также вырезаны отдельно, каждый элемент закреплен деревянными шкантами и шпонками» [2, ч. I, с. 48–49].

В отличие от названных, другие пермские памятники продвинуты в сторону «омоложения». Причем эта тенденция явно преобладает, так как первоначальному исследователю всегда свойственна увлеченность и желание открыть наиболее ранний по времени памятник. Так, больше чем на столетие — с конца XVII на первую половину XIX века — передвинулась первоначальная датировка около 50 произведений шакшерской школы конца XVIII – начала XIX века. Такой же перенос датировок предлагается в отношении целого ряда других скульптур, в частности, знаменитого соликамского распятия и вильгортского «Поклонного креста». Из XVII века их предлагается «переместить» в последнюю четверть XVIII века. Основания к этому — стилистический и технологический анализ скульптур, а также поздняя постройка церквей, из которых происходят данные памятники.

Многие скульптуры зрелого классицизма, например, группа произведений мастера Д.Т. Домнина, также требуют переноса датировок в более позднее время, точнее, в первую треть XIX века. Стилистическим данным не противоречит «легенда», опубликованная Н.Н. Серебренниковым [3, с. 60], и поздняя постройка соборов, где находились эти скульптуры до вывоза в коллекцию галереи. Большая часть изображений «Христа в темнице», на основе стилистических и технологических данных, также не могла быть выполнена раньше конца XVIII – первой половины XIX века. Этому не противоречит и датировка односюжетных скульптур из близлежащих регионов Поволжья, с которым у Прикамья были давние и постоянные связи.

Итак, для современного изучения скульптуры, безусловно, необходим многогранный технологический анализ памятников, базирующийся на основе как визуальных, так и новейших физико-технических и рентгенологических исследований. В ареал визуального технологического анализа входят следующие необходимые компоненты: монтировка композиций и отдельных фигур, крепления их к основанию на подиуме или плоскости иконостаса, характер обработки дерева на лицевой, оборотной и торцевой стороне скульптуры, наличие поздних доделок и реставрационных тонировок [4, с. 26–29].

При проведении реставрационного исследования осуществляются различные физико-химические, рентгенологические, технологические анализы, причем по результатам исследований, проведенных в рамках реставрационных работ, сделано множество уточнений по технологии, сохранности и даже иконографическому изводу того или иного пермского памятника [5, с. 158].

Сегодня реставрацию разных уровней прошло большинство хранящихся в галерее скульптур. Работы производились как в Пермской художественной галерее (реставраторы И.В.Арапов и А.В.Ившин), так и в ВХНРЦ им. академика И.Э.Грабаря. База Грабаревского реставрационного центра сильна и обширна. Реставраторам открыто здесь поистине безграничное поле деятельности. Различные уровни фотофиксации, съемка в инфракрасных лучах, дендрологические и рентгенологические исследования — такова «палитра» московских реставраторов. Пермская художественная галерея, к сожалению, как и многие другие провинциальные музеи, не имеет возможности самостоятельно производить эти работы, что значительно тормозит и усложняет работу с коллекцией деревянной скульптуры.

Есть еще ряд причин, отягощающих положение современного исследователя скульптуры. Существующая сегодня закрытость музейных коллекций, незначительное количество публикаций по отношению к объему музейных фондов деревянной культовой пластики затрудняет поиск аналогий и построение системной истории этого важнейшего из искусств в храмовом комплексе. Снять остроту проблемы могли бы постоянные выставки-публикации деревянной скульптуры из разных музеев России, но эта работа проводится пока достаточно редко и имеет спонтанный характер.

Что касается сводных трудов по истории и проблематике русской скульптуры, то интереснейшее начинание принадлежит НИИ теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств, где публикуется серия сборников с общим названием «Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции» под редакци-

ей академика РАХ А.В.Рындиной, а также серия выпусков «Древнерусская скульптура XVI–XIX веков», издаваемая академиком РАХ М.А.Бургановой: хронологические рамки публикуемых материалов в упомянутых изданиях довольно широки: кроме древнерусских, здесь исследуются многие скульптуры Нового и Новейшего времени, что позволяет увидеть непрерывность традиций и взаимосвязь разных художественных явлений в одном хронологическом срезе.

По затронутой нами теме опубликована замечательная статья А.В.Рындиной «Технология русских “икон в храмцах…”, исследующая символическое значение как самого материала, так и определенных технологических приемов в древнерусской скульптуре из дерева [6].

Примечания:

1. Сереберенников Н.Н. Пермская деревянная скульптура: Материалы предварительного изучения и опись. Пермь, 1928.

2. Власова О.М. Храмовая скульптура Прикамья / каталог собрания Пермской государственной художественной галереи. Ч. I–II. Пермь, 2011.

3. Сереберенников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967.

4. Власова О.М. О технологии деревянной скульптуры // Декоративно-прикладное искусство в культуре XX века: Материалы 1-й Всероссийской конференции. Пермь, 1999.

5. Новиков А.И., Тихова Г.А., Власова О.М., Скоморовская Н.В. Методика рентгенологического исследования деревянной скульптуры // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. 9/39. М.: Искусство, 1984.

6. Рындина А.В. Технология русских «икон в храмцах» в контексте общехристианской традиции. Рождение локальных вариантов Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности / сост. и ответ. ред. А.В.Рындина. М.: Индрик, 2012. С. 207–244.

С.А. ВАСИН, Л.А. МОРОЗОВА, С.В. КОРОЛЕВА

Традиционный тульский сувенир. Филимоновская игрушка

В публикации изучается традиционный тульский промысел, рассматриваются особенности изготовления игрушки, упоминаются известные мастерицы.

In the publication the traditional Tula craft is studied, the features of making toys are considered, well-known masters are mentioned.

Ключевые слова: культурное наследие, тульский промысел, народная игрушка, Филимоново, Одоев

Keywords: cultural heritage, Tula fishery, folk toy, Filimonovo, Odoev

Несмотря на развитие инновационных технологий, в современном мире продолжает сохраняться интерес к изучению культурного наследия страны, возрождению традиционных промыслов и ремесел. В создании произведений искусств актуальным является сочетание возможностей старинного производства и достижений индустрии XXI в. В сравнении с современными изделиями, созданными промышленным способом, и старинными, рукотворными предметами, особое преимущество имеют вторые, отличающиеся своей уникальностью и самобытностью.

Народную культуру можно изучать по традиционным предметам утвари, в создании которых гармонично сочетаются функционализм и внешнее оформление изделий. В рукотворных предметах всегда ощущается душа мастера и уникальный стиль. Особенность творчества народного умельца заключается в том, что он не старается фотографически передать реальность, а изображает упрощенный, стилизованный мир с его характерными деталями. При этом в природных формах мастер находит сходство с чертами живых существ. Например, щипа в деревянной болванке может ему напомнить человеческий глаз, а бугорки — руки и ноги. Принцип упрощения формы и выявления характерных признаков человека и животных традиционно применялся в создании изделий мелкой пластики. Особой популярностью эта традиция использовалась в создании игрушки, которая издревле украшала жилища и радовала не только детвору, но и представителей взрослого поколения.

Народная игрушка изначально представляла образец культурного наследия и служила предметом вдохновения профессиональных скульпторов. Например, известно, что принципы создания произведений народного промысла активно использовал в своем творчестве выдающийся русский мастер С.Т.Коненков. Прослеживалась также связь с народной игрушкой в формообразовании некоторых современных музыкальных инструментов, например, шумовых и духовых.

По стилистическим особенностям русская игрушка близка к лубочным произведениям. В ней отражены идеи ярмарочного фольклора с характерными метафоричными образами, гиперболами, оксиморонами и метатезами. Народной игрушке свойственны праздничность и нарядность. Традиционные персонажи незатейливых сюжетов одеты в яркие, нарядные костюмы.

Характерной особенностью промысла является связь с языческой культурой. В дохристианскую эпоху мелкая пластика активно применялась в ритуальных и обрядовых мероприятиях. Неслучайно у многих игрушек сохранился свисток, использовавшийся предками для отпугивания злых духов и, наоборот, для привлечения добрых. В свистке могло делаться несколько отверстий для создания простейших мелодий.

В дохристианскую эпоху особое значение придавалось образам животных, их изображения традиционно украшали языческие культовые постройки. Однако с принятием христианства на Руси языческая пластика утратила ритуальное значение, но сохранила при этом стилизованные образы животных в виде игрушек.

Филимоново расположено в Тульской области, недалеко от поселка Одоев. По легенде село получило название в честь гончара, поселившегося на его территории и давшего начало зарождению известного промысла. Известно также, что изготовление тульской игрушки зародилось на таком традиционном промысле, как керамика и создание глиняной посуды, и получило широкое распространение на территории Больших и Малых Гончаров.

Особенность народной игрушки, в том числе филимоновской, заключается в том, что мастер не стремится к реалистичной трактовке образа, а, наоборот, проникая вглубь каждого явления, ищет самобытное отражение в ее пластике, форме, добиваясь при этом наибольшей выразительности образа. Филимоновский промысел был связан не только с прошлой, первобытной историей, но в нем также прослеживаются принципы современной мелкой пластики. К сожалению, ремесленное производство филимоновской игрушки в первоначальном своем виде прекратилось еще в начале XX в., и до наших дней сохранилось очень мало уникальных изделий. Лишь единичные экземпляры можно увидеть в краеведческих музеях Тулы и Тульской области.

Ил. I. Свистульки «Коровы» (1968–1969 гг.). Автор Е.И. Карпова (1912 г.р.)

Раскрывая особенность тульского промысла, можно в нескольких словах охарактеризовать его принципы изготовления. Глина, из которой создаются игрушки, после обжига становится почти белого цвета с розовато-желтым оттенком. По форме филимоновские игрушки однообразные, поскольку имеют ограничение в виде свистка, расположенного в определенном месте фигурки. Но, несмотря на однообразие форм, изделия в некотором смысле отличаются своим изяществом.

В настоящее время продолжают старинные традиции современные мастера. Лишь в музеях можно посмотреть изделия предыдущего поколения, поэтому необходимо упомянуть имена известных мастериц-игрушечниц, посвятивших себя возрождению и сохранению тульского промысла, среди них Елена Ивановна Карпова (1912 года рождения) (ил. I), Пелагея Григорьевна Масленникова (1904 года рождения), Анна Гавриловна Зайцева (1897 года рождения). Хочется также вспомнить Александру Федоровну Масленникову (1910–1970 гг.), чьи работы особенно выделялись своей выразительной формой и колоритом.

Продолжая рассказывать о самобытности тульского промысла, необходимо отметить, что одна из характерных особенностей филимоновской пластики заключалась в удлиненности фигур. Сознательный вертикализм и компактность форм, помимо эстетической функции, были связаны с технологией обжига. Такая пластика позволяла сохранять прочность изделиям, несмотря на хрупкость глины.

Стоит уделить внимание стилистическим особенностям филимоновской игрушки на примере известной работы Александры Федоровны Масленниковой «Всадник» (1967 г.). Несмотря на то, что вытянутая шея в природе лишь у жирафа, образ филимоновской лошади легко узнаваем. В композиции фигурка всадника прижимается к лошади, и все подчиняется вертикальной линии, что придает пластике общую компактность. Причем такой прием сохраняется в изображении разнообразных животных, птиц, и всем игрушкам характерны преувеличенность и гиперболизм форм.

Поверхность филимоновских игрушек традиционно гладкая, рисунок обобщен и отличается цельностью. Роспись представляет собой

кольца полосок различного цвета: красного, синего и желтого, украшающих фигурку на шее, туловище и передних ногах. Брюхо животного, а также его задняя часть со свистком традиционно остаются неокрашенными. Также отличается характерной особенностью роспись женских фигурок. На юбках обычно применяются геометрические узоры, елочки и розетки цветов.

Филимоновские игрушки отличаются между собой по размеру. Тульские мастера лепят маленькие изделия высотой около 7 см и большие от 16 см и выше. Мелкие фигурки представляют собой, в основном, животных, с характерными особенностями строения тела. Например, корова обычно лепится с расставленными кривыми рогами, у барана они закручены в спираль. Собак обычно изображают со свисающими ушками, а у лошади они острые, причем на морде условно обозначается уздечка в виде креста. У всех животных форма шеи, туловища и ног похожа. В декоре игрушек также применяется одинаковая раскраска в виде полосатых колец, украшающих шею и передние ноги.

Большие игрушки представляют собой аналогичных животных, а также могут изображать «русских баб» с детьми, утками или петушками. Причем утки и петушки имеют, помимо декоративного оформления, еще и функциональное назначение, поскольку они служат свистками. Традиционными являются фигурки доярок с коровами или козами. Излюбленным мотивом служат игрушки, изображающие солдат, например, с гусем. Среди животных особенное распространение получили медведи, курицы с цыплятами и кони, которые стали любимыми персонажами филимоновских мастеров.

Как уже говорилось ранее, большое влияние на формирование древнего промысла оказала языческая культура. Ее отголоски можно проследить в оформлении игрушек. Особенно проявлялась такая связь в росписи изделий. Например, перекрестное изображение линий, часто использовавшихся в декоре, в языческой культуре символизировало бога солнца. Треугольники с черточками означали знаки воды, а прерывистые вертикальные линии олицетворяли дождь. Женская фигурка обозначала плодородие. Изображение игрушечной коровы отражало идею традиционной кормилицы, а ее увеличенное вымя — стремление вызвать большой удой у реального животного. Другие животные, изображавшиеся старинными мастерами, также имели особое символическое значение. Например, с богатством ассоциировались все рогатые звери. Поэтому, когда дарились такие фигурки, это означало пожелание благополучия семье. С языческим богом воды были связаны игрушечные уточки. Например, петух, конь с всадником и олень символизировали солнце. Конь издревле олицетворял домашнее благополучие и очаг. Медведь традиционно считался хранителем леса.

Колорит росписи филимоновских игрушек наделялся особым смыслом и имел связь с языческим прошлым. Например, красный цвет символизировал солнце, а синий — небосвод.

Ил. II. Работа современного мастера.
Автор: Бежина И.Д. Свистулька «Баран»

Ил. III. Работа современного мастера.
Автор: Орлова Е.А. Свистулька «Петушок»

Особое значение в создании тульского промысла уделялось составу красочного материала. В старину для росписи игрушек краску разводили на яичной основе, поэтому роспись отличалась естественными цветами. Однако натуральные материалы были нестойкими и цвета быстро теряли свою красочность. В XIX в. стали применять анилиновые краски, но они также не отличались устойчивостью к солнечному свету и быстро выгорали. Современные мастера в качестве разбавителя используют ацетон, поэтому игрушки отличаются яркостью колорита и достаточно стойкие. Однако цветовому решению игрушек в некоторых случаях характерна чрезмерная ядовитость.

Филимоновская игрушка имеет давнюю историю. Современные мастера стараются сохранить старинный промысел, при этом следуют традиционным этапам ее создания: лепке, обжигу и росписи. В настоящее время возрождением филимоновского промысла занимаются как потомственные мастера известных династий (ил. II,

III), так и пока неизвестные художники и скульпторы. Продолжает функционировать музей «Филимоновской игрушки» в Одоеве, где его сотрудники стараются сохранять самобытное наследие тульского края. С этой целью организован фестиваль «Поляна», участники которого представляют самые разнообразные произведения народного творчества, поэтому можно с уверенностью сказать, что филимоновский промысел продолжает жить.

Примечания:
1. Одоев: сказки деда Филимона. Одоев: Всрок, 2012. 65 с.
2. Кузнецова О. Филимоновская игрушка/ О.Кузнецова // Народное творчество. 2006. № 1. 21–23.
3. Филимоновская игрушка / авт. текста Л.Сушко. Тула: Свамия: ИПО «Лев Толстой», 2003. 10 с.
4. Блинов Г.М. Сказки без слов. Тула: Типография изд-ва «Коммунар», 1974. С. 125.

В.И. ИВАНОВСКАЯ

Материал как неотъемлемая составляющая «богословия образа» церковной утвари

Автор рассматривает основные положения интерпретации богословия образа церковного прикладного искусства через понимание символики материала и формы. Материал, форма, декоративное украшение являются неотъемлемой составляющей «богословия образа» любого предмета церковного обихода.

The author considers the main provisions of the interpretation of the theology of the image of church applied art through an understanding of the symbolism of material and form. Material, form, decorative decoration are an integral part of the «theology of the image» of any object of church use.

Ключевые слова: богословие образа, символика церковного искусства, церковное искусство, прикладное искусство, формообразование, ювелирное искусство

Keywords: theology of the image, the symbols of church art, church art, applied art, shaping, jewelry art

В православной культуре любое действие в храме, любой предмет, материал и даже природное явление существуют нераздельно с литургикой, являются зрительными воплощениями основ христианской веры. Первыми источниками для понимания символики образов являются евангельские сюжеты. Иисус Христос проповедовал новую, христианскую, веру через аллегории, сюжеты, близкие к пониманию простому народу, и это стало основой для сложения в искусстве особого «богословия образа», иконографии и символики образа.

«Богословие образа» стало формироваться в период первых христиан, которые тайно собирались в катакомбах, где хоронили своих умерших, для проведения общих молитвенных собраний. Чтобы обозначить особое значение этого места, они украшали стены катакомб символами, знаками и изображениями, которые легко прочитывались посвященным в тайны христианской веры и были недоступны для понимания язычникам. Именно тогда распространяются в искусстве образы Доброго пастыря, Оранты, анаграммы Христа, виноградной лозы, дерева, павлинов и т.п. Это знаки, отсылающие верующего к конкретному событию священной истории, раскры-

вающие гораздо больше понятий, чем изображено. Но церковное искусство состоит не только в изображении отдельных сцен или образов, иллюстрирующих Писание, оно, церковное искусство, по мнению игумена Александра (Федорова), «не просто иллюстрирует Священное Писание и историю Церкви, оно является органичным продолжением богослужения, в котором обряд — не только оформление молитвы, но выражение переживания Церковью опыта вечности» [1]. И в этом заключается отношение верующих не только к самому молитвенному правилу, но и к сопровождающим его предметам. Следовательно, для церковного искусства свойственно не только выражать через материальную оболочку сокровенные религиозные постулаты, но и давать понятия о символическом значении предметов, и даже материалов, из которых они сделаны.

Так, например, о камне говорится в Евангелии: «…апостол Петр сказал Господу: «Ты Христос, Сын Бога Живого», Господь ему ответил: «Ты Петр (значит камень), и на сем камне Я созижду Церковь Свою и врата Ада не одолею ее» (Мф. XVI, 18). В свою очередь, Апостол Петр в своем послании называет верных «живыми камнями», говоря: «Приступая к Нему (Иисусу), камню живому… и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный» (1 Пет. 2, 45). Камень в христианстве есть прообраз не только самого Иисуса Христа, но и Церкви Христовой, а собрание верных подобно живым камням, которые создают «дом духовный».

Камень как строительный материал был любим русскими мастерами, особенно ярко раскрывшими свое мастерство в белокаменной резьбе, но в ювелирном искусстве этот материал не получил особого распространения. Во-первых, литургические предметы, выполнялись не целиком из камня, но представляли собой соединение отдельных каменных фрагментов при помощи металлического каркаса. Во-вторых, не каждый камень подходил для создания литургического предмета. Например, при выборе материала для чаши потира нужно учитывать, что вино не должно проникать в саму чашу, т.к. ни единая капля не должна остаться в потире после Причастия. В-третьих, обрабатывать цельный кусок камня нужно было очень аккуратно, чтобы он не треснул или не отслоился кусок, что не всегда мастер мог гарантировать.

Дерево как материал исконно русских мастеров, более доступный и легкий в обработке, получает большее предпочтение в изготовлении церковных предметов. Помимо того, что самые первые храмы всегда складываются из дерева, иконостас и другие предметы обстроечного комплекса [2], выполняются в дереве. Символически дерево в православной традиции является прообразом Древа райской жизни, которую достигнут праведники, а также истинно верующие,

которые подобны «хорошим деревам, принесшим хорошие плоды» (Мф. VI, 43–44). Согласно словам преподобного Иоанна Дамаскина, «древо жизни, выращенное в раю, предизображало драгоценный Крест», т.е. из дерева был сделан крест, на котором распят Христос. Дерево активно используется русскими мастерами в украшении храмового пространства и даже церковной утвари, но к нему стараются в последнем случае обращаться как можно реже, ведь священные предметы должны быть более долговечными.

Металл, а именно золото и серебро, оказывается наиболее соответствующим материалом для воплощения божественной идеи. Золото в иерархии материальных символов возводиться на первое место, так как является символом нетварного света — абсолютной метафоры Бога. Сияние солнечных лучей золотое, следовательно, золото есть проявление божественного света. «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы» (1 Ин. 1:5). Дионисий Ареопагит использует в своих трудах такие синонимы как «златовидные» и «световидные» в описании божественного явления [3]. В то же время золото является атрибутом и эмблемой царского достоинства, раскрывает образ Христа как Солнца Правды и Царя Славы [4]. Именно поэтому в церковной практике до сих пор сохранилась традиция начищать до яркого блеска все металлические предметы в храме перед особо значимыми праздниками или даже перед каждой службой.

Золото как сырье достаточно дорого обходилось заказчикам, особенно, если это были люди не княжеского рода, поэтому довольно быстро церковную утварь стали делать из других металлов и покрывать позолотой. Одним из таких примеров может служить довольно распространенная практика изготовления церковной утвари из серебра, бронзы, а позднее и латуни, которые потом покрывались позолотой или серебрилась.

Серебрение предметов также считалось соблюдением богословских догматов, т.к. в псалме Давида 11,7 говориться, что «Слова Господни — слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное», т.е. серебро из-за своей белизны является символом целомудрия, чистоты и святости [5]. Однако серебряные изделия или элементы декора предметов обихода очень быстро теряли свою красоту из-за быстрого процесса окисления металла, что значительно снизило количество подобных предметов в церковного благоустройства.

Таким образом, система символической трактовки предметов церковного искусства включала в себя и те образные понятия, которые приписывались тем или материалам. Безусловно, иногда исторические события, культурные течения или духовно-идеологические настроения времени могли корректировать конечное символическое прочте-

Рис. 1. Икона «Равноапостольная Нина — просветительница Грузии. XX в.; Крест напрестольный. Начало XX в.

ние предмета, но они никогда не противоречили изначально заложенному в предмет божественному смыслу.

В качестве примера можно рассмотреть «богословие образа» креста. Изображение креста всегда прочитывается однозначно — это символ крестной смерти Христа, который через свою жертву принес спасение миру. Вне зависимости от формы креста [6] он всегда несет одно и ту же символическую нагрузку (рис. 1). Хотя, по мнению некоторых исследователей, крест простой формы, сделанный из деревянных прутьев и крест, выполненный ведущими ювелирами при княжеском или митрополичьем дворе, различаются по своей смысловой нагрузке. Первый символизировал мученическую смерть Христа, а второй уже был знаком, утверждающим славу Христа, сияние славы Божией над мраком язычества.

В контексте данной теории можно сопоставить и противопоставление идеологических понятий, а соответственно и восприятия «богословия образа» литургических предметов, например, между нестяжателями и иосифлянами.

Рис. 2. Деревянный потир и тарель преподобного Сергия Радонежского. XIV в.

Нестяжатели во главе и Нилом Сорским предпочитали вещи простые, скромные, свидетельствующие о духовном подвиге и отрешения от мирских благ. О том, какие предметы, из какого материала были нестяжателей, доподлинно неизвестно, но, возможно, они выглядели как сохранившиеся в Троице-Сергиевой лавре небольшой деревянный потир и тарель Сергия Радонежского [7] (рис. 2).

Иосифляне, последователи учения Иосифа Волоцкого, отстаивали право на украшение храмов богатыми росписями, резьбой и церковными предметами невиданной красоты. Иосиф Волоцкий высказывался о том, что «подобает писать всечестные изображения на стенах и на досках, и на священных сосудах, или соделывать их из золота и серебра, или из иных материалов» [8].

Однако не следует забывать, что, вне зависимости от того, из какого материала были выполнены литургические предметы [9], их функциональное использование и символическое значение оставались прежними. К примеру, деревянный потир для совершения таинства претворения вина и хлеба в Плоть и Кровь Христову сохранял назначение и символическое значение так же, как и потир, выполненный в камне и обрамленный в золотой, украшенный эмалями каркас из металла (рис. 3).

Рис. 3. Литургический набор. Фабрика П.А.Овчинникова. Начало XX в.

Безусловно, это идеологическое противоречие является лишь исключением, и в целом русские священнослужители равно одинаково относились к церковным предметам, выполненным как из дешевых материалов, так и из драгоценных. Более того, широкий спектр материалов, из которых были выполнены предметы церковного обихода, свидетельствует о том, что подобные предметы всегда были очень востребованы. В истории России всегда были времена, когда православная вера ненадолго вступала в фазу активного распространения. Подобные всплески провоцировали мощный толчок к поиску новых материалов для удовлетворения повышенного спроса на церковное искусство. К тому же в храмах, которые существовали не один год, богослужебная утварь могла прийти в негодность, что требовало ее замены. Новые заказанные настоятелями храмов предметы или дорогие подношения, сделанные князьями, церковными иерархами или просто богатыми купцами занимали достойное место на Престоле или на Жертвеннике, а более не ис-

пользуемые или пришедшие в негодность помещались в ризницу, отправлялись в более бедные приходы или отдавались на переплавку для изготовления нового предмета.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что ни материал, ни форма церковной утвари никак не противоречили «богословию образа» предмета, но являлись неотъемлемой ее частью. Функциональное назначение предмета в иерархии церковного интерьера являлось основой для богословской интерпретации образа, а материал, из которого предмет был выполнен, дополнял его смыслом.

Примечания:

1. Александр (Федоров), игумен. Указ. соч.
2. Обстроечный комплекс храма — термин, введенный Е.В.Катышевым, профессором МАРХИ, из реставрационной практики. Термин обозначает все предметы в интерьере храма, в перечень которых обязательно входит иконостас, киоты, панихидный столик, свечной столик, аналои, все виды светильников и т.п.
3. Соответственно, желтый или охристый цвет в церковном искусстве соотносится с золотым и несет всю его символическую нагрузку.
4. Честный и животворящий. История Креста Господня. Киев, 2003. С. 110.
5. Соответственно, иногда эту символику принимает на себя и белый цвет.
6. До сих пор вызывает споры многих ученых, не уверенных, на каком именно кресте был распят Христос: то ли это равноконечный Андреевский крест (в виде буквы Х), то ли это крест латинский (вертикальный с удлиненной нижней частью). Важно, что именно этот предмет — прообраз позорной казни в древнем Риме становится для христиан символом Спасения и Воскресения.
7. Деревянные потиры считаются большой редкостью, т.к. дерево — материал недолговечный. Однако подобные потиры сохранились в собрании Троице-Сергиевой лавры и в коллекции Муромского историко-художественного музея.
8. Православная икона. Канон и стиль. М., 1998. С. 17.
9. Литургические предметы используются во время совершения таинства Евхаристии на Божественной литургии: потир, дискос, тарель, лжица, копие, воздух, кадило.

Библиография:

1. Александр (Федоров), игумен. Церковное искусство как пространственно изобразительный комплекс. // Электронное издание. URL: https://azbyka.ru/cerkovnoe-iskusstvo-kak-prostranstvenno-izobrazitelnyj-kompleks#vvedenie (дата обращения: 15.02.2018).
2. Ивановская В.И. Иконография литургических предметов синодального периода. // Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры. Забелинские научные чтения. М.: ГИМ, 2005. С. 162–170.
3. Макарий (Булгаков) мтрп. История Русской православной церкви в 9 кн. Кн. 4. Ч. 1. М., 1996. 592 с.
4. Ключевский В.О. Курс русской истории. Сочинения в 9 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. 448 с.
5. Колесникова В. Православный храм. Символика и традиции. М.: Олма-пресс, 2006. 544 с.
6. Настольная книга для священно-церковно-служителей. Киев, Типография Киево-Печерской Успенской лавры, 1913. 1798 с.
7. Православная икона. Канон и стиль. М.: Паломник, 1998. 496 с.
8. Уваров А.С. Христианская символика. М.-СПб.: Алетея, 2001. 256 с.
9. Федоров Ю. О символизме в ювелирном искусстве // Ювелирная Россия. 2008. № 4. С. 46–51.

Е.М. ЦЫКУНОВА

«Золоченые» элементы в орнаментальных росписях московских интерьеров начала XIX века

В декоре плафонов московских особняков начала XIX века имитация золота применялась для того, чтобы живописными средствами передать мерцание и блеск «золотых» элементов предметного орнамента (военных атрибутов, звезд, ваз и т.д.), а также для изображения объемных орнаментальных последовательностей. В росписях встречаются фрагменты с имитацией «золотых» рельефов или отдельные «золотые» вкрапления в сочетании с монохромной или полихромной росписью. Эффект металла создается четкой градацией колеров, как в гризайли, и подчеркивается общим цветовым решением потолка.

Gilt was imitated in ceiling décor of Moscow's mansions of the beginning of XIX-th century to show glimmer or shine of «gilts» elements of ornaments (military attributes, stars, vases etc.) and also in sculptural ornaments. Some patterns imitated «gilts» reliefs or «gilts» details in monochromes or polychromes paintings. Metallic similarity made by scale of colors like in grisaille and emphasized by general color solution of ceiling.

Ключевые слова: орнамент, роспись, золочение, гризайль, полихромная роспись, шкала колеров, лепнина, интерьер, плафон

Keywords: ornament, painting, gilt, grisaille, polychrome painting, scale of colors, fretwork, interior, ceiling

Росписи плафонов особняков начала XIX века выполнялись как в полихромной, так и в монохромной технике гризайли или их сочетании. Иногда в композицию потолков, выдержанных в серо-белой гамме, созвучной имитации лепнины и архитектурным орнаментам, художники включали несколько цветных акцентов, как правило, в виде цветочно-растительных мотивов.

Клеевая техника росписи была завезена в Россию итальянскими мастерами в петровские времена. Известково-песчаные или гипсовые штукатурки покрывались клеемеловым или эмульсионным грунтом. Затем поверх среднего тона фона на припорохом переведенный контур рисунка последовательно наносили колера, замешанные из пигментов и связующего — костного, мездрового или рыбьего клея. При высыхании колера меняли цвет, поэтому их проверяли на пред-

варительных выкрасках. В некоторых случаях быстросохнущую отделку завершали позднее, могли использовать технику «в протирку» кистью и другие приемы. При большом процентном содержании клея роспись утемнялась, недостаток раствора приводил к отмеливанию, также некоторые цвета требовали большей насыщенности, в частности, сиена или умбра, используемые при составлении палитры для имитации золота.

Чаще золото имитировали с помощью полихромной палитры –коричневатыми тонами придавали объем, желто-охристым «золотом» выделяли блики и света, иногда дополнительно создавали растяжку штрихами или широкими мазками разной формы и толщины. Букеты и сюжетные фрагменты могли писать по цветным подложкам с сероватым или зеленоватым тоном, который отражался в рефлексах на имитирующих золото поверхностях.

Некоторые помещения анфилад оформлялись полихромными росписями с вкраплениями «золотых» элементов, рельефными «золотыми» мифологическими существами или портретами внутри округлых камей. Например, в одной из сквозных гостиных особняка Лопухиных-Станицких на Пречистенке (музей Л.Н.Толстого) роспись под белую лепнину дополняют «золотые» и цветные бабочки в круглых сегментах.

Восстановленные или вновь расписанные после пожара 1812 года московские интерьеры сочетают живописные напластования разных орнаментальных мотивов. Характерные для классицизма античные меандры, камеи или мифологические персонажи дополняют дары Флоры и цветы, выдержанные в полупрозрачных тонах под стать четкой градации колеров гризайли. Применение шкалы, где последовательно представлены «тени», «подрезки», рефлексы, «полусвет», «свет» и блики, во многом обусловлено техникой. Дополнительно варьировался способ нанесения мазков — пастозно, полупрозрачными лессировками, тонкими линиями или даже штрихами.

Цветные и монохромные росписи вели по одному и тому же принципу, последовательно нанося заранее замешанные колера. Для имитации золота составляли специальную шкалу. Основой служил средний тон фона, преимущественно светлый. Он наносился на всю поверхность после грунтовки. Охристая гамма по тону соответствовала полихромным фрагментам.

Для изображения золота как материала теплые «золотые» колера включались в шкалу цветных. Например, этот прием использован во фрагментах с амфорами, вазонами или оружием в ряде росписей анфилады особняка Губина на Петровке (дом под номером 25, где сегодня находится музей современного искусства).

Помимо «золота» как материала изображенных предметов, в живописном декоре встречаются непосредственно «золотые» орнаменты на

светлом фоне. В эти росписи могли вплетать «золотых» грифонов или пегасов, звезды, камеи с рельефным изображением портретов, фигуры, различные геометрические элементы, стилизованные листья и побеги.

Имитация белоснежной лепнины в сочетании с «золотыми» деталями приобретала дополнительную выразительность. Внимание зрителя акцентировалось, например, на охристых головах крылатых грифонов, зеркально повернутых к вазону в одном из залов особняка Лопухиных-Станицких на Пречистенке (музей Л.Н.Толстого).

Другой вариант «золотого» акцента –предметы в окружении яркой цветочной гирлянды, как правило, оружие и различные атрибуты. В росписи плафона особняка Демидова (музей картографии) «золотой» предмет уходит на дальний план, гармонируя с растительностью. Охристый цвет металла становится своеобразным фоном, оттеняющим яркие пятна отдельных цветов, выделяющихся в гирлянде.

Соединение «золотой» и полихромной росписи в одной орнаментальной композиции встречается в плафонах особняка под номером 6 в Леонтьевском переулке (музей К.С.Станиславского). На светлом фоне плафонов анфилады «золотые» орнаментальные последовательности смотрятся как цветные блики, имитируя переливы света. Они воспринимаются как цветные пятна, наравне с завитками аканта, канделябрами и мифологическими персонажами. Полихромные сюжетные фрагменты группируются вдоль стен, создавая дополнительный ритм и зрительно расширяя пространство.

Контрастное сочетание глубокого колера фона с имитирующей блеск золота поверхностью иногда превращается в смысловой акцент. В большом зале особняка Хрущевых-Селезневых на Пречистенке (музей А.С.Пушкина) полихромные росписи сочетаются с имитацией «белой» лепнины. По периметру светлого плафона расположены квадраты с натюрмортами из «золотых» предметов на темно-синем фоне. Внимание зрителя привлекают сюжеты с аллегориями — музыкальные инструменты, палитра художника, лиры или раскрытые книги символизируют музыку, живопись и поэзию. «Золотые» вкрапления гармонируют с полупрозрачными тонами стилизованных канделябров с птицами, чередующихся в промежутках между темнофонными фрагментами с натюрмортами и фигурами.

Изображение рельефа поверхности «золотых» предметов или фигур отличается степенью проработки и количеством колеров в шкале. Наряду с несколькими «полусветами» и «рефлексами», могли дополнительно вводить «подрезки», как правило, в красноватых темных тонах. Иногда добавляли падающие тени — отдельно для изображения рельефа на золотом фоне и для всей «золотой» композиции на цветном фоне или на светлом плафоне. В монохромную

гамму часто включались цветные рефлексы, которые могли наносить полупрозрачными лессировками при окончательной «отделке» росписи.

Тщательность проработки деталей позволяла приблизить и выделить передний план, а использование лишь нескольких колеров из шкалы — напротив, увести назад менее значимые и скрытые от зрителя грани предметов или фигур. В угловом помещении анфилады особняка Губина на Петровке (дом 25) медальоны с портретными изображениями в сочетании с кругами планет вплетены в ряд из пересекающихся линий решетки, напоминающей по форме штатив. «Золотые» орнаменты контрастно выделяются на светлом фоне плафона. Графика четких геометрических линий астрономического мотива сочетается с центральным фрагментом. Имитация «золотых» лепестков лепнины вокруг люстры напоминает серо-белые архитектурные детали в росписях соседних залов. Сочетаемость декора комнат в анфиладах подчеркивает движение зрителя. Повторяются и сюжетные мотивы, и техника исполнения.

Зал особняка Лопухиных-Станицких на Пречистенке (музей Л.Н. Толстого) оформлен имитацией лепнины в технике гризайль. Для дополнительной «отделки» используются вкрапления «золота». Например, фрагменты с лирами соседствуют с «золотыми» вазонами в круглых медальонах с синим фоном. «Золотые» внутренние поверхности лир в зале сочетаются с «золотом», моделирующим форму вазона с букетом в одной из гостиных, где «лепнина» выполнена в зеленоватых тонах под стать цветочно-растительным мотивам.

Изображение золотой «лепнины» на светлом фоне часто встречается в парадных интерьерах, например, в декоре «столовой» Елагиноостровского дворца в Санкт-Петербурге. В камерных особняках небольшое пространство залов зачастую моделируется объединением полихромных росписей с «золотыми» и светлыми монохромными архитектурными орнаментами.

Контрастность шкалы колеров позволяет создать эффект единой скульптурной массы, рельефа с сюжетным изображением. Как правило, имитация блеска металла выполнялась с большим «шагом» и применялась во фрагментах с темным фоном. Детально разработанные фрагменты при окончательной «отделке» покрывались многократными лессировками, подобно станковой живописи.

Чтобы вывести детали на передний план, рефлексы и полутона иногда передавались пастозно по контрасту с общим полупрозрачным колоритом. Подобный эффект достигался и росписью «в протирку», когда точно выверенное по шкале от тени к свету изображение делали более живописным, намеренно затемняя или высветляя границу формы узкой полоской среднего тона.

В начале XIX века «золотые» орнаменты и предметные мотивы были устойчивыми смысловыми элементами декоративных росписей московских особняков. Художники-орнаменталисты мастерски варьировали живописные приемы росписи, чтобы добиться максимального эффекта в передаче блеска «золота», зрительного «объема» орнаментов и их гармоничного сочетания с полихромными и лепными элементами декора.

Библиография:

1. Алексеев С.С. Архитектурный орнамент. М., 1954. 136 с.

2. Белявская Л. Росписи русского классицизма. М.-Л., 1940. 120 с.

3. Буткевич Л.М. История орнамента: учеб. Пособие. М., 2008. 267 с.

4. Виннер А.В. «Материалы и техника монументально-декоративной живописи: Стенная, плафонная и декоративная живопись». М., 1953. 756 с.

5. Калмыков М.Я. Альфрейно-декоративные работы. М., 1958. 224 с.

6. Киплик Д.И. Техника живописи. М., 1962. 379 с.

7. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов. М., 2014. 126 с.

8. Моран А. Де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М., 1982.

9. Суржаненко А.Е. Альфрейно-живописные работы. Изд. 4-е. М., 1986. 256 с.

10. Ornament and the Grotesque. Fantastic Decoration from Antiquity to Art Nouveau / Alessandra Zamperini. London, Thames&Hadson, 2008. 308 с.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

Древняя техника накладного литья и ее восстановление в церковном художественном металле историзма

В эпоху историзма русские архитекторы и художники, используя в своем творчестве метод «археологического подобия», обращаются не только к древним формам искусства, но и к забытым технологиям. Николай Владимирович Султанов первый обратил внимание на древнюю технику накладного ажурного литья, восстановил ее и активно использовал в украшении иконостасов и киотов храмов, построенных в русском стиле.

In the era of historicism, Russian architects and artists, using the method of «archaeological similarity» in their works, turn not only to ancient forms of art, but also to forgotten technologies. Nikolai Vladimirovich Sultanov was the first one, who paid attention to the ancient technique of attachable open-work casting. He restored it widely used in decoration of iconostases and kiotas of Russian style.

Ключевые слова: накладное ажурное литье, Николай Владимирович Султанов, металлические иконостасы, ажурное литье

Keywords: attachable open-work casting, Nikolai Vladimirovich Sultanov, metal iconostases, open-work casting

Техника накладного рельефного литья появляется в русском ювелирном искусстве в конце XIV века в первом памятнике московской школы — окладе евангелия боярина Федора Кошки. Она станет характерной для изображений святых на ковчегах, панагиях, окладах евангелий и в XV веке. Рельефные фигуры укрепляли на эмалевых фонах, как правило, изумрудно-зеленого цвета. Следует отметить, что в это время технику накладного рельефного литья использовали только для священных изображений, а не орнаментальных композиций. Литье ажурных орнаментов из бронзы и олова было связано с украшением монументальных произведений церковного искусства — иконостасов, киотов, Царских врат. Этот прием широко использовался в декоративном оформлении церковных интерьеров XVII века, хотя, по-видимому, данная техника была известна и в XVI веке, о чем свидетельствует сохранившийся иконостас в Благовещенском соборе Сольвычегодска, который был фамильной гордостью семейства Строгановых и украшался с особым вниманием и роскошью несколькими поколениями. Оловянные золоченые ажурные узоры в виде стилизованного растительного орнамента с листьями, розетками и кринами наложены на полихромную расписанную красным, зеленым, синим, белым цветом, покрытую слюдой поверхность. Являясь памятником конца XVI века, иконостас Благовещенского собора Сольвычегодска — единственное сохранившееся монументальное произведение, украшенное в этой технике. Стилистически он демонстрирует переход от изысканного и одновременно роскошного искусства XVI века к пышному и полихромному «узорочью» XVII века. В декоре иконостаса сохраняется характерная для ювелирного искусства XVI века ценность фона и графическая ясность орнаментального рисунка, но полихромия и позолоченный узор создают яркий праздничный колорит, характерный для стиля XVII века.

Во второй половине XIX века в рамках исторических исследований памятников древнерусской архитектуры сохранились описания, судя по которым, подобный декор был весьма распространен в XVII веке в украшении иконостасов Царских врат, киотов. Так, например, в церкви Покрова Богородицы, которая находилась в западной части Новгородского Кремля, Царские врата иконостаса были декорированы «…бронзовыми херувимами, крестами и разными фигурами наподобие деревянной резьбы, наложенной на разноцветные фольговые листы» [1]. Несомненно, что техника ажурного литья из бронзы или олова явилась производной от ажурной деревянной резьбы. Замена дерева металлом имела практическое значение, поскольку ажурное металлическое литье более прочное, кроме того, позолота, в отличие от деревянной резьбы, не требует подновления. Возможно, деревянные образцы могли служить своеобразной моделью, с которой снимали формы для литья, поэтому характер пластической моделировки в рельефах повторял характер резьбы по дереву.

В XVII веке в технике ажурного накладного литья украшали киоты икон. В храме Новодевичьего монастыря на северной стене у алтаря находилась «…киота с семью образами…киота эта с подзором покрыта раскрашенною слюдою, на которой выложены медные травы и цветы» [2].

В XIX веке, в эпоху историзма, в поисках вдохновения художники обращаются не только к формам прошлого, но и восстанавливают ушедших технологий, что становится частью творческого метода. Одним из архитекторов, который уделял большое внимание вопросам технологии, был Николай Владимирович Султанов. Занимаясь строительством и оформлением храмов, работая в русском стиле, Султанов внимательно изучал памятники церковного искусства прошлого. Он первым обратил внимание на технику накладного

ажурного металлического литья. Изучив старинные иконостасы, Н.В.Султанов, писал: «…на деревянный остов или раму накладывалась разноцветная фольга, которая сверху покрывалась слюдой; или прямо слюда окрашивалась с одной стороны каким-нибудь ярким цветом и накладывалась окрашенной стороной на дерево. Затем сверху набивался отлитый из олова прорезной орнамент, который обыкновенно золотился на мардан. Таким образом, фоном для этого орнамента являлась подложенная снизу яркая слюда или фольга» [3].

Эта техника вдохновила Султанова в 1891 году в работе над складнем, предназначенным в подарок императору Александру III в память о 25-летии его шефства над Преображенским полком. Иконы Преображения Господня, Казанской Божией Матери и Святого Александра Невского обрамляли накладные ажурные орнаменты: внутреннее поле складня украшал серебряный узор на фоне голубой эмали, а боковые створки и наружный контур — золотой орнамент на фоне темно-красной эмали [4].

Однако технику накладного ажурного накладного литья Султанов, в первую очередь, использовал, как и в древности, для украшения монументальных произведений в храмах — иконостасов, киотов. В 1891 году архитектор начинает работу над оформлением церкви св. Александра Невского и преподобного Сергия Радонежского в доме московского генерал-губернатора. По пожеланию великого князя Сергея Александровича, церковь должна была выдержана «…в самом строгом русском стиле XVII века, причем предпочтительно применялись повторения существующих древних образцов, а сочинения новых допускалось только в тех случаях, когда наша старина не давала подходящих типов» [5].

Подробно исследуя формы древних иконостасов и их иконографию, Султанов обратил внимание и на то, что большинство образцов XVII века декорированы «…басмою, которая представляла собою тонкие металлические листы с мелким выштампованным на них орнаментом; или же вместо басмы они покрывались мелким же прорезным орнаментом, отлитым из олова и вызолоченным обыкновенно на мардане; такой орнамент имел вид металлического кружева или плетеного позумента. Под прорези подкладывалась цветная слюда или фольга» [6].

Султанов писал, что эта техника после XVII века была забыта и заново им восстановлена. Для этого он отформовал орнаменты с басменных окладов в Софии Новгородской в Саввино-Сторожевском монастыре и в других древних соборах. Затем по этим слепкам были выполнены медные резные формы, а в них уже отливали ажурный декор, который затем золотился и набивался на дерево на разноцветную фольгу. Именно таким образом был украшен иконостас в

доме Московского генерал-губернатора и, как отмечал Н.В.Султанов, это «…придало ему совершенно старинный характер, потому что при подобном украшении не только повторяется древний рисунок, но и восстанавливается самый древний способ производства» [6]. Однако это был не первый опыт использования данной техники. Сам архитектор пишет: «…все эти работы были первоначально предприняты мною для устройства иконостаса церкви в Павловском дворце в Петербурге, т.е. в доме бывшем Штиглица» [6. Примечание 1].

С удовлетворением Султанов отмечал, что техника накладного ажурного литья не осталась без внимания современников и «…начинает малопомалу прививаться и в некоторых церквях Москвы и Московской губернии, где уже есть такие киоты и оклады; таков, например, большой киот с образом св. царицы Александры, сооруженный в церкви св. Василия Кесарийского в память в бозе почившей великой княгини Александры Георгиевны; киоты в церквях сёл Михайловского и Кускова графа С.Д.Шереметьева, большой складень над могилой баронессы М.Б.Бюлер в подземном приделе церкви Черниговской Божией Матери в Гефсиманском скиту» [6. Примечание 2, с. 25–26].

Данная техника, как указывал Н.В.Султанов, была освоена московскими фабриками К.Е.Морозова и П.И.Чумакова, которые стали все чаще получать подобные заказы. В конце XIX века технику накладного ажурного литья включили в свой технологический репертуар и другие бронзолитейные заведения Москвы, в частности, фабрика В.Н.Демидова. Например, в «Московских церковных ведомостях» сообщалось об освящении в 1894 году нового придела во имя Иверской Божией Матери в храме Спаса Нерукотворного при Барыковской богадельне, где иконостас был покрыт «ажурным басменом», наложенным на цветные эмали, в декор были включены драгоценные камни. Стенопись и иконостас были выполнены по проекту художника Д.М.Струкова [7]. Следует особо подчеркнуть, что иногда в периодической печати XIX века технику ажурного литья называют «басменом», что не имеет отношения к технике басменного тиснения. По-видимому, этот термин появился в связи с описанием Н.В.Султанова, который говорил, что он снимал слепки древних орнаментов с басменных, то есть выполненных тиснением, окладов, а потом с этих слепков изготавливал формы для отливки ажурного декора. Таким образом, древнее басменное тиснение он использовал в качестве образцов для точного воспроизведения характерных для этого времени орнаментов, а не для имитации техники.

Возвращается в эпоху историзма и техника накладного рельефного литья XIV–XV вв. Так же, как и в древности, ее используют в украшении церковной утвари и, в первую очередь, окладов Евангелий и потиров. Ярким примером и исторической параллелью к окладу

Ф.А.Кошки может служить оклад Евангелия 1872 года, выполненный по заказу архиепископа Георгия к празднованию 300-летия Донского монастыря на фабрике Антипа Кузмичева (ГИМ). На среднике оклада вместо фоновой эмали помещена пластина синего стекла с вплавленными серебряными звездами, в центре, в лучистом обрамлении из бриллиантов, помещена сцена Вознесения Христова, выполненная в технике рельефного литья. Изображения Христа и двух ангелов матовые, лишь выступающие грани складок одеяний отполированы, за счет чего возникает эффект таинственного мерцания. Рама оклада представляет узор из сканных завитков с крупными шариками зерни, между завитками размещены драгоценные камни — аметисты, топазы, гранаты. Рама отделена от средника узкой полосой ромбовидного орнамента с включением эмалевых точек белого, синего и пурпурного цвета. По краю рамки пущена обнизь из мелкого речного жемчуга, перекликаясь ритмически с белыми эмалевыми пятнами и с шариками зерни, соответствующей жемчугу по размеру. Погрудные фигуры евангелистов и их символы помещены в килевидных наугольниках, обрамленных витыми колонками из бело-голубой эмали. Здесь же размещены фигуры святых, в честь которых построены храмы на территории монастыря. Они так же, как и фигуры средника, литые. Фон для рельефов с евангелистами решен также необычно. Он состоит из двух уровней: один залит бирюзовой эмалью с вплавленными в него сканными завитками, другой, над головами евангелистов, — ультрамариново-синий (цвет стекла на фоне средника) с накладными таким же сканным узором. На оборотной стороне Евангелия на серебряном фоне в технике накладного рельефного литья представлен вид Донского монастыря. Наверху, в прямоугольном клейме, — сцена Сретения. Фигуры позолочены, уходящее в глубину пространство передано гравированным гильошированным полом. Украшение Евангелия является примером исторически осмысленного и великолепно исполненного русского стиля. Известно, что вместе с окладом данного Евангелия епископ Герман заказал и напрестольный крест, выполненный в едином стиле: «Оклад Евангелия, как равно и крест серебряные, вызолоченные, украшенные прекрасной филигранною работою, дорогими камнями, жемчугом» [8].

Следует отметить, что в украшении церковной утвари, исполненной в русском стиле, использование отдельно отлитых рельефных изображений святых, в основном, это погрудные фигуры евангелистов (в наугольниках) и фигуры средника (Христос с Предстоящими или сцена Вознесения), становится характерным технологическим приемом. Рельефы часто помещают на гильошированных, эмалевых или гладких позолоченных фонах. Приоритетность техники накладного рельефного литья в период историзма была обусловлена тем, что владельцы мастерских старались заказать скульптурные модели профессиональным художникам, поскольку, с учетом требования времени, в образах священных персонажей должно передаваться правильное анатомическое строение, индивидуализация ликов; пластическая моделировка формы также должна быть сложной, нюансированной. По единожды выполненным моделям в мастерских делали отливки, которые затем использовали по назначению, поэтому похожие изображения святых, выполненных в технике накладного рельефного литья, во второй половине XIX века можно встретить на окладах Евангелий и чашах потиров.

Примечания:

1. Святыни и древности Новгорода Великого. СПб., 1861. С. 68–69.
2. Историческое описание Новодевичьего монастыря. С. 57–58.
3. Султанов Н.В. К рисунку складня (складень, поднесенный Преображенским полком Императору Александру III, с одной фототипической таблицей) // Зодчий. 1891. № 11–12. С. 95–96.
4. Складень был выполнен в мастерской Фаберже.
5. Султанов Н.В. Церковь в доме московского генерал-губернатора // Зодчий. 1893. № 2. С. 12–13.
6. Султанов Н.В. Церковь в доме московского генерал-губернатора // Зодчий. 1893. № 4. С. 25.
7. Московские церковные ведомости. 1894. № 30. С. 385.
8. Забелин И. Историческое описание московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893. С. 88.

М.В. КОМАР

Взаимодействие формы, материала и технологии в мебельных проектах Карла Росси

В статье рассматриваются мебельные проекты выдающегося русского архитектора Карла Росси. Автор анализирует и выделяет отличительные приемы и новаторские решения зодчего. Гармоничное взаимодействие материала с формой, созданное Карлом Росси вкупе с блестящими технологическими решениями, воплощенными мастерскими (Ф.Гроссе, Г.Гамбса, И.Баумана и В.Бобкова), является одной из возможностей рассмотреть эстетические идеалы и мировосприятие императорской семьи и их окружения.

The article reviews furniture projects by Karl Rossi, the prominent Russian architect. Author of the article analyzes and distinguish the distinctive methods and innovative solutions of architect. Harmonious interaction of the materials and shapes, created by Carlo Rossi and brilliant technological solutions embodied by the workshops (F.Grosse, G.Gambs, I.Bauman, and I.Bobkov) appears one of the opportunitys to consider aesthetic ideals and worldview of the imperial family and their surroundings.

Ключевые слова: Карл Росси, ампир, мебельные проекты, мебельные мастерские, парадные интерьеры, мебельное искусство России

Keywords: K.Rossi, empire, furniture projects, palace interiors, Russian art of furniture

Искусство, являясь духовной частью культуры человечества, обладает определенной знаковой системой (семиотикой), хранящей и передающей информацию. Любая вещь имеет не только определенное утилитарное назначение, но несет на себе и бремя довольно трудно расшифровываемой семантики. К такому роду вещей относятся, например, предметы роскоши, а в частности мебель, оформившая парадные и камерные интерьеры дворцов России. Такая мебель из вещи, удовлетворяющей какую-либо потребность человека, становится предметом декоративно-прикладного искусства, который подчеркивает статус своего владельца и частично раскрывает его мировосприятие не только для современников, но и спустя столетия [9, с. 1].

Стремление особ царствующей семьи окружить себя не просто красивой мебелью, а красивой в соответствии с эстетическими запросами своей эпохи и личному эстетическому восприятию, всегда являлось

двигателем для поиска талантливого исполнителя. А успешная реализация замысла заказчика в материальном воплощении напрямую зависит от гармоничного взаимодействия трех важнейших составляющих — материала, технологии и формы.

Примером такой личности, талантливо согласующей эти три компонента, в своих работах является Карл Росси, прежде всего известный за свои реформаторские достижения в сфере архитектуры. Но не стоит забывать, что Карл Росси — зодчий широкого диапазона, чье творчество является примером последовательности в художественной культуре высокого классического принципа синтеза искусств: архитектуры, декоративно-прикладного искусства, скульптуры. Он выполнял и контролировал все стадии проекта — от общей архитектурной композиции до проработки эскизов живописных и скульптурных деталей, включая мебель, вазы, осветительную арматуру и другие предметы обстановки [2, с. 71-72]. Исключительная роль архитектора, продумывавшего каждый проект, начиная от композиционной идеи и кончая мельчайшими деталями убранства, не в последнюю очередь объяснялась тем, что в России до конца XIX века не существовало института художников-декораторов (как это было, к примеру, во Франции). Что касается ремесленных мастерских, то они еще долго не являлись самостоятельными производствами, предлагавшими свои изделия заказчику. А такие «большие» стили, как барокко и классицизм, диктовали ансамблевый подход к решению задач в проекте [7, с. 470].

Как и другие крупнейшие, профессиональные архитекторы XIX века (А.Н.Воронихин, В.П.Стасов, Л.Руска, М.Ф.Казаков), занимавшиеся разработкой мебельных проектов, Карл Росси обеспечивал преемственную связь между «высокими» видами искусства и прикладными. Особое внимание стоит уделить его мебельным проектам. Выполненные в ампирном стиле, они стали эталонными образцами мебельного искусства.

Ампир, созданный во Франции по приказу Наполеона, был охотно заимствован русскими аристократическими кругами. Россия имела тенденцию подражать нравам парижских салонов. Еще до начала Отечественной войны 1812 года архитекторы Ш.Персье и П.Фонтен, являвшиеся одними из создателей ампира, с разрешения Наполеона, посылали Александру I альбомы с видами «всего замечательного, что строилось в Париже». А в 1814 году император Александр I встретился с П.Фонтеном лично и, еще до вторичного вступления союзных армий, получил тринадцать альбомов с рисунками пером и акварелью — проектами оформления интерьеров и мебели. Эти альбомы сыграли существенную роль в распространении стиля «русского ампира» и в значительной мере повлияли на творчество Карла Росси. И если изначально ампир был призван подчеркнуть

величие Французской Империи, то впоследствии его задачей было возвысить могущество Российской Империи [7, с. 471].

Оперируя художественным языком ампира в редакции своих французских учителей, Карл Росси не ставил перед собой задачу создания новых форм, однако его умение компоновать заимствованные мотивы таким образом, что они создавали неповторимый россиевский стиль, не имело себе равных. Зодчий проектирует мебель для Аничкова, Михайловского, Павловского, Елагиноостровского и Тверского Императорского дворцов. Он первым начал применять при изготовлении мебели местные породы дерева — волнистую березу, клен, а для Фарфорового кабинета Елагина дворца — травленый клен, декорированный бронзой. Новый эффектный материал — карельская береза — отличался красотой золотистого тона и рисунком с темными «глазками». Зодчий полностью отказывается от традиционной отделки «под французский лак» и позолоты, как не соответствовавших характеру и назначению камерных интерьеров. Холодный «стиль Империй» наполняется теплотой, благодаря открытой фактуре дерева и отказу от традиционных громоздких форм в некоторых мебельных гарнитурах. Новаторские решения Карла Росси обусловлены также созданием новой формы мебели, такой как кресло-ладья для Аничкова дворца или двусторонними диванами, являющиеся нововведением зодчего.

Технология определяет характер производства мебели в зависимости от применяемых для ее изготовления материалов. И если выбор материала и формы для своих мебельных разработок зодчий осуществлял самостоятельно, то технологией изготовления занимаются ведущие мебельные мастерские того времени, принимавшие императорские заказы. Идеи Карла Росси воплощали мастерские Ф.Гроссе, Г.Гамбса, И.Баумана и В.Бобкова. Эти мастера являются не просто партнерами, а соавторами крупнейших архитекторов. Понять, как работали мебельщики, исполнявшие заказы двора, восстановить механизм и процесс создания мебельных предметов от идеи до ее воплощения довольно трудно. Эскизы почти не сохранились, поскольку утвержденные проекты передавались исполнителю в виде рабочих чертежей и из мастерских уже не возвращались. Дошедшие до нас эскизы относятся, как правило, к вариантам, которые остались неосуществленными [3, с. 204]. Отсутствие рисунков объясняется еще и тем, что из-за постоянной спешки и чрезмерного объема проектных работ архитекторы лишь намечали основную композиционную идею и характер убранства, предоставляя своему помощнику или мастеру – изготовителю разработку намеченной темы в деталях.

Предметы мебели, созданные Карлом Росси, можно условно разделить по характеру на два типа — парадные и камерные, отличающиеся формой и использованным материалом. К парадным стоит отнести

мебель Тверского путевого дворца, от которой на сегодняшний день сохранились лишь единичные экземпляры. Судя по описям, интерьеры парадной анфилады были дополнены гарнитуром из 60 предметов. Отдельный интерес представляет собой диван, изготовленный в мастерской Франца Гроссе в Санкт-Петербурге. Надо отметить, что в интерьерах дворянских домов роль дивана занимает важное место, появляется даже специальная комната — диванная. В данной статье уже упоминалось о создание Карлом Росси изящного дивана в форме ладьи, но автор также тяготеет и к монументальным, прямоугольным формам значительных размеров, что характерно и для этого предмета мебели. Диван находится в строгом подчинении с законами архитектуры, что свойственно классическим принципам ампира. Его монументальные и статичные формы призваны подчеркивать торжественную атмосферу дворцового интерьера, а уравновешенность и абсолютная симметрия в расположение деталей и элементов декора вносят в восприятие смотрящего упорядоченность и гармонию. Для отделки дивана Карл Росси предпочел использовать контрастное сочетание белой окраски дерева «под французский лак» и декорирование золоченой резьбой, эффектно выделяющейся на блестящей поверхности цвета слоновой кости. Диван отличается массивной тектонической конструкцией, что свойственно ампирной парадной мебели. Театральность ампира как искусства дворцового, парадного обуславливает специфику организации пространства помещения, где элементы интерьера располагаются как бы по периметру, превращая его в своеобразную театральную площадку, поэтому у ампирной мебели преобладают горизонтальные формы, что ярко выражено и в диване Карла Росси из путевого дворца. Отдельный интерес представляет собой боковая часть дивана, решенная в виде массивной скульптурной композиции с мифологическим существом.

В качестве еще одного примера парадного убранства авторства Карла Росси можно привести предметы мебели из Михайловского дворца, созданные в мастерской В.Бобкова. К сожалению, как и в случае с Тверским дворцом, до наших дней сохранилась лишь небольшая часть предметов; о многих мы знаем лишь благодаря архивным свидетельством и восторженным взглядам современников. Известно, к примеру, что в парадной столовой находился стол более чем на сто персон и стулья, декорированные бронзовыми накладками и обитые желтым «разрезным» бархатом; Танцевальный зал украшали и большие резные золоченые канделябры и мебель с позолоченным декором; в Уборной находились предметы, выполненные из тополя и декорированные золоченой резьбой. Почти в нетронутом виде до нас дошло убранство Большой гостиной или, как ее чаще называли, Белого зала, в котором вся мебель, люстры и камины по-прежнему находятся на своих исто-

рических местах. Сохранившийся во всем великолепии Белый зал дает представление о произведении зрелого мастера. Позолоченная мебель, обитая голубым шелком, голубые смальтовые доски консольных столов, торшеры из серо-фиолетового коргонского порфира, мраморные камины и бронзовые люстры в сочетании с белизной полированных стен и полихромной росписью — воплощение ансамблевого подхода Росси к решению парадного дворцового интерьера. Структуру Белого зала определяют две пары коринфских колонн, разделяющие его на три разновеликие части [1, с. 45]. Объемно-пространственная композиция закреплена крупными и неподвижными предметами — двумя пристенными и двумя двусторонними диванами, богато декорированными резьбой. Большие монументальные диваны всегда играли роль композиционного центра ампирных гостиных; вокруг них группировались стол и кресла. В данном случае двусторонние диваны, как было сказано ранее, являющиеся нововведением Карла Росси, создают гостевые зоны в центре парадного зала, разделяя его на отдельные уголки. Новое отношение к организации пространства подчеркивалось также декоративным решением кресел и стульев: рельефный декор Росси поместил не только с лицевой, но и с тыльной стороны. Этот необычный для классицизма прием расстановки мебели знаменовал шаг в будущее его тяготением к комфорту и уюту.

Гарнитур из волнистой березы для «Опочивальни на половине покойного Государя» Павловского дворца можно отнести к примеру меблировки камерного типа. Это был один из первых столичных мебельных опытов Карла Росси. На данный момент, от гарнитура, изготовленного в мастерской Г.Гамбса, сохранилось четыре кресла. Также по распоряжению зодчего в соседнем «Новом кабинете покойного Государя» появились предметы березовой мебели «с резьбою и позолотою, обитые шитьем по канве», привезенные во дворец столярным мастером И.И.Бауманом. Оба комплекта, выполненные по рисункам Карла Росси, отличал целый ряд особенностей, которые в дальнейшем не раз будут повторяться и варьироваться в мебели по его проектам (в упрощенном виде они преломились и в бытовых мебельных предметах). Именно здесь впервые появились изобретенные Росси форма дивана, а также силуэты спинок, локотников, передних ножек и особый рисунок резного декора, позволявшие говорить об индивидуальном «мебельном почерке» автора. Ставшая особенностью его мебели, сомасштабность архитектуре позволила зодчему, изменяя детали, использовать однажды найденные силуэты в различных дворцовых интерьерах. Мебель для Нового кабинета, к примеру, получила развитие в формах предметов гостиных гарнитуров петергофского Английского и Царскосельского Александровского дворцов [2, с. 203].

Камерные гостиные и кабинеты дворца на Елагином острове — один из наиболее совершенных образцов русского интерьера начала XIX столетия. Их художественная цельность и «ансамблевость» создавались как за счет пропорциональности и продуманности построения частей, так и с помощью характерного для Карла Росси приема повтора разнообразных деталей — от масштабных в архитектурном декоре до декоративных в мебели и предметах убранства. Традиционными для творчества зодчего являются предметы гарнитура из Малиновой гостиной Елагина дворца, изготовленные из красного дерева и декорированные позолоченной резьбой, мотивы которой многократно повторялись в росписи на бумажных обоях этого помещения. В выборе орнаментальных мотивов для декора Карл Росси отдает предпочтение растительным орнаментам античности (пальметкам, венками, акантовыми листьями). Он намеренно отказывается от традиционных зооморфных мотивов. Если гарнитур из Малиновой гостиной вполне вписывается в представления о парадной мебели Карла Росси, то предметы для Фарфорового кабинета Елагина дворца отражают иное понимание, предназначения мебели в небольшом интимном интерьере: об этом свидетельствуют не только пропорции и силуэт, но и использованный материал.

Карла Росси можно по праву считать лицом русского ампира. Созданная по его проектам, мебель, несомненно, была инспирирована французскими источниками, и только благодаря таланту архитектора она приобрела хорошо узнаваемые черты, присущие почерку автора. Зодчий смог умело интерпретировать и переосмыслить французские темы. Он создал уникальные мебельные работы, удовлетворившие эстетические запросы аристократического общества начала XIX века Российской Империи.

Библиография:

1. Белов Н.В. Мебель в интерьере конца XVIII — начала XIX веков в творчестве русских зодчих А.Н.Воронихина, К.И.Росси, В.П.Стасова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры. Новосибирск, 1963.

2. Ботт И.К, Канева М. Русская мебель. История. Стили. Мастера. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

3. Ботт И.К. Царскосельская мебель и ее коронованные владельцы. СПб.: Аврора, 2009.

4. Горбунова А.В. Мебель из убранства Тверского императорского дворца // Художественные музеи России. Сб. статей. Вып. 3. Собиратели, хранители. СПб., 2005.

5. Грабарь И. Ранний александровский классицизм и его французские источники, М.: Наука, 1969.

6. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). М., 1993.

7. Соловьев Н.К., Дажина В.Д., Майстровская И.Т., Турчин В.С. Всеобщая история интерьера. М.: Эксмо, 2013.

8. Пилявский В.И. Зодчий Росси. М.-Л., 1951.

9. Чиркова Н.В. Вещи и предметы быта в контексте культуры повседневности // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016.

Е.В. ВЕНЕДИКТОВА

История сложения фирменного стиля Ювелирного Дома «Бушерон»

В статье излагается краткая история французского Ювелирного Дома «Бушерон» — рассматриваются четыре поколения семьи Бушерон, посвятившие себя становлению и развитию компании своего имени, которая теперь является синонимом Высокого ювелирного искусства. Поднимаются вопросы сохранения семейного принципа создания ювелирного изделия, основанного на том, что изделие заведомо создается как художественное произведение, демонстрирующее сбалансированность всех составляющих: пластической и декоративной композиции, цветовой гармонии, символики и содержательных смыслов художественной идеи. Этот принцип позволил на каждом историческом и стилевом этапе развития Дома сохранить преемственность и чистоту линии, выраженную в единстве декоративных приемов.

The article presents a brief history of the French jewelry House «Boucheron». Four generations of the Boucherons devoted themselves to the development of the House. Nowadays the name Boucheron has become a synonym of the High jewelry art. The family principle of creating a jewelry product bases on the fact that the jewel is deliberately created as a work of art that demonstrates the balance of all components: plastic and decorative composition, color harmony, symbolism and meaning. That allowed at each historical and stylistic stage of the House's development to preserve the continuity and purity of the line, showed in the unity of the of decorative techniques.

Ключевые слова: французский Ювелирный Дом Бушерон, стилевые процессы, вклад в ювелирное искусство, новаторские художественные идеи, колье «знак вопроса», гравировка по бриллиантам

Keywords: french Jewelry House Boucheron, stylistic processes, contribution to jewelry art, innovative artistic ideas, necklace «question mark», engraving on diamonds

В современной модной ювелирной индустрии наблюдается два автономных и равнозначных направления. Это традиционная классическая линия с приверженностью к реалистическим мотивам, преемственному декоративному характеру развития и порождение XX века — дизайн с приоритетами чистой технической формы и подчеркнутой ее эстетизацией, что служит выстраиванию новых креативных процессов и отражает активное утверждение в этой традиционной области декоративно-прикладного искусства современных стилистических принципов.

Оба направления не конкурируют между собой, а обслуживают запросы своих групп потребителей. При этом следует отметить, что традиционная линия не уступает позиций. Напротив, ведущие ювелирные Дома мира «играют» на этой площадке. Среди последних долголетием и стройностью своего традиционного развития выделяется французский Ювелирный Дом «Бушерон». Новшества в виде дизайнерских подходов, где солирует чистота технической формы, оказались не темой этого предприятия.

Художественно-стилистическая линия Дома «Бушерон» на протяжении истории его существования, когда Домом владели и управляли стилевыми процессами представители и потомки семьи Бушерон, отличалась не только классическим характером развития, но и сложила свои особенные черты. Принцип Бушеронов был основан на том, что изделие заведомо создавалось как художественное произведение на принципах гармонии всех составляющих — пластической и декоративной композиции, цветовой гармонии, символики и содержательных смыслов художественной идеи. В таком ювелирном предмете имела значение не только высокая стоимость материалов, сложность технологии и аккуратность исполнения, а, в первую очередь, оценивалась художественная уникальность изделия.

Классическая стойкость Дома «Бушерон» на каждом историческом и стилевом этапе развития позволяла сохранять преемственность и чистоту линии, выраженную в единстве декоративных принципов.

Четыре поколения семьи Бушерон посвятили себя становлению и развитию компании своего имени, которая теперь является синонимом Высокого ювелирного искусства.

Ювелирный Дом «Бушерон» возник в 1858 году благодаря активным устремлениям своего основателя — Фредерика Бушерона, внесшего значительный вклад в ювелирное искусство своего и последующего времен. Его предприимчивость, отличный вкус, блестящее коммерческое чутье привели к тому, что работы Бушерона с самого начала отличались изысканным и своеобразным стилем, что доказывают заслуженные награды Дома на всевозможных выставках.

Ассортимент изделий Фредерика Бушерона был широким –от роскошных диадем до мыльниц. Его отличительной особенностью был более изящный, по сравнению с изделиями других ювелиров того времени, дизайн, удобство в ношении изделий (из-за более легкого веса), не-

Рис. 1.
а) Золотое колье «знак вопроса» в форме стебля плюща с листьями, художник Поль Легран, 1882 г.
б) Золотое кольцо в форме герба, с крупным центральным бриллиантом, с гравировкой «корона борона», который окружен сапфирами. Данная техника была открыта и применена в мастерской Бушерона известным гравировщиком по бриллиантам и резчиком по камню К.Бординксом, положившим в 1880-х годах начало моде на бриллианты с резьбой и гравировкой. Автор идеи этого кольца — художник Пелетье, 1900 г.
в) Брошь из золота с рубинами и гравированными бриллиантами в форме бабочки работы мастерской Бушерона. Тонкие реалистичные бороздки на крыльях бабочки выполнены резчиком Дома К.Бординиксом. Крылья бабочки установлены на проволоке и дрожат при движении, создавая эффект полного натуроподобия, около 1894 г.

сколько новшеств в конструкции и технике обработки драгоценных камней (колье «Знак вопроса», ожерелье, в котором жемчужины разделены бриллиантами, гравировка на бриллиантах). Необычные художественные решения ювелирных изделий Фредерика Бушерона предвосхитили стилистику будущих стилей ар нуво и ар деко.

В качестве иллюстрации приведено изделие, в котором в 1882 году ювелирами Бушерона была впервые реализована идея колье оригинальной конструкции (художник Поль Легран) (рис. 1а), напоминавшего стебель плюща с листьями. Оно было без застежки и по форме имитировало вопросительный знак. По сравнению с другими моделями шейных украшений той эпохи, данная модель отличалась удивительной легкостью и изяществом дизайна, ставшим возможными благодаря использованию разновидности толстой проволоки. Эта уникальная модель ожерелья была впоследствии многократно повторена Домом в разных вариациях и до сегодняшнего времени является характерной только для Бушерона. Мотив плюща, имея глубокое символическое значение, также периодически повторялся в изделиях Дома «Бушерон» до начала XX века. В 1883 году конструкция колье «знак вопроса» была повторена в колье в виде павлиньего пера. Необходимо отметить, что Бушерон начал первым использовать мотив павлиньего пера в ювелирных украшениях. Еще через два года для короля Испании было создано бриллиантовое колье «знак вопроса» с цветком лотоса, а для жены Фредерика Бушерона — колье «знак вопроса» в форме змеи. В 1889 году ювелирный Дом «Бушерон» представил модель колье «знак вопроса» на парижской Всемирной выставке.

На рисунке 1б представлено золотое кольцо в форме герба 1900 года, с крупным центральным бриллиантом, с гравировкой «корона борона», который окружен сапфирами. Данная техника была открыта и применена в мастерской Бушерона известным гравировщиком по бриллиантам и резчиком по камню К.Бординксом, положившим в 1880-х годах начало моде на бриллианты с резьбой и гравировкой. Автор идеи этого кольца — художник Пелетье. Гравировка на бриллиантах является одной из основных фирменных особенностей и до сих пор служит важным атрибутивным признаком изделий «Бушерон».

Деятельность Дома на всем протяжении его истории проходила на фоне разных по драматичности событий в политической жизни Франции. Но это ни в какой мере не отразилось на легких и жизнерадостных изделиях фирмы Фредерика Бушерона.

На рисунке 1в представлена редкая брошь из золота с рубинами и гравированными бриллиантами в форме бабочки работы мастерской Бушерона, изготовленная около 1894 года. Тонкие реалистичные бороздки на крыльях бабочки выполнены резчиком Дома К.Бординиксом. Крылья бабочки установлены на проволоке и дрожат при движении, создавая эффект полного натуроподобия.

Бушерон с самого начала задал высокую планку своей деятельности, продолжив традиции французских придворных ювелиров и ориентируясь на высшие слои общества, что со временем трансформировалось в Высокое ювелирное искусство.

Его сын Людовик Бушерон (руководил Домом в 1902–1934 годах) остался в истории компании как человек, обладающий наследственным деловым чутьем, мгновенно улавливающий последние тенденции моды, а также новации в технике и технологиях изготовления ювелирных изделий. Деятельность Людовика пришлась на самый яркий период в истории XX века — десятилетие ар нуво и затем период ар деко. Он был достойным продолжателем дела своего отца и смог воплотить в жизнь планы, которые не успел реализовать Фредерик Бушерон, — расширил бизнес и открыл несколько бутиков за пределами Франции. По всей видимости, Луи Бушерон, как и его отец, обладал незаурядной харизмой и художественным талантом, о чем говорит тот факт, что ему удавалось оригинальным дизайном и высоким качеством изделий привлекать и удерживать очень влиятельных клиентов. Луи сохранил всю широту ассортиментного ряда, которая была задана его отцом. Он предложил длинные серьги, которые прекрасно сочетались с короткими женскими стрижками, вошедшими в моду в двадцатых годах XX века, браслеты на предплечье, сочетающиеся с актуальными тогда платьями без рукавов, а в технологии — новый тип огранки камней.

Рис. 2.
г) Брошь для парижской выставки, ставшей точкой отсчета для стиля ар деко из серии изделий с использованием мозаики из полудрагоценных камней — ляпис лазури, кораллов, бирюзы, нефрита и оникса. Мозаика окантована тонкими полосками бриллиантовых стразов в оправе из позолоченного палладия, 1925 г.
д) Брошь в форме собаки, выполненная из чеканного золота с использованием подвижных шарниров, соединяющих части изделия, 1947 г.
е) Изысканные броши в форме перьев из золотой проволоки, бриллиантов, цитринов, рубинов, сапфиров и изумрудов, 1950 и 1951–52 гг.

Для парижской выставки 1925 года, ставшей точкой отсчета для стиля ар деко, была создана серия изделий с использованием мозаики из полудрагоценных камней — ляпис лазури, кораллов, бирюзы, нефрита и оникса. Мозаика окантована тонкими полосками стразов в оправе из позолоченного палладия (рис. 2 г).

Новаторские художественные идеи и оригинальный дизайн многих украшений, созданных под руководством Луи Бушерона в 1910–20-х годах, были позднее подхвачены, в том или ином виде, другими известными ювелирными домами, и даже через 10–20 лет оставались на пике популярности.

Период времени, в течение которого ювелирным домом руководил Жерар Бушерон, стал самым длительным и сложным — 1934–1971-е годы (37 лет). Ритм жизни и сменяемость модных тенденций ускорялись. Развитие промышленности, науки и техники влекло за собой нарастание глобализации, появление огромного количества новых ювелирных домов и вливание в эту сферу новых энергичных, молодых и творческих сил, с которыми становилось все сложнее конкурировать как в скорости работы, так и в генерации новых идей. Несмотря на это, Жерару Бушерону удалось выдержать этот сложный ритм времени, и Дом продолжал, как и прежде, создавать ювелирные изделия оригинального дизайна и высочайшего качества на базе новых технологических возможностей.

Примером может послужить брошь в форме собаки, 1947 года, выполненная из чеканного золота с использованием подвижных шарниров, соединяющих части изделия (рис. 2д), а также изысканные броши в форме перьев 1950 года и 1951–52 годов из золотой проволоки, бриллиантов, цитринов, рубинов, сапфиров и изумрудов (рис. 2е).

Деятельность Алана Бушерона (руководил Домом с 1971 по 2000 годы), последнего владельца Дома из представителей семьи Бушерон, по популяризации бренда была также очень активной (открытие более 10 бутиков на Востоке, введение в ассортимент парфюмерии и аксессуаров, живое участие в деятельности общественных организаций, связанных с ювелирным делом). Но, несмотря на привлечение профессионалов из различных отраслей к процессу создания изделий, ему не удалось удержать высокую планку в оригинальности художественного оформления и в конструктивных решениях, заданную создателем Дома Фредериком Бушероном. А расширение ассортимента, в виде оправ для очков и парфюмерии, не привело к созданию востребованных, интересных в стилистическом и художественном решении произведений. Изделия «Бушерон» начали проигрывать в оригинальности другим ювелирным Домам, несмотря на отличное качество исходных материалов и высокий уровень ремесленного исполнительского мастерства, что повлекло за собой финансовый крах фирмы. В результате деятельность Ювелирного Дома «Бушерон» в рамках семейного бизнеса, когда на стиль создаваемых изделий, главным образом, оказывали влияние личный вкус и понимание модных тенденций хозяев Дома, была завершена.

Компания до настоящего времени носит имя Бушеронов и достойно удерживается на верхних строчках рейтинга. Думается, что катаклизмы, постигшие этот семейный бизнес, — объективная реальность современных исторических и экономических процессов и в меньшей степени — проблемы руководства Дома. На протяжении своей истории Ювелирный Дом «Бушерон» методично доказывал, что ценность дорогих ювелирных изделий измеряется не только высокой ценой и безупречным качеством исходных материалов в сочетании с безукоризненным техническим исполнением, а, главное, определяется оригинальностью художественного решения.

А.В. ШАТИНА

Изучение и реставрация золотых серег и ожерелья Ирана XIX века из собрания ГИМ

Реставрация золотых серег и ожерелья Ирана XIX века. Изучение культуры, истории, искусства, национальных костюмов и украшений Ирана XIX века. Реставрация и восстановление эмалей на серьгах и ожерелье. Восстановление жемчужного плетения ожерелья.

Restoration of gold earrings and necklaces of Iran of the XIX century. Study of culture, history, art, national costumes and ornaments of Iran of the XIX century. Restoration and restoration of enamel on earrings and necklace. Restoring the pearl weaving necklace.

Ключевые слова: золотые серьги, ожерелье, Иран, реставрация
Keywords: gold earrings, necklace, Iran, restoration

Золотые серьги и ожерелье Ирана XIX века, поступившие на реставрацию, являются очень редкими и уникальными. В музеях Москвы не было найдено полностью совпадающих аналогов. Есть множество аналогов росписи в эмалях отдельных элементов ожерелья — шишечек, а также полностью эмалированных декоративных элементов. Такого рода декоративные шишечки с эмалями в предметах выставлены в экспозиции Государственного исторического музея.

С начала XIX в. и до середины XX в. Иран был растерявшим былую мощь государством. В его составе остались Иран в узком смысле слова, тогда называемый Персией, и Афганистан.

Иран в интересующую нас эпоху был весьма разнообразен по этническому составу: большинство состояло из персов и таджиков, небольшого процента курдского населения, арабов, туркменов, азербайджанцев и больших кочевых племен. На территории Ирана произошло интересное смешение культур и традиций всех этих народов и Европейских влияний.

Очень важную роль в художественной культуре Ирана играло Слово. Иерархическая связь понятий Знание — Слово — Зрение отразилось на формировании изобразительного искусства. Слово постепенно «овеществляется» и оживает, воплощается графически, предоставляя нам зрительный ряд растительных, зооморфных и антропоморфных образов. И, конечно же, каждый образ имеет свое значение. Например, в персидской средневековой литературе распространена тема Райского сада. И этой теме соответствует мотив любви юноши к его Возлюбленной или соловья к розе.

Именно такие соловьи, с желтыми грудками, как на наших височных кольцах, живут в областях Ирана и Индии. Все эти художественные мотивы и символы мы можем увидеть и в украшениях, и в костюмах Ирана XIX века.

Немаловажную часть женского костюма составляли украшения. Это был целый комплекс, в который входили украшения разного вида: головные, шейные, нагрудные и т.п. В полном составе они обязательно входили в костюм новобрачной.

В конце XIX начале XX века был распространен комплекс украшений, главной и определяющей частью которого являлось налобное кошитилло или Тилло-кош (золотые брови). Большая часть таких украшений представляет собой довольно высокий кокошник, нижняя часть которого является стилизованным изображением бровей. Под бровями в виде довольно густой бахромы идет ряд подвесок-шишечек.

Изучение украшений Ирана помогло в проведении реставрационных мероприятий и реконструкции памятников.

Реставрационные мероприятия были начаты с визуального осмотра золотых серег и ожерелья Ирана XIX века.

Ожерелье представляет собой полосу с вертикальными золотыми вставками в виде бантиков и мелким жемчугом между ними. По краям ожерелья — две петельки, состоящие из связанных в узелки нитей. В средней части на одинаковом расстоянии друг от друга свисают вниз три заостренные шишечки (ил. 1).

Илл. 1. Ожерелье и серьги. Иран. XIXв. ГИМ

Для удобства описания пронумеруем шишечки.

Каждую шишечку-подвеску сверху венчает золотая петелька. Тулово шишечки-подвески состоит из двух спаянных половинок и заостряется к низу. На одной половинке в верхней части — круглое технологическое отверстие. Тулово гравировано тонкими длинными продольными линиями и покрыто зеленой прозрачной эмалью. Средник тулова декорирован шестью клеймами в виде листочков, основной является эмаль белого цвета, расписанная красными и синими цветами и листьями.

Шишечка № 1 прикреплена (нанизана) на нижнюю ровную полосу (нить), на эту же нить нанизано 10 жемчужин, по 5 с каждой стороны от шишечки. Шишечки № 2 и № 3 отделены от жемчужной ленты.

Сохранность ожерелья: все ожерелье покрыто поверхностными загрязнениями. Жемчужная лента с золотыми вставками имеет многочисленные разрывы нитей и утраты жемчуга. Жемчуг покрыт поверхностными загрязнениями и множеством мелких царапинок и сколов. Каждая из 29 золотых вставок покрыта поверхностными загрязнениями, множественными царапинами и вмятинами. На семи вставках имеются литьевые поры. На металле шишечек имеются поверхностные загрязнения, небольшие царапинки и вмятинки. Также имеются множественные сколы зеленой и белой с росписью эмалей.

Серьги — золотые, двусторонние на кольце швензе. На лицевой стороне серег закреплены камни (хрусталь, альмандины, бирюза). Оборотная сторона покрыта белой эмалью, по которой произведена роспись (синие и красные цветы и бутоны, красные розы, птички с желтой грудкой).

Сохранность: на металле серег — множество поверхностных загрязнений, мелких царапинок и вмятин. В углублениях и между некоторыми элементами памятник покрыт воском. На лицевой стороне в центральном цветке утрачен камень (горный хрусталь). В крылышке птички утрачен один камень бирюзы.

Бирюза в обеих птичках покрыта поверхностными загрязнениями, сколами и трещинками. 7 альмандинов покрыто поверхностными загрязнениями, сколами, трещинками.

На оборотной стороне — множественные утраты эмали с росписью синего и красного цвета на цветах и бутонах. Утраты эмали — на птичках желтого и темного цветов.

На жемчужинах, обрамляющих сережку, — поверхностные загрязнения, небольшие царапинки и сколы.

Одна жемчужина утрачена вместе со штифтом.

Согласно заданию реставрационного совета, памятники нуждаются в удалении поверхностных загрязнений, в укреплении и восстановлении эмали и росписи по эмали холодными эмалями, в обеспыливании и профилактической обработке жемчуга, а также в подборе способа низания жемчуга и металлических вставок в ожерелье.

Далее были произведены обмеры и взвешивание памятников.

Работа с памятниками производилась под микроскопом, потому что трещинки и сколы эмалей очень мелкие и не видны невооруженным глазом.

В первую очередь, с серег под микроскопом был удален воск с помощью пластикового тонкого стека.

Затем дистиллированной водой были удалены поверхностные загрязнения с поверхности металла и с поверхности эмалей на ожерелье и серьгах, после чего был произведен анализ РФА золотых вставок на ленте ожерелья и металла серег, который показал, что вставки на ленте ожерелья и металл серег были сделаны из золотого сплава.

В некоторых местах на серьгах вместо оригинальной эмали было обнаружено вещество, которое по структуре и цвету отличалось от нее (следы реставрации). Был сделан химический анализ, и оказалось, что подложка состоит из свинцовых белил, шеллака, кальцита и протеинового клея.

Состав подложки хрупкий и сыпучий, так что было принято решение удалить ее, чтобы заполнить места сколов более прочной холодной эмалью белого цвета.

Из-под одного из камней альмандина на серьге был извлечен микроскопический кусочек металла. После проведенного анализа РФА было установлено, что подложка состоит из чистой меди. Таким образом, выяснилось, что под альмандины подложены тонкие листочки меди для более яркой игры камней. Также под микроскопом можно увидеть край серебряной подложки под горный хрусталь, но, к сожалению, возможности сфотографировать и взять ее на анализ нет.

Параллельно с работой над памятником я начала поиск информации о Иране XIX века, о традициях, художественных образах, символике, костюмах.

В первую очередь, возникли вопросы о бытовании серег. Особенности швенз, которые оканчиваются небольшим кольцом и неподвижны: не позволяют свободно продеть эти серьги в уши, и по конструкции они больше напоминают височные кольца.

Также вопросы возникли на счет ожерелья. Из истории костюма и благодаря консультации со специалистом востоковедом Ольгой Георгиевной Гордеевой выяснилось, что данный памятник не является ожерельем, а является налобным свадебным украшением, так как имеет характерные петельки по краям, в которые продевалась лента и завязывалась на затылке. А форма свисающих на лоб шишечек, плоских или объемных, характерна для традиционных головных свадебных украшений Ирана. Шишечек могло быть много, и они могли идти плотным рядом, а могло быть всего три.

Было найдено множество аналогов росписи. Таким же орнаментом, в той же технике, в той же цветовой гамме в Иране расписывали ювелирные украшения, предметы быта и даже оружие. Удалось выяснить, что цветовая гамма и орнамент олицетворяют райский сад, а изображение соловья и розы на серьгах означает влюбленных. Эти серьги, они же височные кольца, по форме своей напоминают русские височные кольца, и в этом нет ничего удивительного, ведь культуры Ирана и России в XIX веке тесно переплетаются.

После обработки найденной информации были начаты работы по укреплению и восстановлению утраченных эмалей холодными эмалями на серьгах и шишечках ожерелья.

Поверхность эмалей была обезжирена спиртом, и далее был нанесен укрепляющий эмаль состав МСН-7.

Перед тем, как начать наносить холодную эмаль на места сколов на серьгах, была прорисована утраченная роспись по эмали на схеме. Затем были подобраны оттенки белой, синей, красной и желтой эмалей.

После прорисовки схемы и подбора оттенков в первую очередь были нанесены базовая белая и зеленая холодные эмали послойно (4-5 слоев). После нанесения белой эмали было начато нанесение росписи на белом фоне.

Технология росписи холодными эмалями отличается от технологии горячей эмали и финифти (роспись надглазурными красками). Финифть наносится легкими мазками, позволяет делать мягкие растяжки цвета, тонкие штрихи. Что касается холодных эмалей, сложность в том, что пришлось разработать ступенчатую технологию нанесения эмалей, где толщина слоя 0,2 мм и наносится от 4 до 5 слоев. К тому же есть некоторые особенности подбора цвета, его нужно делать темнее и наносить в несколько слоев, потому как при смешивании эмали с прозрачным катализатором она становится более бледной (ил. 2, 3).

Илл. 2. Реставрация эмали. Ожерелье

Илл. 3. Реставрация эмалей. Серьги

Далее нашей задачей было восстановление схемы плетения жемчужной ленты ожерелья. Для этого было рассмотрено некоторое количество литературы и проведена консультация с заведующей реставрационной мастерской тканей и костюмов, художником реставратором высшей категории Счастливой Натальей Алексеевной, которая посоветовала узелковый метод плетения. Для удобства работы с жемчугом ожерелье было закреплено на планшете. Во время восстановления плетения были обнаружены оригинальные шелковые нити, а также хлопковые (следы более поздней чинки), после чего была прорисована подробная схема расположения плетения нитей жемчуга, которую мы отработали с мастером плетения.

В первую очередь было произведено подтягивание нитей и завязывание узелков.

С помощью синтетической белой нити и бисера приближенного оттенка мы повторяли плетение по схеме, постепенно восстанавливая его, продевая нити в отверстия золотых вставок с помощью тончайших бисерных игл.

По схеме было восстановлено плетение узелковым методом.

После восстановления схемы плетения и нанесения эмалей на серьги и шишечки-подвески ожерелья была произведена профилактика (насыщение) жемчуга нейтральной морской водой. Это нужно для того, чтобы жемчуг не потерял влагу и не разрушился.

Далее была произведена обработка консервирующей салфеткой для золота «Connoisseurs».

Все задания реставрационного совета выполнены в соответствии с протоколом.

Итогом проведенных реставрационных работ стал экспозиционный вид памятника, а также мы узнали редкие сведения о памятнике, нашли его аналоги и уточнили его место, как украшения, в комплексе восточного костюма.

Библиография:

1. Адамова А.Т. Персидская живопись XVIII — первой половины XIX вв. Л., 1971.

2. Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IV–XV веков. М., 1997.

3. Иванова Е.В. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Санкт-Петербург). Одежда и украшения народов Юго-Восточной Азии: Опыт сравнительно-типологического исследования. СПб., 2002.

4. Ларионова А.Ю. Образ персидской женщины в России и Советском Союзе в XIX — первой половине XX в. по материалам отечественной публицистики. № 1 / 2012. М.: Изд-во Российского университета дружбы народов (РУДН), 2012.

5. Хабиб Аллах Айат Аллахи. История иранского искусства: (перевод). СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007.

6. Шукуров Ш. «Охота за смыслом» в искусстве Ирана. М., 1991.

П.В. СИМАКИНА

Исследование лампады Москва, Армения (?), XIX века, из собрания ГИМ

В статье исследуется лампада Москва, Армения (?), XIX века из собрания ГИМ, место изготовления которой стоит под вопросом. На основании аналогов формообразования лампад Армении и России и сравнительного анализа армянской и московской филиграни XIX столетия, автор предполагает о том, что лампада была сделана армянским мастером.

The article examines the icon-lamp in Moscow, Armenia (?), The XIX century from the collection of State Historical Museum, the place of production of which is questionable. Based on the analogs of forms of the icon-lamps of Armenia and Russia and the comparative analysis of the Armenian and Moscow filigree of the XIX century, the author suggest that the icon- lamp was made by an Armenian master.

Ключевые слова: лампада, скань, золотое и серебряное дело, технология, церковная утварь, декоративно-прикладное искусство.

Keywords: church utensils, icon-lamp, technological experiment, arts and crafts, gold and silver production, filigree.

В современной искусствоведческой науке и музейной практике часто встречаются произведения, место изготовления которых стоит под вопросом. Так случилось и с лампадой XIX века из собрания Государственного исторического музея; перед специалистами встал вопрос, где был изготовлен памятник. В инвентарной книге было под вопросом отмечено, что место изготовления Москва, однако при детальном изучении и осмотре филигранный декор лампады оказался не характерным московским произведениям этого времени, поэтому мы решили провести технико-технологическое исследование московской и армянской филиграни, основанное на экспериментах.

В условиях постоянных и разнообразных связей Армении с близлежащими и более отдаленными государствами происходило естественное взаимопроникновение форм, типов, орнаментики, технических приемов и т.п. Излюбленной техникой армянских мастеров была чеканка, гравировка, резьба, оброн, скань. Как пишет Каковкин, «единственный известный памятник эмальерного искусства XV века — переплет “Шаракноца” (Сборник духовных песен), выполненный в

1459 г. в Ване» [1]. Только с XVI века стали широко применятся накладные рельефы (этим приемом пользовались ювелиры южных областей Армении — Васпуркана, Тарона), и все большую популярность приобретала скань, и, как пишет М.М.Постникова-Лосева, «эта техника достигает расцвета в XVII веке и продолжает развиваться. В Турции и Сирии армянские сканщики выдвигаются на первое место среди местных серебряников» [2].

В X–XI вв. Двин, Ани, Арнц, Ван являлись крупными центрами декоративно-прикладного искусства. «В связи с неблагоприятными политическими и экономическими условиями, с XI–XVII вв. армянское искусство развивалось в колониях: в верховьях Волги, в Крыму, на Балканах, в странах Западной Европы, на Ближнем Востоке, в Средней Азии. В XVI –XVIII вв. — это Львов, Стамбул, Кесария, Астахань, Каффа, Новая Джульфа, Каменец-Подольск, Могилев, Язловце» [3].

Впечатление нарядности и богатства армянских изделий создавалось за счет контрастных сочетаний ажурности скани с гладкими массивными элементами, многочисленными накладками в форме жучков (цветков). Часто отдавали предпочтение растительному орнаменту, эволюционирующему от простых стилизованных форм до натуралистических; в этом отношении филигранное искусство Москвы и Армении схоже. Однако московские мастера придают характеру рисунка большую светскость, так как в этот период главенствующим стилем является классицизм, в то время как армянские художники ориентируются на исторические, орнаментальные и символические формы, несущие не только декоративный, но зачастую и сакральный смысл. Являясь церковной утварью, лампада имела связь с архитектурой храма. Церковное прикладное искусство Армении развивалось в тесной связи с монументальной ар-

хитектурой, поэтому лампада имеет тектоничную форму, напоминающую храм, где каждый элемент направлен на воспевание духовного единства с церковью.

В ходе исследования нами были составлены типологические ряды лампад Армении и России конца XVIII — начала XIX в., где можно проследить особенности их формообразования. Форма исследуемой лампады очень близка формам лампад из музея Первопрестольного Святого Эчмиадзина.

Начиная с конца XVIII в., мастера использовали форму лампады, немного изменяя пропорции, но сохраняя единый стиль. Лампады изготавливались в технике чеканки, скани, а в XIX веке использовали прием эмаль по скани. Формообразование московских лампад сильно отличалось от армянских. Серебряные лампады Москвы представляют собой сосуды округлой и фигурной формы, они укреплены на поддоне и богато декорированы рельефными, чеканными, резными и литыми травами с крупными листьями, завитками, цветами, элементами рокайль. Подобные московские предметы увенчаны округлой или фигурной главкой и часто напоминают светские предметы, так что на их церковное предназначение указывают только кресты или изображения херувимов. Техника исполнения разнообразна: чеканка, выколотка, скань.

После составления типологических рядов и их сравнения с исследуемой формой лампады «Москва (?) Армения» можно предположить, что исследуемая лампада была сделана в начале XIX в. Она выполнена в старинной технике филиграни, одном из древнейших видов художественной обработки металла. Ажурная филигрань обладает неповторимой способностью создавать художественный образ через заново увиденную и понятую пластику орнаментального рисунка.

Армянская филигрань XIX в. в предметах церковной утвари имеет близкую орнаментику, характер декора, многоплановость формы (т.е. использование многочисленных накладок, жучков). Филигрань создается на контрасте массивности глади и тончайшей, ажурной скани. В отличие от сказанного, московские мастера, применяя скань на предметах культа, тяготеют к светскому характеру стиля, сохраняя ажурный, дышащий рисунок.

Для дальнейшего изучения характера скани XIX в. в процессе сравнительного анализа московских и армянских памятников сканного дела мы выявили следующие схожие композиционные элементы.

Мотив завитка с двойной головкой, который является частым элементом армянской скани конца XVIII–XIX вв., зачастую выполнен из ссученной проволоки. Сканные элементы расположены настолько близко друг к другу, что являются основным орнаментом, заполняющим все пространство фона. Создается впечатление одновременно легкого и плотного ажурного плетения.

Элемент завитка с двойной головкой часто используется в московской скани девятнадцатого столетия. Излюбленный мотив — спирально изогнутые стебельки с побегами с двух сторон, но менее плотно расположенные друг к другу, по сравнению с армянскими элементами. Московская скань дышит и напоминает исконно русские народные мотивы.

Мотив туго скрученного завитка: «в первые годы XIX в. в Москве часто делали орнамент из довольно толстых полос гладкой сплющенной проволоки, между которыми расположены плотные вертикальные стебли с мелкими отростками в виде плотно скрученного кружка с отверстием посередине» [4]. Армянские мастера также использовали этот прием, но не так часто, и имелось отличие: отверстие посередине было больше, чем у московских мастеров, и сам завиток крупнее и менее скрученный.

Мотив жучка (цветка). Сканные изделия часто декорировались жучками, изображающими бутон цветка. Армянский жучок более выразительный, чаще всего сделан из гладкой плющеной проволоки. При рассмотрении композиций московской работы видно, что жучок внутри заполнен завитками с одинарной и двойной головкой.

Дорожка, жемчужник. Сканной элемент дорожка и жемчужник часто использовались как армянскими, так и московскими сканщиками. В Москве данный элемент являлся чаще всего завершением формы или композиционного ритма, а в Армении являлся частью композиции, применялся вместе с жемчужником.

Образы церковной утвари Армении, в частности, исследуемой лампады, по нашему предположению являющейся изделием армянских мастеров, напоминает форму древнеармянской церковной архитектуры и раскрывает идею мироздания.

Благодаря проведенным технико-технологическим экспериментам для сравнения армянской и московской скани XIX в. было выявлено:

— армянские мастера XIX в. используют более толстую проволоку для глади (размер колеблется от 1,1 до 0,8 мм) в сочетании с очень тонкой сканью (размер проволоки 0,35–0,3 мм);
— композиции предметов очень многоплановы за счет декорирования жучками и накладками;
— орнамент армянской скани своеобразен, такие излюбленные мотивы, как завиток с двойной головкой, плотно заполняют фон; жемчужник и дорожка являются частью композиционного ритма, а туго скрученный завиток используется нечасто;
— московская гладь и скань по толщине проволоки близки друг к другу, композиции XIX в. построены по законам стиля классицизм;
— армянская и московская скань оперируют одним набором декоративных мотивов, но в двух великих школах нет практически ничего

общего, московская скань напоминает исконно русские мотивы, а армянская скань также сохраняет свою самобытность, где бы мастера-сканщики Армении ни работали — на исторической родине или в другом государстве;

Искусство скани конца XVIII — начала XIX в. явило образец творческого развития, армянские мастера-ювелиры изготавливали удивительно разнообразные в художественном отношении предметы, применяя сложные технологические приемы. Пластичность техники скани позволило сохранить историческое наследие, показать незыблемые законы мироздания в ажурных формах.

Примечания:
1. Каковкин А. Я. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра // ИФЖ, 1973, № 1. С. 53.
2. Гольденберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV XX веков. Москва, 1967. С. 10.
3. Крипякевич И. П. К вопросу о начале армянской колонии во Львове // Исторические связи и дружба украинского и армянского народов, вып. 2. Киев, 1965. С. 123.
4. Чавушьян Д.М. Московская скань конца XVIII — начала XX века. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2009. С. 109.

Библиография:
1. Гольденберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков. Москва, 1967. С. 10.
2. Каковкин А. Я. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра // ИФЖ, 1973, № 1. С. 53.
3. Крипякевич И. П. К вопросу о начале армянской колонии во Львове // Исторические связи и дружба украинского и армянского народов, вып. 2, Киев, 1965. С. 123.
4. Чавушьян Д.М. Московская скань конца XVIII — начала XX века. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2009. С. 109.

М.А. ДИДРИХ

Исследование техники красных лаков в ювелирном искусстве Москвы и Санкт-Петербурга рубежа XIX–XX вв.

Статья посвящена комплексному исследованию особенностей редкой и уникальной техники красных лаков на позолоченном серебре. Данная технология совмещает в себе черты традиционной лаковой миниатюры, ювелирное мастерство исполнителей, а также использование последних достижений в области химии. Предметы, украшенные красно-лаковой росписью, представляют собой результат многопланового синтеза науки и искусства в русле эпохи «Историзма».

The article highlights a subject of a comprehensive research of the rare and unique technique of red lacquers on gilded silver. This technology combines the features of traditional lacquer miniature, the jewelry skills, as well as the use of the latest achievements in chemistry. These pieces are the result of a synthesis of science and art in the vein of the era «Historicism».

Ключевые слова: лаковая миниатюра, красный лак, нитроцеллюлоза, ювелирное дело
Keywords: lacquer miniature, red lacquer, nitrocellulose, jewelry

1. История развития лаковой миниатюры в России

Техника художественных лаков в России имеет длительную и интересную историю. «Родиной искусства художественных лаков является Китай» [1]. В XVI веке голландские купцы способствовали знакомству Европы с восточными видами искусств. Возросший интерес к лаковым изделиям побудил европейских художников развивать данные вид художественного творчества.

Россия познакомилась с восточными лаками в XVII веке, в период правления Алексея Михайловича. Благодаря торговым контактам с Китаем, появляются лакированные деревянные подносы, ширмы и веера. Интерес к лаковым изделиям укрепился во времена Петра I. Император закупил партию лакированных изделий в Европе и пригласил иностранных мастеров в Россию. С 1757 года в классах Академии художеств обучались лаковому делу. В петровские времена существовал Лакирный двор. «Позже и в России возникли «лакирные» производства возле Москвы и Санкт-Петербурга. Все они, как

правило, были похожи на аналогичные европейские предприятия. Но они не оказали особого влияния на развитие лакового дела, решающую роль в истории русских лаков сыграли лукутинские и вишняковские мастерские» [2].

Федоскино

Первая русская крупная фабрика художественных лаков была создана в 1780–1790 гг. Петром Ивановичем Коробовым в подмосковном селе Данилково. Здесь производили лаковые козырьки для головных уборов русской армии и табакерки из папье-маше. После смерти П.И.Коробова фабрика перешла к его дочери, а затем к зятю Петру Васильевичу Лукутину (1784–1863). При нем и его сыне Александре Петровиче (1819–1888) лукутинская мануфактура достигла своего расцвета. Ее мастера получали прекрасную профессиональную подготовку, что позволяло им создавать работы высочайшего уровня. При фабрике существовала рисовальная школа, лучших мастеров Лукутины посылали в Московское Строгановское художественное училище. Предметы украшались сюжетной росписью: исторической, мифологической, пейзажной и портретной. В этот период в миниатюрах появились темы, отражающие национальный колорит, — русские тройки, чаепития, народные гуляния, так полюбившиеся публике. В середине XIX века лукутинская живопись выработала собственный стиль, отличавшийся реализмом и декоративным пониманием цвета.

На рубеже XIX–XX вв. производство традиционных лаков идет на спад. Именно в период художественного «застоя», с 1880–1910 гг., появляются предметы, выполненные в лукутинской технике на серебре. При посещении выставки «Лаковая миниатюра Федоскино: к 220-летнему юбилею промысла», проходившей во Дворце Алексея Михайловича МГОМЗ Коломенское, среди памятников лаковой миниатюры лукутинских мастеров был найден портсигар, на верхней крышке которого изображен сюжет «Крестьянская пляска». Согласно атрибуции, этот предмет выполнен из серебра, расписан масляными красками и покрыт лаком на фабрике Н.Лукутина в конце XIX века. Этот памятник отличается необычным синим фоном росписи и является ярким примером перенесения «лукутинских» бытовых сюжетов на драгоценный металл.

Возможно, в качестве частного заказа, художников и мастеров Лукутина могли приглашать для росписи ювелирных изделий, так как при фабрике никогда не было мастерских золотого и серебряного дела. Также мастера сами могли устраиваться на работу в ювелирные фирмы для дополнительного заработка.

Жостово

Недалеко от Федоскино расположено село Жостово. История жостовского промысла начинается с того периода, когда бывший крепостной графа Шереметева Филипп Никитич Вишняков в 1780 году открыл мастерскую по изготовлению лакированных изделий. «Производство жостовских подносов возникло в мастерской О.Ф.Вишнякова, который, наряду с П.В.Лукутиным, организовал выпуск расписных изделий из папье-маше. Подносы стали выпускаться в мастерской Вишнякова несколько позднее, параллельно с выпуском лаковой миниатюры» [3]. Этим обусловлено некоторое сходство многих технических приемов этих двух центров. По уровню художественного мастерства вишняковские миниатюры уступали лукутинским, но зато в них сильнее проявлялись черты крестьянского искусства. Особенное развитие получили жанровые сценки и пейзаж. Если мастерская Лукутиных опиралась на профессиональное искусство, то жостовцы — на народное искусство и на лубок. На рубеже XIX–XX вв. Жостово, как и другие промыслы, переживает кризис. Начинается дробление мастерских. Опытные жостовские мастера метались из мастерской в мастерскую в поисках живой струи. Это подтверждается нахождением памятников из драгоценного металла, атрибутированных в качестве жостовской работы. В собрании Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге был найден серебряный портсигар с классическим красным фоном, на котором изображена «зимняя тройка». По данным атрибуции, он создан в мастерских «Жостово» в 1910 году.

2. Достижения химической промышленности в конце XIX — начале XX вв. в контексте изучения техник лаковых покрытий

На протяжении XIX века было совершено множество открытий в области физики и химии, что повлияло на развитие различных производств.

Одним из новых материалов стала нитроцеллюлоза (нитроклетчатка), которая была впервые получена во Франции Браконо в 1832 г. действием азотной кислоты на клетчатку, а в 1838 г. — Пелузом при действии азотной кислоты на бумагу. «Производство нитроцеллюлозы в промышленном масштабе стало возможным лишь в 1860 г.» [4]. Английские ученые смогли получить стойкую и пригодную для длительного хранения, безопасную нитроцеллюлозу. «Простейшими представителями лакокрасочных материалов на основе нитроцеллюлозы являются цапонлаки, в состав которых входит только нитрат целлюлозы и растворитель, содержание основного вещества в них составляет лишь 8–10 %. Цапонлаки применяют в основном для окраски металлов в тех случаях, когда нужно получить пленку минимальной толщины, не маскирующей текстуры подложки» [5].

Лаки на основе нитроцеллюлозы начали использоваться с 1882 года в странах Европы и России в лакокрасочной промышленности. «Цапонлаки наносились тонким слоем на полированные поверхности металлов (серебро, бронза, латунь), чтобы предохранить их от потускнения. Для имитации цветных металлов применяли окрашенные органическим красителем прозрачные цапонлаки» [6].

Предметы ювелирного искусства Москвы и Санкт-Петербурга в конце XIX — начале XX веков, украшенные цветными лаками (миниатюра на красном, синем фоне или просто красный лак на драгметалле), появляются именно после открытия свойств нитроцеллюлозы. Художественные и технологические свойства этих лаков схожи с цапонлаками рубежа XIX-XX вв. Возможно, ювелиры и мастера лакового дела того времени искали новые приемы художественной обработки металла для расширения ассортимента собственных изделий, соединяя технические новшества (цветной лак по металлу) и традиционные мотивы (миниатюрная сюжетная роспись по лаку).

3. Рассмотрение памятников ювелирного искусства, декорированных в технике красных лаков из коллекций различных музеев

В отделе драгоценных металлов ГИМ хранится два предмета из позолоченного серебра, выполненных в технике миниатюры на красном лаке: стаканчик мастерской Кангина В.И. (кон. XIX — нач. XX в.) и молочник фирмы Вейде Р.К. (после 1908 г.), оба петербургской работы. На памятниках изображены сцены из жизни русского дворянства. Кроме этого, в собрании музея есть три предмета из чайного сервиза П.А.Овчинникова, чайник, сахарница, молочник (кон. XIX в.), московской работы. Тулова этих сосудов полностью покрыты блестящим красным лаком без какой-либо росписи.

В коллекции музея «Собрание» находится серебряная, позолоченная чайница из сервиза П.А.Овчинникова (1899–1908 гг.), покрытая красным лаком и линейным рисунком твореным золотом.

В отделе драгоценных металлов ВМДПНИ хранится комплект из позолоченного серебра — чашка с блюдцем и ложкой, петербургской работы. Свойства лакового покрытия сходны с памятниками из собрания ГИМ — стаканчиком и молочником.

В собрании Государственного Эрмитажа находится стаканчик московской работы, схожий с чайницей и сервизом, рассмотренными выше. Также в коллекции хранится пасхальное яйцо фабрики Лукутина. По атрибуционным данным известно, что оно выполнено из металла и покрыто красным лаком.

Техника цветных лаков на драгоценных металлах просуществовала относительно недолго (около 20 лет). Возможно, причиной этому

стала хрупкость лакового покрытия на металле. Все памятники, в том числе и серебряные портсигары, упомянутые в первом разделе, имеют ряд утрат и повреждений цветного лака и росписи. Самым распространенным и существенным видом утрат лакового покрытия на памятниках из позолоченного серебра являются сколы и кракелюры. Постепенно в местах сколов утрачивается и слой позолоты, затем на серебре появляются темно-серые пятна окислов. Перед реставраторами стоит важная задача сохранения и укрепления лакового покрытия, его стабилизации, также требуется решить вопросы очистки поверхности металла от пятен окислов, которые постепенно разрушают металл.

4. Проведение серии экспериментов по восстановлению утраченной технологии красных лаков

Проведение ряда лабораторно-технических анализов стало важным аспектом исследования технических особенностей красных лаков. Благодаря результатам рентгенофлуоресцентного анализа, удалось выяснить, что минеральные пигменты не выступают в качестве красителя для красного лака. Методом исключения была предположена гипотеза о применении анилиновых красителей. Ключевым моментом исследования стало проведение анализа ультрафиолетовым светом. На основании полученных данных из специальной литературы можно определить лаковое покрытие по типу свечения в ультрафиолетовых лучах. По результатам анализа было установлено покрытие на памятниках из ГИМ и ВМДПНИ — цапонлак.

Эксперименты по воссозданию техники красных лаков были разделены по двум направлениям. В ходе первой серии экспериментов подобран фоновый и покрывной лаки, ими стали красный цапонлак марки «Коннектор» и прозрачный цапонлак марки «Солло Гойя». Оба вида лака нанесены методом распыления с помощью аэрографа. В ходе работы над следующей серией экспериментов разработан подходящий способ создания лаковой миниатюры с межслойными нанесениями шеллачного лака путем распыления и финишным покрытием прозрачным цапонлаком марки «Солло Гойя». Этот метод ведения росписи отличается от традиционных лаковых техник применением спиртовых и нитроцеллюлозных лаков, не подлежащих полировке. В результате была проведена реконструкция техники лаковой миниатюры на плакетке крупного размера с изображением сюжета стаканчика из собрания ГИМ. Латунный лист покрывался красным цапонлаком с помощью аэрографа, затем на красный фон наносилась роспись масляными красками в три прописки. В завершении работы вся миниатюра и красный фон покрывались прозрачным цапонлаком методом распыления.

5. Разработка методики реставрации памятников, выполненных в технике красных лаков

Изучение и анализ основных видов утрат лакового покрытия помогли провести имитирование утрат и повреждений посредством помещения латунных пробников с красным цапонлаком в различные среды: высокая влажность, погружение в воду, нагрев, механические повреждения. На полученных покрытиях были проведены пробные расчистки: дистиллированной водой, раствором спирта, раствором желчи 50 %. Подходящей пробой очистки стала медицинская желчь с дистиллированной водой в соотношении 1:1. Протестированы некоторые материалы для укрепления лака и тонировки сколов: пихтовый лак, даммаровый лак, спиртовой раствор ПВБ 10%, раствор МСН-7, холодная эмаль. Пробы укреплений лаками показали лучшее взаимодействие с красным лаком, чем спиртовые растворы.

Этот раздел важен для подбора способов реставрации подобных памятников, многие из которых находятся в плохой сохранности и требуют серьезной реставрации. Основная задача реставраторов заключается в сохранении уникальной техники лаковой миниатюры на позолоченном серебре.

Примечания:

1. Уханова И.Н. Русские лаки в собрании Эрмитажа. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. С. 5.
2. Пирогова Л.И. История под слоем лака. Статья для ВМДПНИ. М., 2014.
3. Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы. М.: Советский художник, 1960. С. 206.
4. Орлова Е.Ю. Химия и технология бризантных взрывчатых веществ. Л.: Химия, 1973. С. 649.
5. Сорокин М.Ф. Химия и технология плёнкообразующих веществ. М.: Химия, 1989. С. 152.
6. Киселев В.С. Производство лаков, олив и красок. М.: Госхимиздат, 1961. С. 151.

Библиография:

1. Киселев В.С. Производство лаков, олив и красок. М.: Госхимиздат, 1961.
2. Орлова Е.Ю. Химия и технология бризантных взрывчатых веществ. Л.: Химия, 1973.
3. Пирогова Л.И. История под слоем лака. Статья для ВМДПНИ. М., 2014.
4. Сорокин М.Ф. Химия и технология плёнкообразующих веществ. М.: Химия, 1989.
5. Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы. М.: Советский художник, 1960.
6. Уханова И.Н. Русские лаки в собрании Эрмитажа. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964.

А.В. ЛЮБИЧ, Е.И. КОВЫЧЕВА

Использование традиционных гончарных технологий Русского Севера в проектировании современной керамики

В статье на примере проектирования современной керамики для Соловецкого музея рассматриваются вопросы актуализации технологий традиционных гончарных промыслов Русского Севера и сохранения его культурного наследия.

The article considers the issues of actualization of technologies of traditional Russian North pottery and preservation of its cultural heritage by the example of designing modern ceramics for the Solovki Museum.

Ключевые слова: традиция, гончарный промысел, авторская керамика, гончарный круг, традиции и современность

Keywords: tradition, pottery, modern ceramics, pottery wheel, tradition and novation

Вопрос актуализации традиций поднимается в последнее время все чаще и чаще, а проблема определения понятия «современный русский стиль» встает все острее. В этой связи народные промыслы, которые на протяжении вот уже нескольких десятилетий являются квинтэссенцией русской идентичности, вызывают интерес не только с точки зрения создания русского сувенира, но и как художественно-технологическая база для работы современных художников.

Особое внимание в данной статье будет уделено традиционной керамике, поскольку нередки случаи, когда гончар просто копирует форму гончарных изделий, при этом используя современные технические средства и методы декорирования. Вопрос, можно ли называть такую керамику традиционной и какой подход необходим для сохранения гончарной традиции, нуждается в тщательном изучении.

Одним из путей к целостному визуальному образу, отражающему глубокое понимание традиции, является использование аутентичных технологий народных промыслов, их переосмысление и адаптация к современной бытовой культуре. Традиция — это не только формальные и цветовые коды. В более глубоком понимании традиция — это технология. В керамике технология играет определяющую роль, она влияет на выбор формы, декора, материала, от нее зависит характер будущего изделия.

Исследованию традиционной технологии гончарного дела были посвящены практические занятия студентов Удмуртского государственного университета на базе Школы ремесел Соловецкого музея-заповедника. С 2013 по 2016 год велась работа по практическому освоению приемов работы на ручном гончарном круге и изучению истории гончарного дела на Русском Севере, в частности, Ерговского гончарного промысла в Вологодской области.

Целью практических занятий было раскрытие возможностей ручного гончарного круга и использование их для передачи своего авторского видения, создание определенного характера формы не искусственными способами, а через переосмысление традиционных технологий.

Своя гончарная традиция бытовала практически в каждом регионе России, поскольку глиняная посуда вплоть до второй половины XX века оставалась весьма востребованной. Горшки были необходимы в хозяйстве в больших количествах, а в силу их хрупкости и громоздкости, не позволявших перевозить товар на большие расстояния, производство распространилось по всей стране [1, с. 160]. При этом гончарное производство носило кустарных характер, в том числе и в северных регионах, не выходя за рамки семейного ремесла и используя преимущественно ручной круг [2, с. 216].

Ерговский гончарный промысел является ярким примером традиции ручного гончарного круга. Подготовительная часть при работе с ручным кругом очень близка древнейшей технологии жгутовой лепки: из жгутов-колбасок набиралась небольшая заготовка, на которую впоследствии уже на круге наращивались дополнительные жгуты [3, с. 61]. Отчасти из-за этого привычного технологического процесса традиция ручного круга настолько глубоко укоренилась в гончарном ремесле, что даже в начале XX века в средней полосе и северных регионах встречался ручной гончарный круг. Рыбаков отмечает, что исследователи и этнографы неоднократно делали попытки внедрить ножной круг в деревенское гончарное ремесло, однако он там так и не прижился [4, с. 166].

Мастера Ерги усовершенствовали технические приемы укладки жгутов для формирования стенок сосуда на ручном круге. Исследователь Ерговского промысла Н.Лопатенко называла эту технику «кольцевой налеп» [5, с. 9]. Особенностью Ерговского налепа является особое подкручивающее движение, которым гончар как бы ввинчивает накладываемый глиняный жгут — скалу или скалку — в предыдущий слой, при этом за счет естественных движений рук круг поворачивается. При таком ввинчивании необходимость заглаживания швов изнутри практически отпадает, таким образом мастер даже за ручным кругом легкого типа мог изготавливать несколько крупных изделий в час, и

типичный для ручного круга бой при вращении ему не мешал. Ножной круг Ерговские мастера не использовали. Работа велась на простейших деревянных кругах — «колодах» [5, с. 9]. Помимо очевидной глубины традиции, причиной этому является разница в технологических принципах и приемах работы на ручном и ножном кругах. Однако простое формование венчика одной рукой на непрерывном вращении круга Ерговские мастера практиковали: левой рукой круг непрерывно подкручивали, а правой при помощи тряпочки — «мокруши» — формовали и одновременно выглаживали венчик.

Особую гармонию форм отмечала Н.Лопатенко в исследовании керамики Ерговского промысла: «Красота ерговской керамики заключена в ее формах, классически строгих, но не холодных» [5, с. 10]. Асимметричная форма, приземистость, монументальность — эти визуальные качества изделий, сделанных на ручном гончарном круге, весьма характерны для северных регионов. Горшки, кринки и особенно крупные корчаги мастеров Ерговского промысла отличает ясная линия силуэта, выверенные пропорции высоты и диаметра, выразительные носики-рыльники — все эти черты прошли длительный процесс совершенствования несколькими поколениями мастеров. В керамике зависимость внешнего вида изделия от его функции прослеживается особенно ярко и очевидно, и именно поэтому поиск идеальной формы шел через оптимизацию процесса изготовления вещи [5, с. 11]. Внимание акцентировалось на необходимых элементах и конструктивных деталях, пропорции которых шлифовались и корректировались непосредственно в процессе работы. Одновременно с этим ненужные элементы и действия отсекались.

Именно такой процесс оттачивания форм и создает в конечном итоге традицию гончарного промысла. Иными словами, традиционная керамика — это не столько исторические формы, сколько процесс создания того или иного изделия с соблюдением технологии и использованием определенного набора инструментов. Именно процесс создает особые нюансы, которые становятся свидетельством подлинной принадлежности к традиции: форма венчика, фактура, следы конструирования стенок, вес. Попытка их искусственной имитации не обеспечивает должного эффекта, поскольку не основывается на технологической базе. В свою очередь, работа с традиционными технологиями позволяет не только создавать аутентичные вещи, принадлежность которых к традиции определяется глубоким пониманием сути последней, но и открывать новые художественные возможности традиционных технологий, обогащая их современным авторским видением.

Работа на ручном круге позволяет добиться определенных внешних особенностей, которые отмечала Т.М.Разина: «Незамаскирован-

ность того, как сделана вещь, каким способом выполнялся узор, ее украшающий, становится эстетическим фактором» [6, с. 81] — легкая асимметрия, не переходящая в нарочитую очевидную небрежность и не кричащая о рукотворности вещи, живая и в то же время цельная форма изделия. Кроме этого, детальный и вдумчивый контроль формообразования на протяжении всего построения изделия позволяет более тщательно продумывать форму, силуэт, фактуру, декоративные решения.

Фактически работа на ручном гончарном круге в наши дни — это симбиоз приемов традиционного гончарства и современной авторской керамики, и черты этого симбиоза проявляются не в финальном декоре, а в деталях процесса формообразования. Несомненно, приемы ручного круга отличаются от приемов работы на электрическом или ножном, однако возможность работать двумя руками и вытягивать некоторые части изделия (оформить венчик или расширить тулово) остается за счет естественной инерции круга. При этом форма и размер изделий, которые можно выкрутить на ручном круге, практически не ограничены, поскольку почти весь процесс формообразования ведется без добавления воды. За счет этого глина лучше держит стенки, что дает больший простор в выборе форм. Стоит также отметить, что в работе на ножном или электрическом кругах существует прямая связь качества изделия и его симметричности, поскольку работа на непрерывном вращении возможна только при хорошей центровке глины. Для ручного круга легкая симметрия допустима, более того, она полностью оправдана технологически, поскольку добиться визуальной симметрии при ручном конструировании формы практически невозможно.

Все вышесказанное стало теоретической базой для работы студентов Удмуртского государственного университета в рамках совместного проекта с Соловецким музеем-заповедником, посвященного изучению и возрождению традиционного гончарства Русского Севера. Поэтапная работа, которая велась на протяжении четырех лет, сочетала в себе теоретическую часть, содержащую изучение образцов народной керамики из собраний музеев Архангельской и Вологодской областей, анализ наиболее распространенных типов форм сосудов и методических материалов, посвященных технологии кольцевого налепа, и практические занятия по освоению этой технологии с включением проектной работы. Каждый год соответствовал одному из этапов. Начальный этап (2013 г.) предполагал в первую очередь освоение технологии кольцевого налепа и изучение различных изделий народной керамики и их конструктивных основ на базе материалов экспедиций Лопатенко. Результатом практических занятий стал ряд предметов — вариаций форм народной керамики. Второй и третий

Практическая работа в Школе Ремесел Соловецкого музея. Проект «Лемех» 2015 г.

этапы (2014–2015 гг.) — творческо-аналитические. Необходимо было создать наборы посуды, основывающиеся на традиционных формах народной керамики, но при этом дополненные художественным образом. Вдохновением послужили природа и архитектура Соловецкого архипелага. В 2015 году задание было усложнено конкретным заказчиком — трапезной палатой Соловецкого монастыря, что способствовало изучению не только формообразования гончарных изделий, но и бытовой культуры XVIII–XIX вв. Четвертый этап (2016 г.) был посвящен непосредственно актуализации гончарной традиции — студенты проектировали памятную вещь для Соловецкого музея-заповедника. Задача проектирования была понять, как можно сочетать традиционные технологии с авторским видением, используя возможности ручного гончарного круга.

Результаты работы студентов Школы ремесел Соловецкого музея-заповедника стали частью большого проекта, посвященного изучению и возрождению гончарства Русского Севера — передвижной выставке «Взят от земли, яко Адам», разработанной сотрудниками Соловецкого музея Е.В.Волковой и О.Лаврешовой. Выставка представляет не только историю гончарного дела, но и его переосмысление современными гончарами, а работы студентов являются иллюстрацией симбиоза художественной и традиционной керамики.

Изучение локальных гончарных промыслов значительно расширяет границы понятия «традиционная керамика», позволяя создавать современные объекты на базе колоссального опыта мастеров предыдущих поколений.

Работа на ручном круге через практическое освоение старинной технологии и прямое взаимодействие с аутентичными инструментами обеспечивает глубокое погружение в традицию и позволяет лучше понять ее суть и определить, какие традиционные приемы могут открыть новые возможности для современных керамистов и лечь в основу проектирования. В дальнейшем это понимание будет способствовать грамотному и гармоничному включению традиции в контекст современности, а также сложению определенной системы принципов проектирования современной керамики на базе традиционных технологий и принципов грамотной интеграции народных промыслов в современные предметы декоративно-прикладного искусства.

Примечания:
1. Соколов А. Гончарное производство [Электронный ресурс] / А.Соколов // Кустарная промышленность России. Разные промыслы: очерки. СПб., 1913. Т. 1. С. 159–175. URL: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/16878 (дата обращения: 10.04.2018).
2. Волкова Е.В. Соловецкий гончарный промысел [Текст] / Е.В.Волкова // Наследие Соловецкого монастыря в музеях Архангельской области: Каталог / сост. Т.М.Кольцова. М.: СканРус, 2006. 320 с.: ил. С. 213–232.
3. Воеводский М.В. К изучению гончарной техники первобытно-коммунистического общества на территории лесной зоны Европейской части РСФСР [Текст] / М.В.Воеводский // Советская археология. М., 1936. № 1. С. 51–77.
4. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси [Текст] / Б.А.Рыбаков. М.: Академический проект, 2016. 720 с.: ил.
5. Лопатенко Н.М. Бытовая керамика Ерги [Текст] / Н.М.Лопатенко // Традиционная керамика Ерги. Возрождение древнего ремесла. Традиции и современность. Н.М.Лопатенко, И.А.Кулева. Череповец: Издательский дом «Принт», 2014. С. 7–17.
6. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства [Текст] / Т.М.Разина. М.: Советский художник, 1985. 192 с.: ил.

М.В. ВОРОНОВА

Биоформы в художественной керамике: мировой и отечественный опыт

В статье анализируется феномен бионики в декоративном искусстве. Проводится краткий обзор явления, представлены основные направления развития и творчество персоналий
Article analyses the phenomenon of bionic forms in arts and crafts. The author reviews the phenomenon, main trends of development and creativity of personalities

Ключевые слова: биоформы, бионика, архитектурная бионика, ленд-арт
Keywords: bioform, bionics, bionic architecture, land art

Природа во все времена вдохновляла художников и архитекторов на создание произведений искусства. Но в 20 веке восприятие природных форм преломляется в искусстве во все более смелых и индивидуальных формах. Отсчет разработки бионического, природного, начала в изобразительном искусстве 20 века следует вести, вероятно, еще с эпохи стиля модерн, с его растительными и цветочными орнаментами, изгибами линий и стихийными формами. Но в современном контексте он берет начало в период начала постмодерна — в 1970-е годы. Первыми обратили внимание на возможности новых форм архитекторы. Архитектурное направление, получившее название архитектурная бионика, заявило о себе еще в 60-е годы 20 века. Одно из первых упоминаний об этом можно найти еще в статье 1962 года архитекторов Ю.С.Лебедева и В.В.Зефельда «Конструктивные структуры в архитектуре и в растительном мире». С биогеосферой, или природным ландшафтом, включающим характерные формы живой природы, рельеф земной поверхности, побережий морей, их цветовую гамму, зодчие всегда старались связать архитектуру. Однако современные аспекты связи архитектуры с живой природой претерпели большие изменения по существу, они развивают не только форму, но и технологии функционирования живой природы. Особую остроту эти поиски приобрели в связи с проблемами научно-технического прогресса и сохранения экологии. Вдохновленные формами скал, камней, растений, животных и даже микроорганиз-

мов, архитекторы воплощали и продолжают воплощать их в самых амбициозных современных проектах.

Отдельным направлением в искусстве, связанным с темой природы и биосферы и также проявившим себя в 70-е годы 20 века, стал ленд-арт. Идея рождения произведения из космических, природных энергий становится перед новым вызовом. Устав от коммерции, появляется творец демиург, работающий с природой как таковой. Рождается новая область творчества — ленд-арт, или земляное искусство, «скульптура» и «живопись», образованные вмешательством человека в ландшафт.

Разумеется, не могло остаться в стороне от этих тенденций и декоративное искусство, в частности, художественная керамика. Развитие тем природы в тектонических композициях следует анализировать, начиная с монументальных форм ландшафтной керамики, занимающей важное место в творчестве современных авторов. Одной из ведущих школ современной керамики со второй половины 20 века становится английская. Так, британский художник Алан Фоксли создает крупные декоративные формы, построенные на органической первооснове глины, цветовом декоре и сложной структуре. Уделяя особое внимание швам, решая их через фактуры, он выявляет естественную красоту материала, органично дополняя ее золотисто-коричневой матовой глазурью и окисью металла.

Ил. 1. Британский мастер керамики Кейт Мэлоун, вдохновляется растительными мотивами, увеличивая их до почти монументальных размеров. Работая сериями, она развивает градации формы и цвета. Использует полихромные кристаллические и потечные глазури, особое внимание уделяя фактурам

Примером соединения различных материалов (керамика и дерево) стали работы К.Викхем (Англия). Цвет, приближенный к цвету природного камня, на контрасте соединяется с темным деревянным постаментом. Тяготение к символу, к знаку, к абстрактным нефигуративным формам характерно для многих зарубежных школ художественной керамики.

Художник Кейт Мэлоун (британский гончар, художник-керамист и член жюри на британском теле шоу The Great Pottery Throw Dow («Битва керамистов»)) также активно применяет биоформы в своем творчестве, предпочитая растительные мотивы. Крупные, сочные формы и яркие глазури делают ее стиль узнаваемым и индивидуальным.

Еще один британский мастер Питер Бирд черпает вдохновение в истории искусств и технологиях работы с керамикой. Мотивы абстрактного выражения эмоций сплетаются с технологическими возможностями керамики и формируют тенденции современного декоративного искусства. Язык керамических ландшафтных произведений автора отличает насыщенное цветовое решение, построенное на контрастах природных цветов глины и бирюзовых колерованных масс и глазурованных поверхностей.

Работы американского художника Паулы Винокур также поражают контрастом замысла и материалом воплощения. Она создает «геологические достопримечательности в фарфоре». Сама она о своем творчестве говорит, как о попытке сломать в умах людей устойчивую ассоциацию с фарфором как с хрупким материалом. Энергия глины как первоматериала превращается у нее в мощные творения, словно созданные ветром и морем, преображенные огнем вулкана или коррозийными процессами. Ощущение геологической поверхности — скал, каньонов — пронизывает все творчество художника. Помимо традиционных приемов работы с фарфором, Паула Винокур работает в технике монопринта по мокрой глине, которая помогает автору достигать оригинальных фотографических эффектов. В ее руках фарфор превращается в особую субстанцию, которая возникает из слияния глины и ее видения природных явлений, а накопленный с годами опыт дал возможность найти точные приемы, позволяющие работать максимально технологично.

Ил. 2. Современный израильский мастер Земер Пелед развивает метод сложной кристаллической, составной структуры формы. Используя нарезанные или колотые кусочки материала (керамика, фарфор, цветные массы) она конструирует из них объекты напоминающие цветы, водоросли или глубоководных существ

Профессор, председатель Керамического общества в Нью Йорке Вэйн Хигби (род. в 1943 г.) известен не только как художник, но и как педагог, лектор, автор многочисленных публикаций о современной американской керамике. Его уникальные ландшафтные композиции и инсталляции принесли ему международное признание. Его главная работа «Земляное облако» является крупнейшей в мире фарфоровой инсталляцией (на 2006 г.). Она создана из более 12 тысяч фарфоровых плиток, отформованных Хигби вручную. Тщательность обработки, скрупулезная, дотошная «сделанность» каждого элемен-

та напоминает работу ювелира. В творчестве Хигби есть устойчивые мотивы, в основе которых — природные образы горных вершин и ущелий, равнинных холмов и вулканических образований.

Всегда тяготела к абстрактным формам и тонким естественным фактурам и прибалтийская школа керамики. Дифференциация индивидуального творчества и развитие дизайна привели к появлению в керамике новых качеств. Так в фарфоровых композициях Риты Эйнберг и Петериса Мартинсона подход к материалу радикально отличается от классической традиции: художники акцентируют свойства материала, его благородную красоту, элегантность форм и декора. В работах эстонского художника и теоретика искусства Хелены Кумы остро ощущается вечная изменчивость состояний природы, напряженность органической материи. Кума противопоставляет функционально-декоративную осмысленность реальной вещи стихийному формообразованию и пластической раскованности. Х.Кума сформулировала в статьях еще и основные признаки латвийской школы керамики. Художники Латвии, Эстонии, Литвы внесли важный вклад в развитие европейской керамики последней трети 20 века.

Австрийский художник Хелена Кирхмар также работает с формами, напоминающими биоморфные. Тонкая грань между абстрактными, геометрическими формами и природными мотивами в ее творчестве раскрывается в керамике, которая не выглядит у нее, как керамика. Художник работает с сочетанием разных материалов, имитирует фактуры надувных игрушек, использует модульные формы. Для нее крайне важен экспозиционный компонент, так как часто ее произведения позиционируются как инсталляции.

Проводя попытки классификации современной керамики и, в частности, интересующего нас аспекта биоформ, исследователи данного вопроса, такие как В.Малолетков, Л.Крамаренко и другие, сосредотачивают свое внимание на национальных школах, темах произведений или вопросах композиционного развития формы. Однако мне думается, что важнейшим качеством здесь следует считать вопросы фактурного решения работ. Разнообразие форм природного мира, каким бы грандиозным оно не было, не выглядит убедительным в рукотворной форме в виде простой имитации. Неслучайно одним из самых влиятельных явлений в современной керамике стала японская школа. Древние традиции этой страны в области керамики преломляются в работах мастеров разных стран мира как особая роль именно фактурного решения, эффектов формовки и высокотемпературных обжигов. Роль развития чайной церемонии в средневековой Японии повлияла на развитие эстетического осмысления керамической посуды, ее фактурного и цветового решения. Осмысление философии чаепития как процесса медитативного про-

Ил. 3. Яги Кадзуо японский мастер середины XX века, заложил основы обновления керамики в современной истории искусства. Сменив ракурс внимания с функциональности на самостоятельное значение материала, его эстетические и фактурные свойства

Ил. 4. Творчество Ирины Рудой служит примером современного развития сибирской школы керамики. Суровые формы, сдержанная цветовая гамма, оттиски природных фактур, эксперименты с раку и высокотемпературными обжигами.

исходило, в том числе, и через созерцание уникальных поверхностей предметов, входящих в состав чанной церемонии.

Многие современные японские мастера продолжают те же поиски в контексте современного понимания — с меньшим практическим аспектом, с большей монументальностью, в абстрактных творческих формах. Например, такие мастера, как Яги Кадзуо (создавший теорию «физиологии материала», согласно которой глина — материал живой, обладает собственной энергетикой, которая должна совпадать с энергетикой автора), Кейко Масумото (морские организмы), Хитоми Хосоно и др.

Неслучайно большинство работ в этом направлении не имеет конкретного названия, как правило, они называются композициями или ландшафтными формами. Смысловая, сюжетная стороны работы становятся менее важными, чем ассоциативная, эмоциональная трактовка. В конечном счете, интересна именно индивидуальная авторская трактовка той или иной природной формы. Один и тот же мотив (например, камни) совершенно по-разному может быть трактован разными мастерами: нюансы цвета, фактуры, технологического приема.

Что касается российских художников, то, разумеется, ведущими школами, благодаря глубоким традициям и технологическим возможностям, стали Московская и Петербуржская (Ленинградская). Если вторая тяготеет к сложным образам и литературной составляющей, скорее, побеждая материал, чем слушая его, то первая в равной степени работает с возможностями выразительности самой керамической массы. Так одним из самых грандиозных произведений Московской школы 20 века стало оформление керамикой Палеонтологического музея РАН (Москва), созданное А.Белашовым, А.Пологовой, М.Фаворской, В.Малолетковым, О.Малышевой (80-е годы). Помимо архитектурной керамики и рельефных панно с сюжетными композициями, в музее представлены

имитации и трактовки животных и растительных форм. Все они выполнены с бесконечным мастерством и тонким чувством материала.

Подобное направление получило развитие и в работах мастеров Красноярской школы. В Сибирской школе керамики последних лет довольно отчетливо прослеживается направление, тяготеющее к имитации природных фактур и естественных цветов, аппелирующее к привычным формам и тектоническим сочетаниям (работы С.Г.Ануфриева, И.Г.Окрух, А.П.Горелова и др.). Так в качестве одной из главных особенностей можно назвать обращение к образам, текстурам и цветам сибирской природы. В них применяется сближенная палитра цветов — все оттенки терракоты, коричневого, бурого, болотно-зеленого; ярко выраженные фактуры, напоминающие шершавую кору, сухие листья, — суровую, но колоритную сибирскую природу. В работах других художников мы также можем встретить прямые непосредственные ссылки на природу — отпечатки листьев и трав, использование глин разных оттенков из различных месторождений Красноярского края. Частое применение такой техники декоративного обжига, как раку, также довольно типично для работ Красноярской школы: эффекты восстановления глазурей, чернения поверхности, придание ей каждый раз уникальных цветовых вариаций. При дымлении часто используются природные материалы — опилки, сухие травы, еловые иголки и пр. Похоже, участвует в создании художественного образа и такая техника, как обварка. Довольно часто грубость, рустикальность фактуры подчеркивается сочетанием с элементами флоры и фауны — коряги, ветки, кожи и т.п. Особенно наглядным примером такого рода работ можно назвать творчество молодого художника Ирины Рудой. Последовательно и убедительно она решает вопросы, связанные с трактовкой природных форм как в монументальных композициях, так и в прикладных работах.

Примечания:

1. Choice from America: современная американская керамика из собрания Хелен Друтт Инглиш // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2012. № 12 (102). С. 52–71.

2. Малолетков В.А. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX – начала XXI века. М.: РАХ, Московская высшая художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова, Московский музей современного искусства, 2010. 208 с.

3. Архитектурная бионика / Ю.С.Лебедев, В.Ю.Рабинович, Е.Д.Положай и др. / под ред. Ю.С.Лебедева. М.: Стройиздат, 1990. 269 с.

4. Журавлева А.А. Яги Кадзуо: искусство превращения в керамике Японии XX века // Вестник МГУКИ. 2009. № 3 (29). С. 236–238 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/yagi-kadzuo-iskusstvo-prevrascheniya-v-keramike-yaponii-xx-veka (дата обращения: 20.10.2017).

5. Керамические осколки от Земер Пелед [Электронный ресурс]. URL: https://archidea.com.ua/handmade/droll/keramicheskie-oskolki-ot-zemer-peled-987.html (дата обращения: 25.10.2017).

Е.Ю. КАРЯКИНА

Применение стекловолокнистой ткани в художественном стекле

В статье освещается использование стекловолокнистой ткани в утилитарных изделиях из стекла, архитектуре, объемно-пространственных композициях; экспериментальная деятельность М.Л.Нестеренко со стекловолокном и создание новой техники декорирования; применение материала современными художниками по стеклу; творчество польского художника Казимежа Павлака.

The article covers use of fiberglass in utilitarian glass products, architecture, volumetric-spatial compositions; experimental activity M.L.Nesterenko with fiberglass and the creation of new techniques for decoration; the use of material by contemporary artists on glass; creativity of the Polish artist Kazimierz Pavlak.

Ключевые слова: стекловолокнистая ткань, механическая стойкость, М.Л.Нестеренко, Казимеж Павлак

Keywords: fiberglass, mechanical resistance, M.L.Nesterenko, Kazimierz Pavlak

Стекловолокно, или стекловолокнистая нить, в первую очередь было изобретено и стало использоваться как строительный материал, обладающий специфическими возможностями и свойствами, не характерными для обычных изделий из стекла — высокой механической стойкостью и возможностью легко сгибаться без разрушения, т.е. оно пластично в холодном состоянии. Свои свойства стекловолокнистая нить получила благодаря особому способу изготовления этого материала: непрерывное стекловолокно формуют вытягиванием из расплавленной стекломассы через фильеры при помощи механических устройств, наматывая волокно на бобину (фильеры — специальные формы с несколькими отверстиями разной величины, предназначенными для протягивания проволоки; число отверстий — 200–4000). Диаметр волокна зависит от скорости вытягивания и диаметра фильеры, следовательно, чем больше скорость вытягивания стекломассы, тем тоньше будет выходить нить из стекла.

Начиная с конца 1950-х годов, стекловолокнистая нить стала входить в арсенал декоративных приемов художников по стеклу. Технология

декорирования изделий стекловолокном и стеклотканью была разработана на Всесоюзном научно-исследовательском институте стекловолокна кандидатом технических наук М.Г.Черняком и научным сотрудником А.И.Крыловой (М.Л.Нестеренко. Русское гутное стекло. С. 159). Позднее, в 1969 году, был издан труд «Цветные стекловолокнистые материалы, их свойства и применение», подробно освещающий технологические особенности нового материала. Ее авторы — М.Г.Черняк, В.И.Панасюк и Т.Д.Балашова.

На это же время — конец 1950-х — начало 1960-х гг. — приходится зарождение расцвета советского стеклоделия. В первые годы нового десятилетия происходила смена художественно-стилистических приемов, формирование новых принципов в искусстве, чрезвычайно возросла роль декоративно-прикладного искусства. Новые стилистические принципы с установкой на строгость, утилитарность, рациональность коснулись всех его видов и жанров. Творческое мышление художников было обращено к конструктивной основе предмета, к чистоте звучания материала. Много внимания уделялось проектированию и созданию массовых изделий из стекла, решению производственных задач. И становится закономерным использование нового материала в качестве декоративного убранства стеклянных изделий, который был впервые освоен на Дятьковском заводе в 1959 году и Киевском хрустальном заводе в 1961 году. В силу возможностей и основной направленности этого времени, стекловолокнистая нить должна была применяться только в качестве декоративного элемента изделий промышленного образца, ориентирована на использование ее в массовом производстве машинным способом. Однако в дальнейшем оно не приобрело широкого распространения и применения на производстве.

Применение стекловолокнистой ткани в художественном стекле имеет множество вариаций использования, начиная незатейливыми формами лент, цепочек и просто отдельных стекловолокон (нитей), которые можно вплавлять в предметы из бесцветного и цветного стекла. Вазы, графины, кувшины, украшенные стеклянными тканями, в дополнительной обработке не нуждаются, а сами изделия становятся намного прочнее обычных произведений из стекла. Другим положительным качеством декорирования стекловолокнистой тканью является простота самого способа декорирования, которая значительно сокращает время производственного процесса.

Технология декоративного приема заключается в следующем: в форму предварительно укладывается стеклянная ткань или стекловолокно, затем вдувается набор стекла, и ткань приклеивается к горячему стеклу. Стеклянная ткань может располагаться и между двумя слоями стекла. Для этого ее сначала укладывают на стеклянную баночку,

а затем, после разогрева в печи, покрывают набором стекла. Выдувание производится обычным способом. Условия варки стекломассы и температурный режим не меняются (А.Г.Ланцетти, М.Л.Нестеренко. Изготовление художественного стекла. С. 113).

Много экспериментов над применением стекловолокнистой нити в художественном стекле провела М.Л.Нестеренко — художник, технолог и педагог кафедры художественного стекла Строгановского училища (ныне МГХПА им. С.Г.Строганова). Часть наблюдений и опытов она описала в своей диссертации «Русское гутное стекло» в 1974 году. Ее авторству принадлежит технологический прием, который составляет одно из основных направлений в творчестве и стал узнаваемым почерком автора в художественном стекле. Из стекловолокнистой нити художник предварительно связывала на коклюшках шнур. Узор шнура и цвет нити могли варьироваться, в зависимости от задумки автора. На бесцветную баночку (баночка — набор стекла непосредственно на стеклодувную трубку. Л.Г.Грошкова. Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. С. 12) навивался шнур, затапливался в первый слой стекла, после чего сверху брался второй набор бесцветного стекла с большим заливом на дне стакана.

Ил. 1. М.Л.Нестеренко. Блюдо с вышивкой из стекловолокнистой нити

Декоративные заготовки могли быть выполнены и другими способами вязания: крючком, спицами. В основном, получались орнаментальные изображения геометрического характера, но впоследствии возникла необходимость введения в стекломассу изобразительного рисунка. С этой целью автором был предложен и разработан новый способ декорирования. Он отличался тем, что декоративное изображение предварительно создавалось из органической (хлопчатобумажной) сгораемой при температуре плавления стекла подложке. Затем путем прошивания и простегивания стекловолокнистой нитью по контуру и поверхности выполнялся заданный рисунок. Это позволило создавать разнообразные художественно-композиционные решения с сюжетными изображениями и оригинальными декоративными эффектами. При соединении заготовки с горячим набором стекла подложка сгорала, а рисунок из стекловолокнистой ткани оставался на изделии.

Подобным методом был выполнен целый ряд образцов: стакан «Матрешка», где были применены молочная и синяя стекловолокнистая нити, и целый ряд подвесных ваз, декорированных молочной стекловолокнистой нитью между наборами стекла, где толща стекла придавала рисунку особую декоративность и эффектность.

Интерес к стекловолокнистому материалу проявляли и другие советские художники, такие как А.Я.Степанова, Б.А.Еремин, которые пробовали воспроизвести свои задумки с помощью особых декоративных свойств стекловолокна.

К сожалению, в дальнейшем стекловолокнистая нить не получила своего развития в российском художественном стеклоделии из-за иных, производственных, задач, которых ставило перед собой декоративно-прикладное искусство. К настоящему времени не встречается ни одного художника, который применял бы в своем творчестве столь необычный материал.

Однако невозможно не упомянуть современного автора по стеклу, основополагающей линией творчества которого составляет применение стекловолокнистой нити при создании художественных изделий. Это польский художник Казимеж Павлак (Kazimierz Pavlak). Свое образование он получил в лаборатории профессора Zbigniewa Horbowego. Своеобразием его подхода к материалу является то, что он применяет стекловолокнистую нить не как декоративный элемент художественного изделия, а она становится доминирующей, формообразующей основой, из которой создается сам объект. Большая часть произведений выполняется способом спекания стекловолокнистой ткани в печи (фьюзинг) и прогибанием ее по заданной форме будущего изделия. Подобный подход диктует новые, монументальные формы произведения, придает образность и лаконичность создаваемому объекту. Это становится другой отличительной чертой творчества Казимежа Павлака; в дальнейшем автор

Ил. 2. К.Павлак. Объемно-пространственная композиция «Башня»

создает масштабные пространственные композиции. Такова работа «Башня» (Wieża), состоящая из несколько парящих в воздухе кораблей, выполненных стекловолокнистой тканью, расположившихся во всем пространстве выставочного зала. Сами произведения в большинстве своем не несут утилитарного назначения, как это было в 1960-х годах, это, в первую очередь, основано на том, что к началу нового столетия уже полноценно раскрывается студийное движение в художественном стекле.

Стекловолокнистая ткань встречается и в творчестве художников Латвии и Литвы, однако наиболее яркого выражения в применении материала не встречается. Можно встреть вазы, арт-объекты, объемно-пространственные композиции с целым вкраплением, подобно заплатке, из стекловолокнистой ткани на стекле или же абстрактных небольших композиций из стекловолокна, заключенных между двумя слоями стекла, непосредственно в самой толще объекта.

Архитектурное применение стекловолокна можно встретить на фасаде музея художественного стекла фирмы Люлигонфан (LIULIGONGFANG), который находится в Китае. Сам музей был основан в 2006 году, и на это же время приходится создание объекта из стекла. Украшают фасад музея многосоставные и разъемные части

Ил. 3. Фасад музея фирмы художественного стекла Liuligongfang. Китай

создающие образ раскрывшегося цветка. Все элементы были выполнены из стекловолокнистых кусков ткани методом спекания в печи. Для придания объема и движения отдельным частям был применен метод прогибания, где при более низких температурах стекловолокнистая ткань приобретала заданную форму. Подобный архитектурный подход к стекловолокнистой ткани — единичный пример как для Китая, так и для всего мира.

Рассматривая в целом применение стекловолокнистого материала в художественном стекле, стоит отметить, что не только в советское время, но и в современном мире этот материал не нашел своего признания. Не до конца раскрыты его возможности в декорировании и формовании изделий из стекла, а его особенные свойства, характерные только для стекловолокнистой нити, могут служить основой для дальнейшего экспериментирования и развития нового направления в художественном стеклоделии.

Примечания:
1. Нестеренко М.Л. Русское гутное стекло. Дисс. канд. иск. М., 1974.
2. Ланцетти А.Г., Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла. М.: Высшая школа, 1987. 304 с.
3. Черняк М.Г., Панасюк В.И., Балашова Т.Д. Цветные стекловолокнистые материалы, их свойства и применение. М.: Химия, 1969. 109 с.
4. Грошкова Л.Г. Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. М.: МБА, 2013. 103 с.

А.А. КОШЕЛЕВА

Формообразование изделий из древесных материалов: история и современность

Рассмотрены некоторые аспекты формообразования промышленных изделий из дерева и древесных материалов.
Some aspects of shaping of industrial products from wood and wood materials are considered.

Ключевые слова: дизайн, дерево, древесина, дерево в промышленном формообразовании
Keywords: design, tree, wood, wood in industrial shaping

Когда-то Алвар Аалто, финский архитектор, дизайнер, один из основоположников модернизма в Европе, написал: «Для меня дерево не нейтральная субстанция, для меня это живой материал, по своему строению похожий на человеческие мышцы» [1].

Это точное замечание раскрывает сущность отношения дизайнера к материалу как одному из базовых элементов формообразования изделий.

Дерево — это один из древнейших конструкторских материалов. Человек использует его с ранних стадий развития общества. Из дерева выполнялась первая мебель, первые орудия труда. Дерево было наиболее доступным и распространенным материалом, который, к тому же, отличается податливостью и легкостью обработки, в отличие от камня или металла. Формообразование первых деревянных изделий, скорее всего, мало зависело от замысла человека, люди работали с той формой, которую получили от природы. Да и позднее многие формы заимствовались из природных образов.

Особенности природных форм дерева и строения древесины диктовали свою технологию обработки и, соответственно, сказывались на формообразовании новых изделий. «Деревянные» формы прошли многовековой путь развития, при этом изменились незначительно, благодаря отражению особенностей волокнистого строения материала, технологии в готовых изделиях. Технологию изготовления предметов в прошлые столетия трудно было «спрятать», она читалась в формах, в конструкциях. Достаточно вспомнить оконные рамы, столы, лавки, двери, ящики.

Развитие духовного, интеллектуального уровня людей, становление художественной и эстетической восприимчивости, врожденное чувство гармонии и, конечно же, технический прогресс, позволили реализовывать творческие возможности, создавать новые формы, ранее не встречающиеся в природе. Так, важнейшие изобретения человека выполнены из дерева: колесо, ложка, велосипед. Возможно, именно круглая форма сечения ствола дерева натолкнула человека на изобретение сначала катка, потом и колеса. Это важнейшее открытие, произошедшее более пяти тысяч лет назад, дало толчок к развитию науки.

Конструкторы изобретали новый принцип работы, механизм, облекая его в новую форму. Материал первоначально использовался уже существующий, обладающий своей собственной пластикой, возможно, требующий иной технологии обработки. Порой возникал диссонанс, противоречие между материалом, технологией и формой. Данный конфликт, как правило, разрешался тем, что эта триада — материал-технология-форма — переходила на более высокий уровень. Менялся материал, для каждого материала выявлялась оптимальная технология обработки, которая, в свою очередь, отражалась на формообразовании изделия.

Из дерева были выполнены первые ткацкие и гончарные станки. Продолжают выпускаться типовые изделия: рамы, двери, мебель, в том числе, детская, тара, ящики, столешницы, вешалки. Известна деревянная сувенирная продукция, спортивный инвентарь, строятся мосты, суда. Традиционно из дерева изготавливают музыкальные инструменты: скрипки, балалайки, домры и т.д. На протяжении многих веков ценилась резьба по дереву. Храмы, церкви украшались орнаментами и узорами. Известны резные иконы. Нельзя не вспомнить мебель для кухни, полочки, лопатки, подставки под горячее, хлебницы, узорные скалки.

Ряд форм не менялся веками, например, народные музыкальные инструменты. Другие предметы подвержены моде. В последние годы встречается и неожиданная реализация замысла художников: деревянные небоскребы, спорткары, обувь, головные уборы из дерева и т.д.

Изделия из древесины условно можно разделить на одноэлементные и многоэлементные. В многоэлементных каждая деталь подвергается обработке, ей придается та или иная форма.

Конструкции подразделяют на плоские и пространственные. Последние, в свою очередь, делятся на решетчатые и корпусные (каркасные и бескаркасные).

Достоинством дерева является, в первую очередь, экологичность, безопасность для человека, гипоаллергенность, диэлектрические качества. Человек в современных условиях урбанизации, бурного

развития цивилизации спасается в природной среде, стремится окружить себя естественными формами, природным покоем. Это ощущение спокойствия дает человеку дерево с его гармоничными формами, текстурой. Деревянные изделия создают ощущение уюта. Еще одно преимущество — дерево является восполняемым сырьем, человек регулярно высаживает зеленые насаждения с заботой об экологии на земле.

К недостаткам можно отнести сложность обработки материала, высокую цену. Древесина боится влаги. Для лучшего контакта с человеком дерево необходимо тщательно обрабатывать.

Особенностью древесины является анизотропность, различная обрабатываемость вдоль и поперек волокон, что также при грамотной подходе открывает новые возможности формообразования.

Типовой процесс обработки дерева проходит несколько стадий. Обычно первичная обработка древесины включает изготовление полуфабрикатов путем механической и гидротермической обработки: сушку древесных материалов, раскрой, механическую обработку. Вторичная обработка включает механическую обработку, гнутье, склеивание, сборку, отделку. Существуют различные схемы раскроя: поперечно-продольная, продольно-поперечная, торцевание, фрезерование и т.д. Возможно выпиливание по криволинейному контуру.

В прошлом веке пластик открыл новые возможности формообразования, казалось, недоступные для дерева. Но дерево настолько любимый материал, что человеческий разум нашел разные варианты реализации сложнейших форм из него.

Популярными остаются фасонные формы из гнутой древесины. Дерево можно изгибать с одним ограничением — каждый изгиб может происходить лишь в одной плоскости. Линия изгиба не может быть вогнутой или вытянутой — только прямой, иначе древесина разрушается. Технологии сухого или влажного сгибания позволяют достаточно экономично получать разнообразные криволинейные формы, при расположении волокон вдоль изгиба изделие отличается высокой прочностью. Технология сухого гнутья предполагает предварительное разделение древесного материала на тонкие секции, а вот для объемных деталей необходимо применять вымачивание или обработку паром. Пропаренная древесина может гнуться с большой крутизной по нужному шаблону. Для сгибания пропариванием используют ясень, бук, березу, вяз, дуб, орех, тис.

В настоящее время технологии позволяют реализовывать так популярное параметрическое формообразование. Послойное изготовление позволяет достичь трехмерной кривизны. Появились технологии 3Д шпонирования (3D-Veneer Technology), 3-Kerfing, позволяющие получать изделия сферические, криволинейные, со сложной пластикой.

Цифровые технологии обещают дать новый толчок современному формообразованию из традиционных материалов. Алгоритмическое моделирование позволяет работать с формами любой сложности. Дизайнеры провозгласили принцип «непрерывного дифференцирования», текучести, «бесшовного перехода одной формы в другую» [2].

Параметризм объединяет в себе программирование и искусство. Важно то, что возможности современной вычислительной техники используются не только для получения новых форм, но, прежде всего, для раскрытия логической связи материала и формы. Новое формообразование позволит продемонстрировать достоинства материала, акцентировать в формообразовании те или иные свойства, не раскрытые ранее.

В параметризме одним из распространенных способов получения сложных форм является метод сечений, т.е. послойное изготовление элементов формы и последующее их соединение.

Современное цифровое моделирование, основанное на понимании особенностей материала, становится мощным инструментом реализации идей проектировщиков.

В дизайне также интересно использование древесины в сочетании с другими материалами.

Весьма распространены древесные материалы. Композиционные материалы (листовые, плитные и другие) создают с помощью связующих веществ из частей и фрагментов древесины. Таковы древесностружечные плиты, фанера, столярные плиты, древеснослоистые пластики и др. Композиционные материалы на основе дерева изготавливают методами прессования, прокатывания, литьем под давлением.

Древесно-стружечные и древесноволокнистые плиты часто используют при изготовлении мебели, в строительстве. МДП (массы древесные прессовочные) предназначены для получения деталей машин, товаров народного потребления методом горячего прессования. Композиции древесно-клеевые используются для изготовления формованной тары. Разработан арболит — строительный материал, в состав которого входят органический заполнитель (дробленые отходы деревообрабатывающей и лесопильной промышленности), цементное вяжущее вещество, химические элементы и вода. Известны фибролит, цементно-стружечные плиты (ЦСП), плиты из ориентированной щепы (OSB), ксилолит (используется в виде плиток для отделки стен).

Новый материал на основе древесины — древесно-полимерный композит (ДПК), его называют «жидкое дерево», дерево-пластик. Данный материал совмещает свойства пластика и древесины. Он нашел широкое применение во внутренней и внешней отделке транспортных средств, морских судов и пр.

«Древесная пена» — инновационный материал (премия GreenTec-2015), основан на вспенивании древесной массы за счет добавления газа. Это достаточно легкий, экологичный материал. Он может формоваться как в толстые прочные панели, так и в тонкие гибкие пластины. Пена устойчива к высокой влажности, внешним механическим нагрузкам.

ECOR — новый экологический материал, разработанный в США.

Потенциал России в производстве обработанной массивной древесины огромен, поскольку она располагает гигантским богатством порядка четверти всех мировых лесов, которые занимают 69–70 % территории страны.

Ученые полагают, что древесину и древесные материалы в различных модификациях можно использовать для создания композиционных материалов со специальными свойствами, например, для защиты от излучений: радиоволн, инфракрасного, оптического, рентгеновского и гамма-излучений.

Новым является целенаправленное изменение свойств древесного материала в нужных направлениях. Разработана модифицированная древесина с направленно заданными свойствами. Таковы прессованная древесина, модифицированная синтетическими смолами, пластифицированная аммиаком и пр.

Увлекаясь новыми свойствами композиционных материалов, не стоит забывать о богатом текстурном рисунке древесины с тончайшими цветовыми оттенками, теплоте, за которую и полюбилась она человеку.

Специалисты утверждают, что наше столетие станет веком дерева. Применение современных материалов, изготовленных из нанокомпозита древесины, позволит в значительной степени повысить потребительские характеристики изделий, сохранив экологичность и природную уникальность.

Библиография:

1. Гозак А.П. Алвар Аалто / А.П. Гозак. М.: Стройиздат, 1976. 176 с.

2. Шумахер П. Параметризм — Новый Глобальный Стиль для Архитектуры и Городского Дизайна // AD Architectural Design– Digital Cities, Vol 79, № 4, July/August 2009.

МАХАР ДАУД

Проблема техники и материала в произведениях Мохаммеда Аль-Олаби 2008–2011 гг.

Статья посвящена группе произведений, исполненных в 2008–2011 годах Мохаммедом Аль-Олаби (араб. محمد العبلي), которые не были опубликованы и в большинстве своем погибли во время последней войны в Сирии. Опираясь на традиции местного прикладного искусства, художник экспериментировал с техникой и формой, используя методы коллажа и разнообразные материалы (пуговицы, подвески из ритуальных церемоний, кусочки дамасской парчи и вышитых предметов одежды, цветные стеклянные бусины, мелкие металлические детали, части ювелирных изделий, разнообразные ключи, осколки керамических изделий и пр.). В работе выявляется своеобразие методов М. Аль-Олаби, его формотворческие принципы, которые стирают жёсткие границы между живописью и прикладным искусством.

The article is devoted to a group of works those are painted in 2008–2011 by Mohammed Al-Olabi (Arab. محمد العبلي), which were not published and most of them died during the last war in Syria. Based on the traditions of local applied art, the artist experimented with technique and form, using collage techniques and a variety of materials (buttons, pendants from ritual ceremonies, pieces of Damascus brocade and embroidered garments, colored glass beads, small metal parts, jewelry parts, a variety of keys, fragments of ceramics, etc.). The work reveals the originality of the artist ‘s method , his formative principles used to erase the rigid boundaries between painting and applied art.

Ключевые слова: Мохаммед Аль-Олаби, коллаж, инкрустация перламутром, современное сирийское искусство

Keywords: Mohammed Al-Olabi, collage, inlaid with nacre, actual Syrian art

В искусствоведческой науке принято выделять два периода в развитии современного сирийского искусства, развивающегося после внедрения западной системы живописи. После открытого копирования западноевропейских художественных форм на первом этапе, с 1960-х годов начинаются новые творческие поиски сирийских мастеров, которые стали уделять все большее внимание письменному наследию Сирии и национальным традициям изобразительности. С 1970-х годов художники начинают все больше обращаться к исследованию древнего сирийского искусства; а с 1980-х они переходят от поисков нового содержания к исканиям нового художественного языка. Именно в этом контексте возникает один из актуальнейших на тот момент вопросов о синтезе европейской художественной системы с традиционными формами сирийского искусства. А также осмысляется проблема границ между различными видами искусств и типами художественного творчества.

Выбранные предметом исследования работы, созданные сирийским художником Мохаммедом Аль-Олаби (араб. محمد العبلي) [1] в 2008–2011 годах и в большинстве своем погибшие во время последней войны в Сирии, теснейшим образом связаны с этой проблематикой. Эти произведения никогда еще не были опубликованы и не становились предметом специального критического анализа.

В одном из интервью художник так характеризует свои творческие искания: «Моя работа — это попытка предложить мое представление о Парадизе (араб. الفردوس), может быть, это общая мечта у меня с древними художниками в нашем регионе» [2].

Буквальные представления райского сада в сирийском искусстве редки. Одним из примеров является удивительный мозаичный цикл, располагающийся на стенах внутреннего двора мечети Омейядов в Дамаске (VIII в.) [3]. Он демонстрирует идеализированный пейзаж с извилистой рекой и множеством дворцов и сложных архитектурных конструкций. Некоторые ученые предположили, что они, возможно, были задуманы как изображение гуты Дамаска [4] или как напоминание о великом сирийском городе Антиохии (араб. أنطاكية), известном своими ночными иллюминациями. Возможно, эти прекрасные архитектурные и природные фантазии являются идеализированным образом сирийского ландшафта. Однако наряду с тем, часто возникает предложение о том, что этот цикл действительно основывается на описаниях Корана о Парадизе [5].

Живя в Дамаске недалеко от Большой мечети, Мохаммед Аль-Олаби прекрасно знал ее мозаики, воспринимал ее визуальные образы, о чем много раз говорил в воспоминаниях о своем детстве и юности. Сопоставление древней живописи мечети Омейядов и произведений художника заслуживает отдельного специального анализа (ил. 1).

Мозаика является воплощением важной для восточного искусства идеи — выражения священного и сакрального, а не естественного или реалистичного. Рай в понимании жителей жарких стран — это сочетание теней и воды, прохлада под кронами деревьев и в колоннадах дворцов, и мозаика мечети Омейядов со всей полнотой выражает гармонию и красоту подобного места. Золотой цвет на фоне — символ сакральности, он создает огромное впечатление внутри мечети. Композиция мозаик тяготеет к симметрии и декоративности, в ней

Ил. 1. Деталь мозаики мечети Омейядов в Дамаске и работы художника М. Аль-Олаби «Дерево Вселенной» (30 x 50, 2009); «Ритмы» (90 x 90, 2009); «Молитвенный коврик» (50 x 35, 2009); «Красная Девица» (50 x 35, 2010); «Композиция» (50 x 70, 2011); «Семья» (50 x 35, 2010); «Композиция (2)» (50 x 35, 2009); «Композиция (3)» (50 x 70, 2010).

не соблюдается реалистический масштаб и часто возникают игры с пространством — оно становится сокращенным и плоскостным, дальний и ближний планы сближаются, связываясь с орнаментальными каймами. Большое и малое, действительное и условное соединяются внутри одних композиций.

Эти художественные приемы и поиски древних мастеров были восприняты М. Аль-Олаби как важнейшее фундаментальное наследие сирийского искусства.

Большинство произведений, выполненных художником между 2008–2011 годами (более 30 картин), были утрачены вследствие последней войны в Сирии. Мастерская художника, находившаяся в районе Замалька (араб. الكل‌مز), в 10 км к востоку от Дамаска в области Дума [6], попала под контроль террористов. Именно здесь художник экспериментировал с материалами на поверхности картины, используя методы коллажа, накладывая на основу материалы разного цвета и фактуры. Подобный прием использовался М. Аль-Олаби для получения эффекта остроты, эмоционального насыщения и наполнения работы дополнительными смыслами. Выбор предметов для коллажа не был случайным, все они имели для мастера большое значение, были наполнены символикой и наделены личными коннотациями. Сам художник в интервью говорил, что «это мои сувениры — они лежали у меня в коробках, специально собранные, и тогда я захотел увидеть их все вместе в новом свете и потому использовал их в картинах».

При выполнении коллажа М. Аль-Олаби мог применять сразу несколько различных и не связанных между собой материалов. Среди них — детали чёток, пуговицы, части тесьмы, подвески из ритуальных церемоний, кусочки дамасской парчи, цветные стеклянные бусины, мелкие металлические детали, части ювелирных изделия, разные ключи, части керамики, фрагменты деревянной резьбы, кусочки вышитых предметов одежды и пр. Они либо оставлены художником в их цвете и их исходном материале, или покрыты краской для получения густой пасты. С помощью этих вещиц художник придавал поверхности работы новую форму и фактуру.

Художник также работал над изменением текстуры масляных красок. Он смешивал их с другими материалами, чтобы дать им плотность, фактурность.

Он добавлял опилки и другие мелкие отходы деревообрабатывающей промышленности. Размер частиц варьировался в зависимости от характеристик режущего инструмента. Для своих работ художник выбирал очень мелкие опилки, которые позволяли ему добиваться шероховатой и зыбкой фактуры. Для этой же цели М. Аль-Олаби использовал природный песок — рыхлую смесь зерен, которые образовались в результате разрушения твёрдых горных пород. Песок имеет свою классификацию, может быть аллювиальным, делювиальным, морским, озерным, эоловым. В своих работах художник отдает предпочтение песку, возникшему в результате деятельности водоемов и водотоков. По форме такие песчинки более округлые и овальные, что сказывалось на тактильных эффектах работ. Из более крупных природных объектов внутри красочного слоя можно увидеть кусочки сена — мелкие высушенные стебли и листья травянистых растений из семейства злаковых и мотыльковых. Они не смешиваются с красочной массой и образуют неоднородный, более крупный и живой рельеф.

Смешанные с этими материалами краски выступают в качестве стабилизатора и закрепителя для твердых деталей на поверхности картины, но иногда некоторые крупные и тяжелые предметы и их частицы дополнительно фиксируются клеем и силиконом. Художник использовал разную основу для своих композиций с вариативными грунтовы-

ми материалами: полотно грунтовал акрилом и клеем, использовал картон без грунта, деревянные доски грунтовал с помощью продукта переработки нефти, а также использовал и льняно́е ма́сло.

Колорит работ тонко сгармонизирован. Большинство цветов, смешиваясь с черным, белым и синим, придают работам серую гамму. Цинковый белый используется в красках потому, что он непрозрачный и более плотный, чем литопон, но более жидкий, чем диоксид титана. Цинковая белизна, по существу, постоянна в солнечном свете, она не чернеет от сернистого воздуха, она нетоксична и более экономична.

Говоря о своих технических поисках, художник так описывал процесс работы: «Во время работы я не использую классический стационарный мольберт. Мольберт-тренога удобнее для работы с материалами и фактурами, в начале я начинаю рисовать линейную композицию, затем прикладываю коллаж, потом завершаю работу красками…» [7].

В этом эксперименте М. Аль-Олаби, по-видимому, визуально связан с миром прикладного искусства Сирии и его ремеслами. В процессе применения материала, использования его физической формы в художественном образе стираются острые границы между прикладным и изобразительным искусствами. Сам мастер говорит: «Я следил за произведениями сирийского прикладного искусства, изучал их в оригиналах, в частности те, которые находятся в городе Дамаске, где я живу» [8].

В Дамаске, родном городе художника, существует дамасская школа инкрустации перламутром по дереву, где на протяжении веков производятся уникальные предметы мебели и декоративные изделия. Обилие деревьев в Гуте в Дамаске и добыча перламутра в долине Евфрата оказали большое влияние на процветание этого промысла. Это наследственное ремесло, передающееся из поколения в поколение и дошедшее до настоящего времени. Технология инкрустации перламутром сохраняется почти без изменений с древних веков. Первоначально на древесную основу прикладывается рисунок, потом с помощью долота и молотка делается его гравировка. Затем в гравировку добавляется оловянная нить и вырезается деревянный фон [9].

Можно провести некоторые параллели между этой древней техникой и методами коллажной работы М. Аль-Олаби (ил. 2).

Ил. 2. Этапы инкрустации перламутром современной Дамасской школы. Фотографии автора

Система инкрустации перламутром	Система живописи художника
Одна оловянная нить рисует все элементы композиции непрерывной линией	Одной линией художник рисует все элементы композиции
Нить имеет одну толщину и ахроматический цвет	Линия варьируется по толщине и по цвету
Вначале помещалась оловянная нить внутри гравировки, затем дерево вырезали для инкрустации перламутром. Таким образом, композиция имеет физическое соотношение с материалом ее основы	Знаки, точки, цветные пятна появляются через материал красок и ее фактуру
Нет никаких красок — используется цвет самого материала	Некоторые элементы коллажа используются с их исходным цветом материала — другие раскрашены полностью или покрыты краской
Элементы не изображаются натуралистически, предназначены для улучшения поверхности артефакта в их лучшую сторону	Элементы не изображаются натуралистически, необходимы для раскрытия аллегорического содержания
Полностью отвлекают взгляд от физических характеристик предмета, которые они украшают или, действительно, скрывают (отход от материального мира в мир духовный)	Полностью отвлекают взгляд от физических характеристик изображенного предмета действительно, скрывают его (отход от материального мира в мир духовный)
Объемно-пространственная основа композиции — композиция следует за форматом деревянной основы	Двухмерная основа композиции — композиция следует за форматом

Подводя итоги, можно сказать, что благодаря непосредственным впечатлениям от произведений сирийского искусства, изучения их технологии и стилистики Мохаммед Аль-Олаби создал новый метод синтеза изобразительного и прикладного искусства. В основе его лежит способ обработки материалов, последовательность этапов деятельности, структура осмысления процессов, взятые из традиционных сирийских ремёсел. В 2011 году данная новаторская серия его работ, выполненных в коллажной технике, была выставлена в зале видений в Дамаске, где они и были утрачены во время военных действий. После войны в Сирии в творчестве художника начинаются новые художественные поиски и новые технические и художественные эксперименты.

Примечании:

1. Аль-Олаби родился в Дамаске в 1971 году Он учился в Центре изобразительных искусств имени Адхма Исмаила с 1987 по 1089 г., получил степень бакалавра по специальности живописи на факультете изобразительных ис-

кусств в Дамаске 1995 г. Диплом о высшем образовании искусств в 1996 г. Член Сирийского Союза художников с 1997. Десять персональных выставок в Сирии, его работы находятся в разных странах: Сирия, Ливан, Тегеран, Турция, Швеция, Франция.

2. Из интервью с художником (Сирия, 2017 г.). Автор Дауд Махар.

3. Место, где сейчас стоит мечеть, в арамейскую эру было занято Храмом Хадада. Арамейское присутствие было засвидетельствовано открытием базальтовой стелы, изображающей сфинкса и раскопанной в северо-восточном углу мечети. Позже, в римскую эпоху, на этом месте располагался Храм Юпитера, затем, в византийское время, христианская церковь, в которой хранилась одна из святынь христианства — голова Иоанна Крестителя. Между 706 и 715 на этом месте была построена существующая мечеть, украшенная мозаикой византийскими художниками.

4. Гута — оазис в Сирии, в центре которого расположен город Дамаск, столица Сирии. Территория оазиса протянулась от Дамаска в западном, южном и восточном направлении.

5. 4 сура Женщины (Ан-Ниса) 57. 2 сура Корова (Аль-Бакара) 25. 9 сура Покаяние (Ат-Тауба) 89. 29 сура Паук (Аль-Анкабут) 58.

6. Дума (араб. دوما) — город в Сирии, Расположен примерно в 10 км к северо-востоку от Дамаска, на высоте 660 м над уровнем моря.

7. Из интервью с художником (Сирия, 2017 г.). Автор Дауд Махар.

ЧАСТЬ III.
МАТЕРИАЛ-ТЕХНОЛОГИЯ-ФОРМА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ

Н.В. ГОРДЮКОВА, Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ

«Материал, технология, форма» как основа прикладного аспекта проектного творчества

Статья посвящена осмыслению важных составляющих прикладного искусства - материала, технологии, формы в их прикладном аспекте, подведенных под единый знаменатель творчества. Среда этнопарка становится новым общественным типом рекреационного пространства, где раскрываются и реализуются творческий и художественно-культурный потенциал.

The article is devoted to the comprehension of important components of applied art - material, technology, form, their applied aspect, united by the denominator of creativity. The environment of the ethnic polis becomes a new social type of recreational space, where creative and artistic and cultural potential are revealed and realized.

Ключевые слова: Проектная деятельность, этнодизайн, этнический туризм, декоративное искусство, народное искусство, творчество, природный материал, ремесло.

Keywords: Project activities, ethnic design, ethnic tourism, decorative art, folk art, creativity, natural material, craft.

«Творчество – особый вид деятельности, оно в самом себе несет удовлетворение» [1]. С самого детства родители и мир вокруг занимают нас творчеством, которое для многих потом становится образом мышления и жизни вообще. Все люди, без исключений, имеют свойство фантазировать и творить прекрасное, неповторимое. И дело здесь не в творческих способностях или наклонностях.

Каждый человек с рождения обладает творческим началом, оно сопровождает нас всю жизнь. Начиная с буквы, которую мы можем от руки. Буква по своему происхождению –знак, рисунок, прообраз наших мыслей, это ли не творческое начало? Мы все пишем - владеем творческим началом. Хотя не все задумываются об этом.

Диалектика способностей и их потенциального проявления содержится в словах героя американской комедии [2], Бога (Морган Фриман): «Когда Бога молят о терпении, то он даёт терпение или возможность это терпение проявить? А тот, кто просит отвагу, получает отвагу или возможность быть отважным?». Творческая способность, точнее возможность её развивать, проявлять, это скорее вектор возможностей и выбора ее дальнейшего развития, изначально данной нам всем в равной степени.

Творческая форма активности людей исторически проявляется в различных видах деятельности. Особый интерес представляет форма народного декоративного искусства, как хранителя генетической культурной памяти народа в ракурсе прикладного формата современной проектной деятельности. Примером реализации художественно-творческой активности может служить среда этнопарка, ставшей современной модной формой экотуризма. Набережная р. Москвы города Коломны может стать прекрасным местом организации досуга горожан, где в проектной перспективе пересекаются потребности в комфортном отдыхе и развивающей культурной художественной активности.

Творчество невозможно без своих основ: формы, материала и технологии. Декоративно-прикладное искусство связано непрерывной нитью с народным творчеством, которое в свою очередь питается материальными первоисточниками: металлом, деревом, волокном, животной кожей, шерстью. Таким образом, материал определяет формы прикладного искусства, связанные с технической и технологической спецификой изделия [3]. Все эти материалы становятся частью проектной деятельности, объединяемые достаточно широким направлением «экодизайн», становясь не только визуальным носителем историко-культурной информации среды, но и частью материальной среды, соединяясь с современными материалами и технологиями дизайн-производства.

Экодизайн включает в себя более узкое направление этнодизайна, в русле которого формируется не только визуальная среда этнопарка, но и реализуется собственно творческий потенциал личности. Этнический туризм предполагает обращение не только к этнографическим объектам, но и к элементам нематериальной культуры, таким как национальные праздники и фольклорные фестивали, игровые формы обычаев и традиционных форм поведения, особые ритуалы. Таким образом, формируется проектно-культурное пространство, где материал творчества приобретает формат «процессуальной активности».

Декоративно-прикладное искусство существует во множестве видов материалов, форм и технологий: шитьё, вышивание, вязание, художественная обработка кожи, ткачество, ковроткачество, выжигание, резьба, керамика, ковка и т.д. Все эти виды во всем многообразии характерных особенностей, сходств и различий входят в состав сценарного плана этнопарка в форме мастер-классов, экспонатов, конкурсных мероприятий и т.д. Народные формы творчества апеллируют к целостной структуре личности человека. «Декоративное

творчество — это процесс, согласованный абсолютно со всеми чувствами. Творчество в отсутствии правил, не по канонам. Творчество настроения и состояния, с применением необычных в использовании материалов» [4].

Материал, как субстанция, имеет природное органическое первоначало, не имеющее аналогов в мире машин. Человек неотделим от природы с самого начала существования человечества. Природа определяла форму жизни человека, давая ему материал для жилья и жизнедеятельности. Одновременно материал стал неоспоримым творческим источником вдохновения. Материал может провоцировать эмоциональную составляющую художественной деятельности, поскольку обладает неповторимыми свойствами, которые задаёт ему форма, фактура, цвет, текстура, температура и другие показатели. Работа с материалом не существует вне технологии, которая отчасти дает ему требуемую форму. Материал — это опыт культуры, проектной и художественной деятельности. На примере пространства этнопарка – творческая активность человека становится фактором культуры, материальной и духовной, хотя и на основе преемственности. Творческая деятельность — главный компонент культуры, её суть [5].

Технология творчества является многоликим процессом, формируя в дальнейшем опыт. И он предстаёт перед нами не только в способах работы над объектом, но и в представлении этих способов, в последовательности этапов создания нового. Технологический процесс может быть скрыт в материале, а может стать формой художественной репрезентации в проведения мастер-классов, показательных демонстраций творческих мастерских и т.д. Территория этнопарка оживает вкраплениями подобных оазисов народного творчества.

Технологии нет без материала и формы, она зарождается и формируется в них. Технологии побуждают к инновациям и способствуют появлению новых видов творчества, за счёт усложнения или упрощения существующих с элементами совершенствования. Инновационные решения объектов формируют новые знания, умения, навыки. Декоративно-прикладное искусство, несмотря на свой почтенный возраст, вынуждено искать пути творческого развития и формировать новые подходы [6]. Альтернативным вариантом традиционных технологий выступает машинное мелкосерийное производство ремесленных изделий. Новым решением становятся гибридные формы высокотехнологичных электронных изделий в соединении с традиционными материалами и предметами. И т.д.

Форма говорит о сути продукта, о поставленной задаче, о его назначении. Формообразование доносит информацию зрителю, и самое важное — формирует эмоциональную реакцию человека. Это краеугольный камень проектной деятельности, выраженная идея, художественный образ. И она не может воплотиться без материала и технологии. В каком-то смысле, форма — это то, к стремится творец при создании или воссоздании реальности. В основе создания нового проектного продукта — среды этнопарка — лежит интерес к традиционному процессу освоения культурного пространства. Проектируя предметно-пространственное окружение, обладающей не только формальной целостностью, но и способной образно выражать смысл и характер этнической культуры, решается задача поиска новых гармонических отношений на основе традиционных, веками опоэтизированных «канонов».

Материал, технология и форма — составляющие творчества, невозможные друг без друга. Эта триада понятий подобна времени, которое содержит в себе «прошлое», «настоящее», «будущее», чьи компоненты неделимы и их существование в единичном виде невозможно и необоснованно.

Подобно искусству, человек, не может ограничиваться одним видом творческой деятельности; наоборот — он участвует в каждом из них, реализовывая свои задачи, стремясь к независимости и самодостаточности. Это возможно лишь во взаимодействии с духовным опытом человечества, которое заложено в творчестве. Творчество — это проявление высших способностей человека, высшая форма его деятельности, создание нового, ранее не существовавшего. Проектный вид деятельности изначально ориентирован на инновационный подход, создание нового продукта. Проект информационно-развлекательной среды этнопарка в городе Коломна создает новую общественную среду, где с наибольшей полнотой раскрываются и реализуются творческие способности человека, его активный художественно-культурный потенциал.

Библиография:

1. Сомерсет Моэм, афоризм.

2. Эван Всемогущий. Режиссёр Том Шедьяк. Universal Studios, 2007.

3. Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития: учебное пособие для вузов. М.: ВЛАДОС, 2014. 430 с.

4. Каменева О. В. Роль декоративно-прикладного творчества в эстетическом воспитании личности // Молодой ученый. 2016. № 6.2. С. 53-55. — URL https://moluch.ru/archive/110/27183/

5. Лавочкина А.В. Творчество в культуре повседневности. – Аналитика культурологии / Научный журнал на тему: «Кульнура. Культурология»/ КиберЛенинка - научная электронная библиотека, 2016.

6. Жаркова А.А. Парадигмальный подход к социально-культурной деятельности молодёжи в современной ситуации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3 (59). С. 106–112.

Н.М. ШАБАЛИНА

Культура материала и технико-технологическая основа декоративно-прикладного искусства и дизайна

Специфика тектонических искусств, заключенная в творческом взаимодействии основополагающих констант: материала, технологии и формы, приводит нас к рассмотрению его сущностных композиционно-образных и пространственно-пластических характеристик. В результате проведенного морфологического анализа на материале отдельных памятников художественных культур проектного наследия приходим к выводу о художественной ценности и образной завершенности как отдельно взятого предмета, так и всей среды как совокупности пластических и образно-выразительных средств тектонических искусств.

The specificity of tectonic art, which is embodied in the creative interaction of the fundamental constants: material, technology and form, leads us to consider its essential composition-like and spatial-plastic characteristics. As a result of the morphological analysis carried out on the material of individual monuments of artistic cultures of the project heritage, we come to a conclusion about the artistic value and imaginative completeness of both a single object and the whole environment as a combination of plastic and figuratively expressive means of tectonic art.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, дизайн, материал, технология, форма, образ среды

Keywords: decorative and applied art, design, material, technology, form, image of the environment

Предмет, включенный в контекст пространственной среды, как правило, имеет одновременно несколько функциональных нагрузок (практическую, информативную, символическую, преобразовательную и т.д.). За органическую целостность предмета отвечает образность, его художественная, эстетическая составляющая. Идея, лежащая в основе предмета, сформированная художником определенной мировоззренческой позиции, аккумулирует знание мастера о специфике конструкции и материала предмета, его эргономических, материально-физических свойствах и проецируется на художественную выразительность предмета. Проектировщик предвидит

не только целостность отдельно взятого предмета, но и гармоничное его существование в окружающей среде, взаимодействие с природой и человеком.

Предмет как конечный результат художника включает в себя композиционные объемно-пространственные и колористические характеристики, за которые отвечают материал, технология его обработки, пластическая форма и цвет. В конкретных стилевых, видовых, жанровых проявлениях образ обладает разной степенью специфической условности. Одни и те же образы по-разному воспринимаются людьми разных эпох, стран и национальных культур. Художественный образ предмета воспринимается как единство обобщения и индивидуализации, рационального и эмоционального, отвлеченного и чувственно-конкретного, подобного и условного. Образная идея выражает понимание и оценку действительности художником [1, 2, 5, 6]. Художественный образ предметного искусства выстраивается по универсальному для всех архитектонических искусств закону единства целесообразности и красоты, — закону, который, во многом, изначально диктует образно-выразительную условность и максимальное обобщение, трансформацию реального мира в ирреальные, парой фантазийные, символические формы, объемы. Необходимо, чтобы задуманная проектировщиком форма соответствовала функциональному значению вещи — формообразование, фактурные и текстурные свойства материала предмета были взаимосвязаны и синкретичны.

Изначально представление русского человека о мироздании находило отражение в конструкции деревянного дома, в архитектоническом делении его на составные части, своеобразно проявлялось в орнаментации причелин, подзоров, оконных наличников, внутри избы находило продолжение в цветочной росписи потолков, простенков, матицы, — в ансамблевом расположении предметов крестьянского быта.

В дворцовых ансамблях барокко, классицизма, модерна в комплексе решалось и воспринималось единая экстерьерная планировка и интерьерная среда. Плафонная роспись гармонировала с лепным позолоченным украшением карнизов, фризов, плавно переходила в предметное наполнение интерьера: гобелены, резную мебель, изразцовые камины, изделия художественного фарфора, стекла. Мастерство проявлялось в создании единого, целостного интерьерного образа дворцовой архитектуры определенного исторического художественного стиля. Образ вещи вливался в единый образ интерьерного ансамбля.

Выразительность художественного образа предметов различных культурно-исторических эпох достигается различными способами: условным (метафорически-символическим, аллегорическим, орнаментальным и т.д.), реалистическим (предметным, фигуративным)

или комбинированным (основанном на соединении реального и условного). При этом художник постоянно вдохновляется ПРИРОДОЙ, которая дает ему нескончаемое разнообразие тем, мотивов и форм, дает импульс к творчеству — созданию «новой природы» [5]. Обостренное художническое чувство природы и рождает ОБРАЗЫ предметного мира. За художником остается право выбора способа отражения окружающего мира и выражения своих чувств по поводу восприятия этого мира — в рамках исторически сложившегося художественного стиля эпохи.

Примером *условного способа* выразительности могут служить образы предметного мира народного традиционного искусства. Солярные геометрические знаки (кресты, квадраты, меандры, ромбы, полукруги и т.д.), нанесенные резьбой по дереву, тисненые по бересте, вышитые по ткани, вытканные нитями, высеченные на поверхности камня, несут в себе зашифрованный код мироздания. Небо, земля, ветер, дождь, солнце — все силы природы имеют определенные знаки и зашифровываются в своеобразную картинку пиктограммы.

Проявления *реалистического способа* выразительности в прикладном искусстве многообразны. Этот метод касается и самой предметной формы и изобразительных мотивов, нанесенных на объемы, плоскости конструкции различных изделий. Стала классической национальная русская форма ковша в виде птицы — скобкаря. Но доля условности сохраняется и в этом методе — реалистическая форма так или иначе стилизуется и на конечном этапе превращается в условную. Так, в неолитический период была широко распространена орнаментация древней керамики обобщенным изображением водоплавающей птицы. Эволюционное раскрытие образа, его изобразительное решение шло от изначально условного знакового характера и доходило до конкретных изобразительных реалистических форм его воплощения. В профессиональном декоративно-прикладном искусстве примером реалистичного способа выразительности могут служить сюжетные вставки в оформлении наружных стенок фарфоровых сосудов, при этом мастера часто использовали сюжеты картин известных европейских мастеров. Часто белоснежное поле знаменитых мейсенских фарфоровых изделий украшали живописными изображениями пышных бутонов цветов, насекомых (нередко их называли «обманками»). Реалистичности добивались мастера не только в технике росписи, но и объемными пластичными средствами скульптуры (например, ваза в виде цветка бульдонежа или коковка на крышке гарднеровской сахарницы, украшенная объемным изображением птиц).

Другой, *комбинированный способ* выразительности предусматривает соединение рассмотренных нами предыдущих методов — условного и

реалистичного. Яркой иллюстрацией подобного метода является декоративно-прикладное искусство стиля модерн рубежа XIX–XX веков. Знаменитые стеклянные вазы французского мастера Эмиля Галле являют пример тончайшего вкуса и природной интуиции художника, улавливающего все малейшие нюансы органического строения природных явлений. В обтекаемую форму вазы, напоминающую плавные изгибы стеблей растений, «вписаны» (втравлены в многослойное стекло) узнаваемые силуэты лилий, нарциссов, ирисов. Реалистичная форма цветка тонко стилизуется и плавно переходит в условные, фантазийные очертания объема стеклянного сосуда.

Независимо от способов выражения образа в декоративно-прикладном искусстве, его структурные элементы едины. Универсальной для искусства является такая категория как композиция [3, 4]. Художник древнего мира постигал ее интуитивно. С развитием естествознания, физики, математики и других наук, оказывавших непосредственное влияние на развитие искусства, приходило осознание законов построения композиции. С эпохи Возрождения гармония проверялась законами точных наук. Если художники, творцы прекрасного, осознанно создают произведения искусства, то природа, органический мир создает выразительную форму произвольно, что является результатом проявления объективной физиологической сущности структуры и функции физических объектов. Так, узор на крыльях бабочек или разноцветная кожа хамелеона необходимы для маскировки: они меняют окраску крыльев или кожи при перемене цвета в окружающей среде — при этом они повторяет очертания и окраску самих природных форм и состояний. Художник постоянно извлекает из органической природы принципы целостности, естественной гармонии, закономерно вытекающей из ее содержательно-структурных начал. Но в области искусства встречаются недостатки в виде излишних украшательств, декорирования, тогда возникает дисгармония, отсутствие целостности композиционных построений.

Художник в равной степени одинаково должен владеть эстетическими законами композиции и техническими законами формообразования. И, как справедливо отмечают многие исследователи, в своем стремлении приблизиться к естественной гармонии природы значительных высот достигли художники стиля модерн. Формообразование как структурный элемент предметного искусства основан на специфике физических свойств материала, его качеств и выбираемых технических средств его обработки. Структурные слагаемые формообразования — пластика, объем, конструктивная и пластическая линия, силуэт предмета. Художественное качество формы предмета может усиливать цветовое, колористическое или орна-

ментальное композиционное решение. Мастером одновременно решается композиция предмета в пространстве, композиция целостной пластической формы и композиция в построении орнамента или изобразительного сюжета на поверхности изделия. Важна органическая целостность всего композиционного и колористического построения вещи в пространстве.

В синхронии и диахрании система структурных элементов декоративно-прикладного искусства может выглядеть следующим образом:

— функция предмета — формообразование — композиция (внутренняя) — пластика — цвет — орнамент — композиция (внешняя)

↓ ↓ ↓

материал — техника

Из схемы становятся понятными роль и значение материала в создании конкретной вещи, выбор которого предопределен назначением вещи. Остальные структурные элементы прикладного искусства «подтягиваются» к материалу, исходят из его основных качественных характеристик. Так, прозрачность стекла — свойство, которое максимально использует художник-стеклодув при создании образа и которое часто сохраняется даже при использовании цвета. Плотность, водонепроницаемость, термостойкость керамики отвечают ее функциональному значению и эффективно учитываются мастером при формообразовании. Применяемые гончаром глазури усиливают водонепроницаемость сосуда, а ее цветовые качества включаются в художественную образность предмета. Орнаментальная композиция также органично входит в объемную композицию предмета. Нанося узоры на поверхность изделия, мастер учитывает пластику предмета (ровная плоская, сферическая объемная), фактуру материала (гладкая, зернистая, шероховатая и т.д.). В эпоху модерна особенно четко выявляются и выстраиваются связи предметного мира с окружающей пространственной средой. Композиционные, содержательные связи предмета включаются в общий контекст интерьерного решения. В интерьере модерна плавные обтекаемые линии орнаментального рисунка наборного паркета, витража, текучие формы осветительных приборов, мебели, различных декоративных предметов, наконец, фурнитуры образуют заданную единую плавную S-образную линию стилевой предметно-пространственной среды.

В результате проведенного морфологического анализа предметного искусства приходим к выводу, что его структурные элементы взаимообусловлены и взаимосвязаны и образуют единство композиционного и стилистического решения художественного образа предметно-пространственной среды.

Библиография:

1. Дорогова Л.Н. Декоративно-прикладное искусство / глава: Художественный образ в произведениях декоративно-прикладного искусства / Л.Н.Дорогова. М.: Знание, 1970. 48 с.

2. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С.Каган. СПб., 1997. С. 544.

3. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) / В.Б.Кошаев. М.: Владос, 2006. 128 с.

4. Лазарев Е.Н. Природная гармония и возможности композиции // Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве / сб. статей / под ред. Е.Н.Лазарева. Л.:ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, 1973. С. 3–8.

5. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность // Критерии и суждения в искусствознании: сб. статей / А.А. Михайлова. М., 1986. – С. 59– 90.

6. Салтыков А.Б. Проблема образа в прикладном искусстве // Самое близкое искусство / А.Б.Салтыков. М., 1969. С. 60–122.

С.П. НИКОЛЬСКАЯ

«Именные» технологии в истории искусства

На примере технологии «галюша» предпринята попытка систематизировать исторические аспекты перенесения имени мастера, внедрившего эту технологию, на название не только самого процесса изготовления, но и на название отдельной типологической группы предметов, обладающих особой эстетической ценностью.

On the example of «galuchat» technology we have tried to systematize the historical aspects of transferring the name of artisan, who implemented this technology, on the name of not only the process of manufacturing itself, but on the name of separate typological group of items, which have a special aesthetic value.

Ключевые слова: «именные» технологии, диапазон форм, диковины, эпоха Просвещения, современный дизайн

Keywords: technologies by the owner's name, range of forms, curiosities, the Age of Enlightenment, contemporary design

В истории искусства существуют названия «именных» конструкций, материалов и технологий, указывающие всякий раз на этапные события, например: «кирпич Фьораванти» [5, 87–88], «синий Кляйна» [1, 88–90], «окна Портзампарка» [8].

Также в профессиональной лексике присутствуют термины, своим происхождением обязанные конкретным мастерам той или иной эпохи, но используемые, как правило, в настоящее время в нескольких значениях — «булль» (инкрустация; мебель; стиль) [6, 35], «веронез» (цвет в живописи; краска фабричного производства) [3, 683. 12, 151], «веджвуд» (английская керамика; накладки; цвет; бренд) [7], «эгломизе» (способ нанесения фольги на стекло; мебельные вставки) [2, 136, 411, 481. 4]. Это свидетельство того, что имя, ставшее определением, вышло за рамки одного исторического периода.

Одним из таких терминов является слово «галюша́» [6, 95. 13]. Им по сей день обозначается технология выделки кож глубоководных рыб, прежде всего акул и скатов. Во второй половине XVIII века Галюша — фамилия владельцев мастерской на набережной Орлож в Париже. Основал ее Жан-Клод Галюша (Jean-Claude Galuchat, d. 1774). Не сохранилось изделий, достоверно связанных с ним самим. Однако имя

неоднократно упоминается в документах Жанны-Антуанетты Пуассон, маркизы де Помпадур (Jeanne-Antuinette Puisson, marquise de Pompadour, 1721–1764) [11, 73]. Благодаря ее вниманию, предметы из мастерской Галюша приобрели статус модной, эксклюзивной и элитарной продукции. Ее диапазон составляли табакерки и небольшие футляры (для очков, для драгоценностей), переплеты карманных книг. Из-за происхождения исходных материалов, а также из-за трудоемкого процесса обработки «шагреневой» кожи, каждый предмет представлялся «диковиной».

История технологии обработки кож глубоководных рыб начиналась на морских и океанских побережьях стран Востока. Причины, благодаря которым европейцев спустя тысячелетие заинтересовало это странное занятие, — шлифовка и тонировка акульих кож, которым покрывали небольшие личные предметы, связаны с эпохой Просвещения. Великие географические открытия изменили картину мира и жизненный уклад. XVIII век — эпоха «кабинетов диковин» и Grand Tour, распространения шинуазри и первых промышленных предприятий. В соответствии с духом времени, Галюша расширили представления своих клиентов об образе самых обычных предметов, работая как с европейскими технологиями («лаки Мартен»), так и с экзотическими материалами.

Цепь взаимосвязанных процессов, обусловивших внедрение «галюша» в систему формообразования, можно условно представить следующим образом:

необычный материал — информация о нем, доступная ограниченному кругу лиц, — наличие профессионального практического ресурса и материальной базы — изучение вкуса покупателей — использование уже привычных материалов и технологий, иногда комбинация сразу нескольких технологических процессов — организация рекламной программы — обустройство торговой площади — сложение «фирменных» приемов в работе на всех этапах — обеспечение передачи навыков от поколения к поколению.

Очень напоминает некоторые этапы алгоритма современной дизайнерской деятельности.

«Галюша» как технология облицовки поверхностей обретает второе рождение в первой трети XX века. Творцы эпохи и стиля Ар Деко Поль Ириб (Paul Iribe, 1883–1935) и Клеман Руссо (Clément Rousseau, 1872–1921) возродили технологию выделки и крашения «шагреневой» кожи. Ее практиковали дизайнер Андре Домин (Dominique-André Domin, 1883–1962) и архитектор Марсель Женевре (Marcel Genevriere, 1885–1967), основатели фешенебельной парижской студии «Dominique» [10, 51. 9, 66], прославившейся интерьерами океанского лайнера «Нормандия».

К настоящему времени количество «именных» технологий значительно не увеличилось, не стоит путать их с брендами.

Библиография:
1. Андреева Е.Ю. У начала космической эры: «международный синий» Ива Кляйна // Е.Ю. Андреева. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика. С. 88–94.
2. Ботт И.К., Канева М.И. Русская мебель. История, стили, мастера. СПб.: Искусство-СПб., 2003. 512 с.
3. Власов В.Г. Зеленые краски // В.Г. Власов. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. III. СПб.: Азбука-Классика, 2005. С. 682–684.
4. Власов В.Г. Эгломизе // В.Г. Власов. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. X. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 619.
5. Земцов С.М., Глазычев В.Л. Аристотель Фьораванти. М.: Стройиздат, 1985. 184 с.
6. Золотова Е.Ю. Французско-русский словарь терминов искусства. М.: Слово, 2003. 240 с.
7. Непревзойденный Веджвуд. Каталог выставки в ВМДПИ ноябрь 2014 — февраль 2015. М.: Пинакотека, 2014. 224 с.
8. Нижегородский Портзампарк / Л. Сапрыкина, М. Игнатушко // 111 построек и проектов. Нижний Новгород: 1990–2001. (№ 66). Нижний Новгород: Деком. С. 64.
9. Anpach Isabelle. Museum and Gardens van Buuren. Brüssel: Mercator Fonds, 2007. 128 p.
10. Bayer Patricia. Art Deco Interiors: Decoration and Design Classics of the 1920s and 1930s. London: Thames & Hudson, 2001. 224 p.
11. Guth Christine. Towards a Global History of Shagreen // The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World. Ed. by Anne Gerritsen,Giorgio Riello. London, Routledge. 2015. P. 62–80.
12. Pastoureau Michel. Green: The History of a Color. Oxford: Princeton University Press, 2014. 240 p.
13. Perfettini Jean. Le Galuchat. Éditions Vial, 2016. 70 p.

А.Л. УСАНОВА, С.М. БУДКЕЕВ

Декоративный текстиль в интерьере первой половины XX века как стилистический феномен

В статье рассматривается роль декоративного текстиля в формировании стилистически цельного образа советского городского интерьера середины XX века. Анализируются технологические трансформации в домашнем рукоделии конца 1940-1950-х годов и сюжетная специфика в жанровых произведениях выполненных в форме декоративного панно. Особое внимание уделяется источникам регионального происхождения и приграничных территорий Западной Сибири.
The article considers the role of decorative textiles in the formation of a stylistically integral image of the Soviet urban interior of the mid-twentieth century. The technological transformations in home handicrafts of the late 1940s-1950s and the subject specificity in genre works executed in the form of a decorative panel, embroidered picture are analyzed. Particular attention is paid to sources of regional origin and border areas of Western Siberia.

Ключевые слова: городской интерьер, кружево, вышивка, домашние рукоделия
Keywords: city interior, lace, embroidery, home handicrafts

В современном искусствознании происходит расширение границ понятия художественной культуры, что позволяет исследователям обращаться к различным аспектам художественной практики прошлого оставшимся вне поля научного знания. Художественное убранство городского интерьера советского периода, приемы оформления жилого пространства кружевом и вышивкой, наиболее типичные техники и предметный спектр рукоделья являются одной из таких лакун. Кружевные подзоры и вышитые дорожки сохранились во многих семьях как материальная память о прошлом. Предметы, выполненные в рамках домашнего рукоделия, отражают индивидуальные вкусы, эстетические предпочтения мастерицы и художественные тенденции своего времени. В СССР данная форма творческой практики, обозначалась обтекаемым термином «самодеятельное искусство». Однако современные исследователи дают более точное определение нетрадиционное народное творчество, в границах ко-

торого и развивался по выражению О. Балдиной советский «бытовой дизайн» [1]. Его специфика заключалась в ориентации на самые яркие образцы как традиционного народного, так и высокого «элитарного» искусства, их интерпретация и адаптация «для себя».

В отечественной науке наиболее разработанной темой является изучение традиционного народного творчества и художественных промыслов. Художественные промыслы как область профессиональной художественной деятельности априори включалась в советское декоративное искусство. В обобщающем труде о советском декоративном искусстве в разделе «Художественные промыслы и ремесла» Е. Яковлевой, Н. Каплан и О.Поповой рассматривается процесс институализации текстильных промыслов в 1920-1930-х годах, анализируются авторские образцы декоративного текстиля кружева, вышивки, ковроделия и ткачества 1940-1970-х годов [2];[3]. Статус же домашнего рукоделия советского периода колебался в границах бытовой культуры и самодеятельного художественного творчества. В контексте истории советской самодеятельности первой половины XX века, в статьях К.Богемской определяется общий вектор движения декоративного и прикладного творчества 1930-1950-х годов по пути создания диффузных образцов ориентированных на реалистические или элитарные формы [4]. В то же время, в отличие от тиражной продукции художественных промыслов 1930-1950-х годов, самодеятельное творчество, по мнению авторов, оказалось в меньшей степени подвержено вульгаризации и заштампованности образных решений.

Стилистический анализ предметного ряда домашнего рукоделия (технологических, смысловых трансформаций) в хронологической последовательности, позволяет выявить и наиболее типичные приемы оформления кружевом и вышивкой жилого пространства в первой половине XX века. В убранстве крестьянского интерьера традиционно ключевую роль играли предметы женского рукоделия. Наряду с росписью переборок, стен, шкафчиков, вышитые рушники, кружевные простыни-подзоры являлись композиционными и смысловыми доминантами жилого пространства. Рушниками оформляли красный угол, позднее рамы с семейными фотографическими портретами, кровать как предмет с особыми статусом украшали кружевными подзорами. Декоративные предметы из текстиля, красиво отделанные, вышитые, нередко служили в качестве подарков. В XIX – начале XX века заметно усилилась их декоративная сторона. В некоторых случаях чисто утилитарные функции предмета практически исчезли (например, полотенца-наспишники). Во второй половине XIX века период под натиском городской культуры происходит утрата семантических функций в некоторых видах народного искусства в угоду декоративности и бытующей моде.

Трансформация традиционных форм народного творчества в текстильных изделиях первой половины XX века приобретает причудливые формы «промежуточной» художественной культуры, ярко проявившиеся в оформлении жилого пространства и одежде новых горожан. У населения 1930-х годов и послевоенное десятилетие отмечается возрастающий интерес к произведениям народного декоративно-прикладного искусства и художественных промыслов. Популярностью в мужской и женской одежде пользуется вышивка как элемент декора, выполняя эстетические функции и обеспечивая «народность» костюма. При этом вышивка, кружево и рукотворные предметы декора в интерьере не только не исчезают, но становятся важной стилистической особенностью советского жилого интерьера. В интерьере особое внимание уделяется художественному убранству кровати. Традиционно аутентичное отношение к данному предмету, определявшееся его статусом в 1920–1930-х и даже 1950-х годах лишь укрепляется, поскольку нередко в этот период для многих «койко-место» в общежитии становится единственным личным пространством. Убранство кровати – отражение эстетических предпочтений, навыков рукоделия хозяйки и региональной моды. Традиционные подзоры и техники их декорирования становятся все более разнообразными. Любимые сибиряками и бытовавшие ранее украшения подзоров представляли собой вывязанный крючком ленточный орнамент с ромбами, крестами, квадратами, пересекающимися или расположенными рядами, а также изображенные один в другом, постепенно начинают обогащаться сложным растительным, а иногда и сюжетным изображением. Особым изяществом отличалось постельное белье: наволочки, подзоры и пододеяльники декорированные в техниках «ришелье» и «мережка», получивших распространение в конце 1930-х годов и в послевоенное время. «Аристократические» техники декорирования широко использовались мастерицами, выходцами из Прибалтики, немецких поселений Поволжья, Западной Украины, распространяясь по всей территории Сибири. Наибольшей популярностью в домашнем рукоделии пользовалась техника вязания кружев крючком из хлопчатобумажных и льняных нитей. Отделка кружевом различных по назначению предметов интерьерного текстиля – подзоров, занавесов, скатертей, накидок на подушки, салфеток, «дорожек», диагонально располагавшихся на высокой спинке дивана, поверхности стола, комода или коврика, создавала в интерьере атмосферу легкости и праздничности.

Ансамблевый подход свойственный художественным тенденциям 1930-1950-х годов придавал интерьеру композиционную цельность и стилистическую законченность.

Наряду с кружевом в убранстве интерьера широко использовалась вышивка. Помимо традиционных рушников применение вышитого

декора (нередко в сочетании с кружевом) в конце 30-х – начале 50-х годов, распространяется на входящие в повседневный обиход занавески, покрывала, наволочки, чехлы, «накомодники», салфетки и скатерти, а также подушки-«думки», сюжетные панно и картины. К 1950-м годам особую популярность в городском интерьере приобретают декоративные панно в технике вышивки.

Сущностные изменения в назначении вышитого декора в интерьере повлекли за собой изменения формального свойства, а именно: «…сюжеты придавали несвойственную вышивке динамику; возникали новые стилистические приемы, материалы и даже техники исполнения» [5;48]. К традиционным техникам крестьянской вышивки — крест, тамбурный шов, соперничая с ними, добавляется гладь. В интерьерной вышивке все ярче проявляется следующая тенденция: от цветового минимума (красный, синий, реже черный), орнаментальной условности и стилизации к реалистической многоцветной глади или фактурному болгарскому кресту. Композиционная ясность и уравновешенность геометризированного ленточного орнамента сменяется на замкнутую круговую, а иногда и на нарочито асимметричную (свободную) композицию. На смену утратившим семантическое значение символам и знакам приходят флористические мотивы, пасторальные сюжеты и сцены. Большой интерес представляют вышитые декоративные панно с сюжетными композициями, представленные в разделе декоративно-прикладного искусства Восточно-Казахстанского музея-заповедника (Усть-Каменогорск). Работы, датированные 40–50-ми годами XX века, собраны в ходе экспедиций сотрудников музея в различные города и села, расположенные на границе Восточного Казахстана и Юга Сибири. Тематический круг представленных работ можно условно разделить на хрестоматийные образы из русских сказок, былин и басен; реалистичные сюжеты из повседневной жизни, в которых очень часто встречаются изображения детей. Обилие сказочной и детской тематики в сюжетных композициях не случайно, большинство настенных вышивок предназначалось для украшения детской комнаты. Кроме того, широко представлены бытовые сюжеты с изображением пасторальных сцен и романтические образы прошлого. В музейных и частных собраниях часто повторяется сюжет «Девушка с кувшином» с изображением молодой итальянки сидящей на берегу. Пейзаж как самостоятельный жанр в вышивке встречался довольно редко, в основном изображали животных на фоне природы. Распространенной техникой в те годы была вышивка крестом и его разновидностями (болгарский крест, полу-крест), реже вышивали гладью, с применением хлопчатобумажных ниток мулине. Для вышивания использовали схемы на бумаге и готовые трафареты с

различными рисунками на ткани, которые выпускали предприятия легкой промышленности СССР. Образцы для вышивок прилагались к различным женским журналам «Крестьянка», «Работница», «Советская женщина». Мастерицы редко сами придумывали композицию работы, так как это требовало наличия определенных художественных способностей. Однако в работе из экспозиции художественного музея Алтайского края автора А. Хохловой (с.Верх-Катунское) представлена галерея характерных образов односельчан с текстовыми и орнаментальными вставками, выполненная в традиционной технике вышивки крестом.

Стилистический анализ материальных источников, предметного ассортимента домашнего рукоделия позволяет сформулировать следующие выводы. В кружевных изделиях второй половины 1930–1950-х годов, наряду с традиционными крестьянскими техниками, большее распространение получают сложные аристократические техники. Геометрическая орнаментика вязаного кружева сменяется сложным растительным, а иногда и сюжетным изображением и расширяется ассортимент кружевных изделий. Сущностные изменения претерпевает и вышивка. Большую популярность приобретаю декоративные панно и сюжетные картины. Пышные флористические мотивы, в композициях послевоенных вышивок, являются отражением барочных тенденций в послевоенном декоративно-прикладном искусстве. Вышивка в жилом интерьере выполняла не только роль цветовой доминанты (островок броской красоты и уюта), но и указывала на уровень эстетических притязаний человека.

Таким образом, в городском интерьере середины XX века широкая практика применения декоративного текстиля, преимущественно собственного, ручного изготовления, в оформлении жилища позволяет говорить о формировании выраженной стилевой тенденции, сложившейся под влиянием целого ряда факторов, обусловленных социокультурными, экономическими и историческими процессорами в СССР.

Библиография:

1. Балдина, О. Формирование предметно-пространственной среды, бытовой дизайн как область повседневного творчества // Народная культура в современных условиях / Отв. ред. Н.Г. Михайлова. – М., 2000

2. Яковлева, Е. Кружево. Художественные промыслы и ремесла //Советское декоративное искусство, 1917–1945: очерки истории / Отв. ред. В.П. Толстой. М., 1984

3. Каплан, Н., Попова, О., Яковлева, Е. Художественные промыслы и ремесла /.Ред.М.Некрасова //Советское декоративное искусство, 1945–1975: очерки /Отв.ред. В.П. Толстой. М., 1989

4. Богемская, К. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство //Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории 1917–1932 гг. / ред.С.Румянцев, А. Сокольская, Л.Солнцева. СПб, 1999

6. Воронов, В. О крестьянском искусстве. – М., 1972.

Н.Н. БЕРТЯЕВА

Международные фестивали как отражение современных тенденций в кружевоплетении

В настоящее время кружево не теряет своей актуальности. Оно продолжает привлекать современных художников и дизайнеров своим ажуром, декоративностью и широкими возможностями использования. Теперь это не только традиционные скатерти, отделки белья и одежды, но и аксессуары, предметы оформления интерьера, уникальные кружевные арт-объекты. Как и в других видах декоративного искусства, в кружеве применяются нестандартные материалы и новые приемы работы.

Lace attracts contemporary artists and designers with its transparency, decorative and wide use possibilities. Now it is not only traditional tablecloths, linen and clothes trim, but also accessories, interior decoration items, unique lace art objects. As in other types of decorative art, non-standard materials and new methods of work are used in lace.

Ключевые слова: кружево, фестиваль, материал, техника, пространство

Keywords: Lace, festival, material, technique, space

Способ создания ажурного узора путем переплетения нитей известен в Европе с XV столетия. Традиционно в плетении кружев используются такие материалы, как лен, шелк, хлопок, люрекс, драгоценные и полудрагоценные камни, бисер. Первоначально кружево было ручным, а позднее, во второй половине XIX века, его стали исполнять машинным способом. Уже тогда стало понятно, что машина значительно упрощает процесс плетения, позволяет более широко использовать кружево в отделке костюма и украшении интерьера. Вместе с тем, ускорение процесса создания постепенно снизило качество кружева.

В конце XIX – начале XX века в Европе снова обратились к ручному кружевоплетению. Кружево могло исполняться на заказ или для собственных нужд, являясь видом домашнего рукоделия. В большинстве традиционных центров плетения стали открываться профессиональные школы. В кружевных школах обучали основам ри-

сунка, живописи, композиции; учили создавать чертежи будущих изделий и, конечно, исполнять кружево в материале. Девушки, окончившие такую школу, могли создавать авторские произведения, а не просто использовать уже готовый чертеж изделия, называемый сколком. Стоит отметить, что школы открывались и в тех регионах, где давней традиции кружевоплетения не существовало. Как результат, в начале XX века утвердились новые центры плетения кружев с преобладанием профессиональной линии.

Во многих европейских центрах появилась традиция проведения кружевных фестивалей. Ежегодные фестивали проходят в Германии, Италии, Хорватии, Испании. Словении. Благодаря концепции фестивалей как массовых мероприятий на разных выставочных площадках города, включающих модные показы, они становятся ярким событием в жизни города и ежегодно привлекают множество гостей. Большинство из них получили статус международных. В рамках международного фестиваля можно познакомиться с кружевом разных стран. Например, в Словении фестивали ежегодно проводятся в городах Идрия, Железники, Жири. С утверждением независимости, кружево здесь стало одним из объектов нематериального наследия и символом Словении, а фестивали признаны национальным достоянием страны.

Таким образом, в настоящее время международные фестивали рассматриваются не только как зрелищное мероприятие, но и объединяют художников, мастеров и специалистов для обмена опытом, что дает уникальную возможность узнать о современных материалах и технологиях в этой области.

Оформление выставочных стендов обычно является важным условием участия в фестивале. Представленное на нем кружево информирует о техниках плетения, материалах и орнаментальных приемах. Концепцией могут выступать символ или эмблема, выраженные средствами кружева. Кроме того, наравне с демонстрацией кружевных изделий, стенды разных государств становятся отражением национального образа мышления.

Следует отметить, что не все вещи, представленные на фестивале, являются произведением профессиональных художников или дизайнеров. В изделиях мастеров, возможно, более заметно стремление к смелому эксперименту. Вероятно, это означает отступление от традиций, однако в большинстве своем новшества преобразуют кружевные изделия довольно деликатно и уместно.

Неповторимое очарование кружеву придает цвет. За счет переплетения нитей нескольких оттенков можно создавать различные эффекты: цвет может плавно переходить один в другой или играть контрастом. Разноцветные нити оригинально и выразительно использует в своих

работах художник по кружеву из города Орла Татьяна Маслова. Она активно участвует в выставках и фестивалях в России и за рубежом.

Если говорить о технике плетения, то европейское кружево традиционно было шитым иглой или плетеным с помощью деревянных палочек. В России получило распространение только плетеное кружево. Шитое кружево использует в качестве основы ткань, а в плетеном кружеве формообразование происходит только за счет переплетения нитей. Начиная с XVI века, в кружеве применяются четыре основных элемента, которые сочетаются между собой и образуют определенный узор.

В современном кружеве художники находят новые приемы плетения. Например, болгарский кружевник Бистра Писанчева создает уникальные произведения в авторской технике, особым образом переплетая нити и не следуя заранее составленной четкой схеме плетения. Ее пейзажи — это живописные полотна, переведенные в нити путем импровизации.

Широчайший простор для экспериментов открывается в области дизайна костюма. Смелое сочетание фактур, цвета, форм и материалов дает множество неординарных решений.

Необычные решения художники получают путем комбинирования кружева с различными тканями, войлоком, кожей и замшей. Так, коллекция аксессуаров чешского художника по кружеву Ивы Прошковой, совсем недавно представленная на международном фестивале в испанском городе Камариньяс, объединяет цветную кожу и кружево (март 2018 г). Коллекция была разработана для мужчин и включает в себя яркие однотонные сумки и галстуки с золотистой кружевной отделкой.

Следуя общей тенденции неординарного сочетания материалов, в кружевоплетении художники смело сочетают нити с материалами, используемыми в других видах искусства. В некоторых случаях такие материалы, как металлическая нить, канат, толстая веревка, полностью вытесняют традиционные лен или шелк. Нити, позволяющие сохранять форму, дают множество возможностей для экспериментов. Особый эффект достигается при плетении по спирали из тонкой проволоки — кружево становится объемным и может принимать заданную конфигурацию. Как правило, этот прием используется при создании женских украшений и аксессуаров.

Необычным приемом является использование толстой проволоки в традиционном плетении. Это увеличивает масштаб изделия, придает ему монументальность и позволяет выполнять интерьерные вещи большого размера. Путем использования гибкой металлической проволоки проектируются абажуры для осветительных приборов, ширм и других предметов.

В создании кружевных изделий активно привлекаются и компьютерные технологии. С помощью программ можно создавать сколки — чертежи будущей вещи. Кроме того, компьютерные программы позволяют представить, как будет выглядеть объект в пространстве. В этом отношении можно обратиться к деятельности кружевной школы в городе Идрии (Словения). Помимо традиционных кружев, они исполняют авторские вещи. Кружевницы создают образ на бумаге и графически его прорабатывают. Затем, следуя своему замыслу, кружевницы плетут кружево, которое не остается плоским узорным полотном, а выполняется объемным. Особое внимание при этом уделяется фактуре и цвету. Авторская линия кружева активно развивается, что продемонстрировали выставки кружева в Любляне и Идрии, приуроченные к XVII Конгрессу международной организации OIDFA (июнь 2016 г).

Так, кружево активно осваивает пространство. Нити, позволяющие сохранять форму, помогают осуществить самые смелые эксперименты дизайнеров. Еще недавно кружево воспринималось только как двухмерное, плоскостное дополнение тканой основы. В настоящее же время оно становится трехмерным. В творчестве некоторых художников кружево получает статус самостоятельной вещи, становится функциональной частью пространства.

Кружево становится и объектом современного дизайна. В качестве примера можно привести творческие поиски словенского художника Manca Ahlin. Используя возможности компьютера, она придает кружеву желаемый размер и форму, что расширяет возможности его применения, в частности, в оформлении интерьера. По ее мнению, именно использование кружева в пространстве позволит сохранить его уникальность как вида искусства. Она использует свои знания технологии кружевоплетения в области дизайна и архитектурного проектирования, сочетая традиционное мастерство и современные компьютерные технологии. Один из ее осуществленных проектов — интерьер ресторана в Челси (Нью-Йорк), где дизайнер использовала огромный фрагмент кружева как элемент декора.

Таким образом, кружево привлекает современных художников и дизайнеров своим ажуром, декоративностью и широкими возможностями использования. Теперь это не только традиционные скатерти, отделки белья и одежды, но и аксессуары, предметы оформления интерьера, уникальные кружевные арт-объекты. Как и в других видах декоративного искусства, в кружеве применяются нестандартные материалы и новые приемы работы.

В одних случаях используются традиционные технологии плетения, но материал меняется на проволоку, толстую нить и даже веревку. В других, наоборот, традиционными остаются материалы, а вот спо-

соб плетения варьируется согласно замыслу автора. Все это дает совершенно неожиданные и оригинальные произведения современного декоративно-прикладного искусства. Кружево меняет свою традиционную форму, превращаясь из плоскостного орнамента, дополняющего тканое изделие, в самоценный объемный предмет.

Примечания:
1. Sharp Mary. Point and pillow lace. New York. E.P. Dutton and Company, 1913.
2. Pollen Mrs. John Hungerford. Seven centuries of lace (with preface by Allan Cole). London, New York, 1908.
3. Proceeding of the 17th world Lace Congress of OIDFA. Ljubljana, 2016.

ЛУ ЧЖЕНЬ

Художественные и технологические особенности оформления тканей в традиционной культуре Донг

В данной статье рассматриваются условия бытования и изменения ткани Донгбу в местной исторической и современной среде и анализируется дилемма наследования на фоне современного общества. Основываясь на фактическом исследовании, статья подробно описывает традиционную процедуру яркой ткани и ее использование в народных обычаях Донг. Искусство создания ткани Донгбу является важной частью традиционной культуры Мяо, оно отражает уникальную эстетическую концепцию нации и гармоничную природную экологическую эстетику.

This article examines the conditions of existence and changes in Dongbu's tissue in the local historical environment and the modern environment. Based on the actual study, this article details the traditional procedure for Dongbu fabrics and its use in folk customs of Dong. The art of creating «Dongbu cloth» is an important part of the traditional Dong culture, it reflects the unique aesthetic concept of the nation and harmonious natural ecological aesthetics.

Ключевые слова: ткань Донгбу, блестящая ткань, традиционная ткань, технические характеристики, этническая культура
Keywords: Dongbu cloth, lustrous cloth, traditional fabric, technical characteristics, ethnic culture

Народ Донг в Китае живет, в основном, в провинции Гуйчжоу, которая расположена на юго-западе Китая (рис. 1). Каждый год у них проходит много традиционных фестивалей. На каждом фестивале они носят одежду из красивых традиционных тканей. Фестивальная одежда женщин Донг, возможно, самая красивая и впечатляющая национальная традиционная одежда в мире. Самым примечательным в их праздничных костюмах являются тяжелые и великолепные серебряные украшения и замысловатые и красивые узоры вышивки Донг. Основой для прикрепления этих сложных узоров является их специальная ткань.

Народ Донг — это типичный пример взаимодействия и обучения между различными этническими группами. Юго-западный регион Китая имеет чрезвычайно большое количество горных хребтов и относительно изолирован от остальной части Китая, поэтому влияние культуры Хан в регионе невелико, и различные этнические груп-

пы здесь оказывают большое влияние друг на друга.

Сначала познакомимся с традиционной тканью народности Донг.

Ткань Донгбу (Dongbu): «Бу» означает «ткань» на китайском языке. Ткань Донгбу — это своего рода традиционная сине-голубая ткань. Сырьем для нее служат, в основном, хлопок и листья индиго. Это сырье выращивается этнической группой Донг, а его прочность и долговечность не уступают промышленному производству. В последние десятилетия из-за преимуществ цены и эффективности ткани промышленного производства нанесли огромный удар по ручному производству тканей Донг. Однако в последние годы удаленная провинция Гуйчжоу (Guizhou Province) завершила строительство автомагистралей для каждого округа и значительно развила туризм. Местные органы власти и высшие учебные заведения также активно помогают сохранить традиционную этническую культуру.

Материалы и производственные процедуры, необходимые для создания ткани, следующие.

Ткачество. Каждая женщина народа Донг занимается ткачеством в домашних условиях, каждая семья имеет, по крайней мере, одну ручную прядильную машину и ручной ткацкий станок. В каждой деревне есть хлопкоочистительная машина. Хлопкоочистительная машина удаляет хлопковые семена, что убирает загрязнения и делает хлопок пушистым. Производство текстиля — это умение, которое женщины народа Донг должны изучать с детства. Это умение является одним из основных критериев, используемых для измерения их интеллекта. Они используют ручные ткацкие станки, чтобы сделать простую (без узора) ткань, твид и ткани с другими сложными линиями. Однако в этом преобладают простые переплетения и твид. Иногда, прежде чем начать прясть некоторые ткани, они вымачивают нити в соке растений. Все эти текстильные машины — традиционные деревянные конструкции, которые отличаются от структуры традиционных текстильных машин народности Хан.

Инструменты для окрашивания

1. Бочки для окраски. Они используются для ферментации синих стручков и окрашенных контейнеров. Традиционное стандартное ведро для красителей — деревянное ведро высотой около 1,2 метра и диаметром от 70 см до 100 сантиметров. Но в последние годы они постепенно заменяются более дешевыми большими пластиковыми ведрами.
2. Бамбуковые корзины. Они используются для фильтрации.
3. Ванны. Они используются для калибровки тканей.
4. Деревянный молоток. Они большие и плоские. Используются для выравнивания ткани.

Основные красители

Индиго синий. Это общий термин для нескольких разных видов растений. В основном, это полигональные растения: полигонум тинкторий, акации, стробикантес, индигоферу тинкторию и т.д. Они высаживаются до наступления зимы каждый год, а листья собираются в конце сентября по лунному календарю.

Краска диоскорея (батат) — своего рода клубень, который делает ткань коричневато-красной.

Красный чили делает ткань красной.

Красная целозия делает ткань красной.

Соевая вода предотвращает чрезмерное окисление.

Яйца повышают прочность, удерживают форму.

Желатин воловьей шкуры повышает прочность и удерживает форму.

Незрелый сок хурмы повышает прочность и удерживает форму.

Процесс окрашивания

1. Делаем известковую пасту индиго.

Свежие голубые листья индиго собирают и замачивают в больших деревянных бочках. Замачивают на две или три ночи. Когда вода станет синей, удаляют листья и выбрасывают их. К голубой воде добавляют известковую воду и энергично перемешивают, чтобы синяя краска прилипла к извести и осела на дне ведра. Сливают верхний слой воды и оставляют синюю известковую пасту на дне ведра. Цвет известковой пасты индиго стандарта Премиум — ярко-синий.

2. Делаем раствор красителя.

Сжигаем солому, и золу помещаем в бамбуковые корзины. Деревянные бочки помещаем под бамбуковые корзины. Вода выливается в бамбуковые корзины, фильтруется и затем вводится в деревянные бочки, чтобы стать щелочной водой.

Известковую пасту индиго, щелочную воду, известь и вино выливаем в емкости для окрашивания в соотношении 20 : 3 : 2 : 2. Вино изготовлено из собственного слабоалкогольного сладкого вина из риса. Это должно способствовать ферментации. Раствор выдерживают двенадцать дней и ждут его брожения. Жидкость, прошедшая успешную ферментацию, желто-зеленого цвета. Способ, которым тестируют качество полученного раствора — это проба раствора на вкус.

3. Окрашивание ткани.

Раствор красителя имеет температуру примерно около 20°C. Хлопчатобумажную ткань окрашивают в растворе в течение двух дней. Следующая процедура повторяется шесть раз, три раза в день.

Первый шаг — опустить хлопчатобумажную ткань в красящий раствор.

Второй шаг — прополоскать ткань в реке (рис. 2).

Третий шаг — высушить.

Четвертый шаг — опустить ткань в желатин воловьей шкуры и отбить (рис. 3).

Пятый шаг — высушить.

Шестой шаг — опустить ткань в сок диоскореи (батата).

Седьмой шаг — высушить.

Восьмой шаг — опустить ткань в желатин воловьей шкуры и отбить.

Девятый шаг — высушить.

Отбивают ткань (рис. 4) обычно утром, потому что ткань мокрая от росы, поэтому легко отбивается.

Теперь белую ткань кладем на плоскую каменную доску, а затем много раз складываем ткань в несколько слоев. Каждый раз, когда ткань вымачивают в красящем растворе, ее надо прополоскать, высушить на воздухе, окрасить в желатине воловьей шкуры и отбить. Этот процесс повторяется пять–шесть раз.

После окончания всего процесса вы получите ткань Донгбу.

Сначала ткань пропаривают и придают ей фиксированный цвет, а потом помещают пропаренную ткань в резервуар для окрашивания, чтобы окрасить ее в более синий цвет, затем прополаскивают ее в реке и высушивают. Затем ткань окрашивают соком батата, и процесс повторяют три раза (рис. 5).

Важнейшим шагом является пропаривание ткани. На дно котла кладут красный перец, красную целозию и солому и пропаривают все вместе, чтобы синий цвет проник в красный.

Окрашенную ткань отбивают, чтобы сделать ее ровной и блестящей. Для завершения производства блестящей ткани требуется два месяца.

Процесс производства этой ткани чрезвычайно сложный, превышающий по своей сложности производство традиционных тканей, сделанных другими этническими группами в Китае, и эту ткань нельзя стирать в воде, поэтому женщины одеваются в блестящие ткани и носят их только на фестивалях. Самые богатые женщины имеют до шести комплектов одежды.

Если люди не хотят, чтобы ткань была слишком красной, то должны предотвратить чрезмерное окисление красителя на поверхности ткани, поэтому их метод — применение соевой воды. Ключевая технология — это быстрое действие, оно не может быть чрезмерным. Если действие чрезмерное, ткань станет черной.

Люди Донг обобщили набор методов для изготовления тканей в их долгосрочной жизни, но физические и химические принципы в нем не были поняты, потому что чисто ручной метод производства не каждый раз может быть успешным. В процессе производства они использовали много колдовских молитв. Например, красный перец и целозия добавляются при пропаривании, а эффект окрашивания ткани в красный цвет очень ограничен, и более важным является молиться, чтобы избежать зла.

Помимо тканей, используемых в качестве одежды, ткани Донг и блестящие ткани используются в качестве подарков для родственников и друзей. Блестящую ткань применяют только для изготовления праздничных костюмов. В обычной жизни ее не носят, потому что фиксация чистых натуральных красителей не очень хорошая. Помимо использования в качестве одежды, люди Донг также сочетают блестящую ткань с вышивкой для изготовления таких текстильных изделий, как сумки, простыни и подушки.

В областях, где проживает народ Донг, нежаркое лето и холодная зима. Климат более влажный и подходящий для выращивания рас-

тений. Образ жизни народа Донг очень тесно связан с природой. Это фермерское хозяйство.

Когда люди Донг, живущие в разных регионах, изготавливали ткани Донг, они не сильно отличались друг от друга, и между людьми народа Донг также не было большой разницы. Однако при изготовлении блестящей ткани люди Донг из разных регионов и семей используют немного отличающиеся друг от друга красящие материалы, чтобы придать тканям разные оттенки цвета. Это может четко отличать одну семью от другой. Например, в цвете блестящей ткани одного семейства преобладает сине-фиолетовый свет, излучающий красный свет. Ткани семейств в соседней области — темно-фиолетовые, с менее интенсивным блеском и большим цветом. Некоторые семьи используют свиную или коровью кровь для изготовления целлюлозы, что делает ткань более прочной и устойчивой к дождю и царапинам от кустарников, а некоторые семьи используют больше желатина воловьей шкуры, чтобы сделать ткань более крепкой. Ткани некоторых семей имеют сине-фиолетовый фон, но световые эффекты вспыхивают золотым и красным светом и переходят в синий. До развития современной промышленности традиционные ткани имели такую особую оптическую эстетику, что это было крайне редким.

Хотя сырье, используемое в процессе окрашивания и калибровки, в основном, одинаковое, при незначительном изменении процесса и увеличении материала в небольшом процентном соотношении визуальный эффект готовой яркой ткани будет разным, и это будет удивительное преображение. Мы взяли несколько блестящих тканей в качестве эксперимента и расслоили их. Было обнаружено, что после потухания красная ткань стала больше тяготеть к фиолетовому цвету, тогда как голубая ткань больше тяготела к синему. Это показывает, что яркая часть блестящей ткани — это теплый цвет на синем фоне.

Как упоминалось ранее, традиционные костюмы национальности Донг являются самыми красивыми традиционными костюмами в Китае, а сложные и прекрасные блестящие ткани — это, как раз, основные ткани для этой одежды. Университет, в котором я работаю, расположен в городе Кайли, столице автономной префектуры Донг. Как университеты, так и правительство считают, что развитие туризма не противоречит защите экологической культуры. Содействие установлению связи между местными жителями и внешним миром способствует развитию традиционного искусства.

Ю.А. ТУЛОВСКАЯ

Геометрия текстильного рисунка в работах Сони Делоне и русских конструктивистов

Статья посвящена творчеству Сони Делоне в области дизайна для текстиля; анализируются принципы построения геометрического рисунка для ткани в контексте опыта русских художников-конструктивистов — Любови Поповой и Варвары Степановой.

The article is dedicated to Sonia Delaunay's textile designs and origins of her creative work, principles of geometric patterns are analysed in the context of experience of the Russian constructivists — Luibov Popova and Varvara Stepanova.

Ключевые слова: Соня Делоне, дизайн текстиля, геометрия рисунка, выставка 1925 года в Париже, русский конструктивизм

Keywords: Sonia Delaunay, textile design, geometric patterns, 1925 Paris exhibition, Russian constructivism

Первым публичным событием, выявившим интерес Сони Делоне к оформлению ткани, стал благотворительный вечер в отеле «Кларидж» (Claridge), организованный для высшего парижского общества в поддержку русской эмигрантской общины. Программа вечера включала русские народные пляски, а также парад мод прошлого, настоящего и будущего. Будущее было представлено работами Сони Делоне, включавшими, наряду с картонными костюмами и платьями, огромные шали, в которые манекенщицы были задрапированы с головы до пят.

Шали были украшены геометрическими формами, гораздо более крупными, чем в будущих тканях Делоне, но более организованными и структурированными, чем в ее предшествующих моделях одежды.

С мая 1924 года начнется серьезный интерес Сони Делоне к проектированию текстильных орнаментов, и в следующие несколько месяцев будет организована ее собственная мастерская по печати тканей — Atelier Simultané. Мастерская заработала к осени 1924 года, и ткани Сони Делоне демонстрировались уже на осеннем Салоне 1924 года в Париже [1].

За десять лет существования мастерской художницом было выполнено огромное количество самых разнообразных орнаментов. Ранние

орнаменты для ткани Сони Делоне — самые яркие и визуально активные и при этом наиболее монументальные. За исключением нескольких эскизов с растительными мотивами, представляющих собой переработку художественных идей, найденных в 1922–1923 годах, эти рисунки, в основном, состоят из крупных и лаконичных геометрических форм.

В самых ранних эскизах преобладают квадраты, прямоугольники и полосы, зигзаги, г-образные формы, и практически нет кругов, неизменно присутствующих в более ранних симультанных работах Сони Делоне. Многие из этих вещей по лаконизму стиля и набору элементов оказываются более близкими к упомянутым нами «конструктивистским» вещам Сони Делоне, чем к основной массе ее работ предшествующих лет.

Хотя по духу и общему набору форм ранние эскизы Делоне и схожи с текстильными проектами Поповой и Степановой, необходимо указать ряд существенных отличий. Прежде всего, орнаменты Делоне гораздо крупнее по масштабу и вместе с тем гораздо проще по способу построения. Делоне использует самые элементарные схемы симметрии, определяющие порядок, в котором элементы орнамента скорее составлены, нежели сцеплены вместе. Ритм и соподчинение частей орнамента у Делоне часто достигается не с помощью жесткой взаимосвязи элементов узора, как у конструктивистов, а посредством цвета. Ее работы похожи больше не на инженерную конструкцию, а на игру в конструктор из разноцветных геометрических элементов. Если и есть среди ранних текстильных эскизов Делоне примеры близкого сходства с орнаментами конструктивистов, то их геометрия настолько проста, что они могут быть отнесены в разряд совпадений.

К 1925 году в орнаментах Сони Делоне возникает тенденция к усложнению структуры и желание более жесткого построения формы, обогащается и репертуар орнаментальных мотивов. Интересно, что именно с 1925 года среди работ Делоне появляются примеры почти буквальных совпадений с работами конструктивистов. По принципу построения и игре негативно-позитивных форм некоторые рисунки вызывает в памяти «оптические» эскизы конструктивистов, ряд которых демонстрировался в 1925 году в Париже на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности.

Коммерческий успех, пришедший к ателье Сони Делоне после выставки 1925 года, где она также участвовала, требовал расширения репертуара. Помимо дальнейшей разработки и модификации уже найденных орнаментальных тем, художник обращается в поисках новых мотивов к своему более раннему творчеству, используя старые идеи как основу новых работ. Так, например, она перерабатывает для текстиля свои эскизы к шалям для балета «Клеопатра», выполненные в 1918 году. С 1926 года она также станет возвращаться к растительным и негеометрическим мотивам. Интересно, что, начиная с этого времени, увеличится и количество параллелей с конструктивистами.

Начиная с 1927 года, меняется характер рисунков: они становятся не такими броскими, как ранние работы; масштаб раппорта и самих элементов орнамента становится более мелким. Растительные и абстрактные негеометрические формы составляют теперь значительную часть орнаментов Делоне. Но, наряду с ними, она выполняет также и большое количество геометрических эскизов, многие из которых по характеру и направлению визуальных поисков совпадают с конструктивистскими. Это и уже упомянутые нами ортогональные сетки, близкие к эскизам Поповой, и рисунки с приемом заполнения геометрических фигур параллельной штриховкой, и эскизы, практически не отличимые от «оптической» серии Поповой и Степановой, с их игрой позитивно-негативных форм и эффектом избирательности зрения, и т.д. Соня Делоне будет разрабатывать эти темы вплоть до закрытия Atelier Simultan–и возвращаться к ним в своем последующем творчестве.

Такова общая схема развития стиля текстильных орнаментов Делоне за время работы ее мастерской по печати тканей Atelier Simultan–. Ранние эскизы Сони Делоне, в основном, совпадают с конструктивистскими по общему набору форм, причем эти формы сами по себе не являются уникальным изобретением ни Делоне, ни конструктивистов. Они существовали на протяжении многих веков и могли быть позаимствованы из произведений примитивных культур, интерес к которым был в то время актуализирован [2]. Некоторые же из поздних эскизов Делоне демонстрируют гораздо более очевидное и глубокое сходство — общие приемы и композиции, общее направление художественных поисков, общие идеи.

И здесь мы подходим к целому комплексу проблем, связанных с функционированием тканей Сони Делоне в современной ей французской буржуазной среде, к вопросам о восприятии ее тканей современниками и о влиянии специфических требований покупающей публики на их визуальный язык. Но, прежде всего, необходимо рассмотреть, как орнаменты Делоне ведут себя на ткани и в чем заключается различие в концепции ткани как готового изделия у Делоне и русских конструктивистов.

Вопрос о том, как соотносятся орнаменты Делоне с тканью, представляет особый интерес, ведь у Делоне была возможность полностью контролировать процесс печати и добиваться нужного ей художе-

ственного результата. В силу этого ее ткани могут быть рассмотрены как тиражные произведения художника, тем более что они даже были подписаны ее именем. По кромке тканей было напечатано: Sonia Delaunay — Atelier Simultané или Tissus Sonia Delaunay Simultané [3].

Итак, если рисунки конструктивистов в целом теряют при переносе на ткань, то многие из эскизов Делоне, наоборот, выигрывают. Пластичная поверхность ткани нивелировала жесткую графику конструктивистских эскизов. В тканях Делоне, наоборот, трепет легкого полотна обогащал и подчеркивал игру «симультанных» контрастов. Складки ткани создавали новые цветовые сочетания и ритмические композиции. Даже фактура ткани как некая живая неоднородная основа сообщала композиции дополнительное дыхание.

Делоне часто переносит на ткань очерковую, свободную манеру своих рисунков. То, что могло показаться небрежностью в эскизе, на ткани превращается в новаторский художественный прием, сообщая законченному изделию непосредственность живописного произведения или рисунка. Контуры окрашенных областей во многих тканях Делоне представляют не прямую линию, а слегка размытую, как будто проведенную кистью. Эластичность материи, деформирующая прямые линии, усиливала этот эффект.

Таким образом, если конструктивисты стремились добиться внеличностного, промышленного ощущения в своих тканях, то для Делоне всегда было важно присутствие личного, индивидуального почерка.

С этим фактом соотносится и ее выбор техники печати тканей. Ткани в мастерской Делоне печатались старым, ремесленным способом ручной набойки с деревянных блоков [4], который, хотя и был более громоздким, медленным и дорогим, позволял добиваться более тонких нюансов, а также придавал тканям индивидуальный характер ремесленно сделанной вещи [5]. Так, в тканях Сони Делоне часто заметны смещения регистров, в результате чего элементы орнаментов оказываются немного разными по ширине, а между ними иногда можно видеть «пробела» — тонкие белые линии, образованные в результате неточного совмещения печатных досок, или, наоборот, наложение соседних цветов. Подобные неточности, едва заметная нестабильность ритма вносили разнообразие в строгий геометрический ритм орнамента, сосредотачивая внимание зрителя на перекличке элементов и придавая дополнительные нюансы пульсации цветовых сочетаний.

Таким образом, ручная печать, предоставлявшая художнику бóльшие творческие возможности, несомненно, импонировала Соне Делоне. Этот выбор был обусловлен и определенной традицией французской текстильной индустрии.

Метод ручной печати, вновь введенный во французскую художественную практику в 1908 году Раулем Дюфи, был затем подхвачен многими декораторами. Он позволял индивидуальным, т.е. не связанным с текстильными фабриками, художникам реализовывать экспериментальные или даже намеренно провокационные идеи маленькими, эксклюзивными тиражами. И эти индивидуальные работы сыграли гораздо более важную роль в формировании новых тенденций, нежели художественная политика крупных текстильных предприятий [6]. Также метод ручной печати обладал более широкими выразительными возможностями и позволял декораторам контролировать процесс печати тканей от начала до конца.

Отмеченный нами прием перенесения на ткань впечатления живости и непосредственности оригинального рисунка также не был эксклюзивным изобретением Сони Делоне, а стал уже некоей модой среди наиболее прогрессивных декораторов. Так, например, обаяние «наивных» узоров девочек-школьниц, подчеркнутое умышленными «неточностями» воспроизведения, составило основу эстетики тканей ателье «Мартин», организованного Полем Пуаре в 1911 году [7]. Ободренный успехом Пуаре, Роджер Фрай [8], идейный вдохновитель Блумсбери и организатор мастерской «Омега», заказывает в 1912 году одной из французских фирм печать льняных тканей по рисункам английских художников.

Таким образом, избрав метод ручной печати, Соня Делоне помещает себя в русло определенной традиции, начатой Раулем Дюфи, которой следовали наиболее смелые экспериментаторы в области текстиля. Стоит отметить и тот факт, что во Франции Делоне была вторым после Дюфи художником авангарда, серьезно обратившимся к оформлению ткани, что создавало определенную преемственность.

В то же время интерес к ремеслу среди декораторов был поддержан и во многом стимулирован публикой. Как пишет Мартин Баттерсбай, «пример Рауля Дюфи вдохновил интерес некоторого числа молодых дизайнеров к ремеслу и индустрии, <…> который получил новый импульс со стороны публики. К тому же некоторые оформители интерьеров, например Рульман, заказывали художникам изготовление тканей, которые они использовали в оформлении домов своих наиболее богатых клиентов эксклюзивно. И так как не было никакой необходимости экономить, эти ткани печатались традиционным способом, с использованием деревянных блоков, которые были награвированы если не самими художниками, то под их пристальным руководством» [9].

Распространение вкуса к ремесленно сделанным вещам было вызвано несколькими факторами, и один из важнейших заключался в экономических возможностях и покупательной способности публики.

В отличие от голодных и холодных 1920-х в России, 1920-е годы во Франции были эпохой бурного процветания. В памяти многих они запечатлелись как «вечное 14 июля» [10], «безумный и роскошный праздник, парижская вечеринка между двумя войнами» [11]. Это было время бесконечных «балов, маскарадов, представлений, проводившихся в самых разных кругах по самым невероятным поводам» [12]. Люди с деньгами щедро и расточительно тратили свои состояния, поддерживая разнообразные нововведения в области искусств, прежде всего зрелищных и декоративных, что стимулировало их бурное развитие. Это было время революционных преобразований в моде, манерах, образе жизни.

Эта атмосфера «безумного праздника» была не в последнюю очередь обусловлена все нарастающей инфляцией. Как пишет Арман Лану, «несомненно, финансирование ночного клуба или покупка издательского дома, или коллекционирование и хранение большого количества новой живописи представляет рискованный вид капиталовложения, но именно этот тип инвестиций привлекал “мерканти” или “нуворишей” — обогатившихся на войне дельцов, чье богатство состояло исключительно из денег» [13].

Естественно, что в этой атмосфере особенное развитие получили мода и декорации интерьеров. Причем покупающая публика делала ставку, прежде всего, на дорогие, эксклюзивные вещи, сделанные ведущими декораторами на заказ и претендующими на статус произведения искусства.

Аппетит публики к рукотворным, ремесленным вещам был отчасти вызван и реакцией на низкое качество индустриальной продукции.

В то же время, в 1920-е годы в Париже не было недостатка в высококвалифицированных ремесленниках, а ремесленные традиции производства одежды и мебели были еще очень сильны. Кроме того, количество дешевой рабочей силы существенно пополнилось мощным притоком нищей русской эмиграции, ведь «каждая молодая женщина, получившая хорошее воспитание, только и умела что вышивать, танцевать и говорить по-французски» [14]. Как пишет Елена Менегальдо, «после войны в Париже немало русских женщин зарабатывают на жизнь тем, что вручную разрисовывают ткани, украшают вышивкой белье, а самые неимущие подрубают платья, юбки или с утра до вечера корпят, обметывая петли. <…> Для многих из них это был самый простой способ пропитания, потому что какая же русская женщина не умела тогда держать в руках иглу?» [15].

Таким образом, инфляционная экономика с одной стороны, ремесленные традиции и большое количество доступной рабочей силы с другой способствовали созданию в Париже 1920-х годов настоящей «индустрии роскоши». Парадокс ситуации, по остроумному замечанию

Шарлотты Дуглас, заключался в том, что французские капиталисты и буржуазия предпочитали ремесленно произведенные вещи, тогда как русские конструктивисты, чьи ткани были адресованы в первую очередь крестьянам и рабочим — вчерашним крестьянам, настаивали на машинном, индустриальном способе производства. Велик соблазн объяснить этот феномен отсталым индустриальным развитием России и вследствие этого излишней романтизацией промышленного производства, хотя отчасти это может быть и верно. Однако, как нам представляется, гораздо более непосредственную и важную роль здесь играли другие факторы, а именно принципиальная разница целей и задач художников.

Напомним, что французские декораторы и, в частности, Делоне, рассчитывали на узкий элитарный круг заказчиков, тогда как конструктивисты апеллировали к массам, поэтому промышленный, массовый вид производства был единственно уместным для реализации их программы. И если французские декораторы подчеркивали уникальность вещей, созданных в соответствии с их индивидуальными художественными концепциями, то перед Поповой и Степановой стояли гораздо более глобальные задачи создания нового всеобщего универсального стиля предметной среды. Французские декораторы работали в ситуации жесткой конкуренции и вынуждены были считаться с требованиями клиентуры, желания и вкусы которой влияли на направление развития декоративных искусств. Клиентура же русских конструктивистов была весьма абстрактной. Как пишет Наталья Адаскина, «деятельность Поповой объективно была лишена специфической элитарной среды для апробации и адаптации новейших тенденций, на которую опирались и Давыдова в свое время, и Делоне в современной ей Франции» [16]. С другой стороны, особые условия, в которые были поставлены русские конструктивисты, «великолепное отсутствие быта», а также диктата заказчиков, требований рынка, конкуренции и проч., обеспечивали гораздо большую внутреннюю свободу творчества, делали «слышнее» ту самую художественную «необходимость», о которой говорила Попова. Масштаб задач, приоритет универсальности над уникальностью, стремление не угождать вкусам, а формировать их позволили русским конструктивистам, в частности Поповой, выйти на новый формообразующий уровень, создать «точную формулу», матрицу нового художественного языка. По существу, использовав ту же «формулу», Делоне наполнила ее идеями своего искусства. Цвет, лиризм, ремесленная уникальность тканей Сони Делоне составили ту самую «дымку фантазии», которая позволила адаптировать новый радикальный геометрический язык к вкусам публики, сделать его приемлемым для ее восприятия.

Примечания:
1. См.: Cohen A. The New Art of Color. P. 139.
2. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен нами ниже.
3. См.: Hoog M. Sonia Delaunay. Les tissus. — Sonia Delaunay. Etoffes imprimées des années folles. Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse, 1971. Интересно сравнить этот факт с рассказом Степановой о том, что Первая ситценабивная фабрика вначале пригласила Павла Кузнецова, который потребовал, чтобы на каждом метре ткани печаталось его имя. «Он подошел к своим рисункам как к станковой картине», — пишет Степанова. (Мастерская конструктивизма. Геометрия, структура, цвет. Каталог выставки. М., 1998. С. 42).
4. Доски печатных блоков из мастерской Сони Делоне хранятся, например, в Городском музее в Сен-Дени.
5. Было в целом два метода печати тканей: с деревянных блоков и с валов. Старый метод печати с блоков использовался для тонко детализированных toiles de Jouy до тех пор, пока не был вытеснен процессом печати с валов, изобретенным Томасом Беллом в Англии в 1783 году и несколькими годами позже представленным во Франции Кристофом Филиппом Оберкампфом.
6. Hardy A.-R. Art Deco Textiles: The French Designers. London: Thames & Hudson, 2003. P. 11.
7. Ателье «Мартин» представляло собой школу для девочек-подростков из небогатых семей, которые не имели предварительного художественного опыта. Подробнее см., например: Петухов А. Ар Деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. М., 2002. С. 46.
8. Collins J. The Omega Workshops. Chicago: University of Chicago Press, 1984. P. 44. Судя по сохранившимся образцам, эти специфика процессов заключались в печати с деревянных блоков, покрытых войлоком.
9. Battersby M. The Decorative Twenties. P. 115.
10. Такой эпитет применил к послевоенной эпохе писатель Морис Сакс. См.: Lanoux A. Paris 1925. Paris, 1957. P. 5.
11. Lanoux A. Paris 1925. P. 10.
12. Петухов А. Ар Деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. М.: Макспресс, 2002. С. 84.
13. Lanoux A. Paris 1925. P. 74–79. Цит. по английскому изданию: Lanoux A. Paris in the Twenties. New York: Arts, 1960. P. 80, 83.
14. См.: Менегальдо Е. Русские в Париже. 1919–1939. М., 2001. С. 139.
15. Там же. С. 135
16. Цит. по рукописи. Опубликовано по-английски: Adaskina N., Sarabianov D. Liubov Popova. P. 301.

ЧЭНЬ ЯЛИН

Соня Делоне: «Симультанность» жизни и творчества художника и дизайнера XX в. Новые проекты и открытия

Автор рассматривает биографию известной французской художницы Сони Делоне, родившейся в России, с позиций ее концепции симультанизма, единовременного воздействия формы и цвета в контексте дизайна и декоративного искусства.
The author considers the biography of a well-known Franch artist of the Russian origin from the point of view of her concept of Simultanism, the simultaneous influence of the color and form in the context of design and decoration.

Ключевые слова: Соня Делоне, симультанизм, дизайн текстиля, геометрия в искусстве
Keywords: Sonia Delaunay, simultanism, textile design, geometry in art

Соня Делоне (1885–1979) — известная французская абстракционистка, дизайнер, была родом из России, из Одессы. И, как многие гениальные женщины русского авангарда, например, Александра Экстер, участвовала в знаменитой Международной выставке 1925 года в Париже. Соня Делоне искала и создавала новые формы в искусстве.

С 1903 по 1905 годы она училась в художественной школе в Германии, где посещала Академию изящных искусств. С 1905 года Соня Делоне жила в Париже и училась в Академии Де ла Паллет. Мечтая о новом искусстве, она посещает художественные галереи. Изучает искусство Ван Гога, Гогена, Анри Руссо, Анри Матисса, Фовистов. И постепенно уходит в своем творчестве от натурализма навстречу геометрии, абстракции, новым ритмам и фантазиям цвета. Ее поиски в искусстве поддержал ее муж Роббер Делоне, ставший основоположником орфизма. (Орфизм — от французского слова orphisme, от Orphee — Орфей.)

Соня говорила о своем спутнике жизни, что «она нашла поэта, который писал не словами, а цветами, а также то, что он дал ей форму, а она дала ему цвет».

Соня Делоне придумала свою концепцию симультатной живописи.

Орфизм и сумультанизм были экспериментом в искусстве.

Simultannisme — от латинского Simul — в одно и тоже время.

Симультатность — единовременность, стремление добиться особого движения и звучания красок, добиться расширения восприятия живописи.

Сочетая разноокрашенные плоскости, цвета которых подобранны в соответствии с идеей симультатной живописи, Соня Делоне находила фантастические решения в своих работах.

Первый проект, находка в дизайне — лоскутное одеяло из разноцветных лоскутиков, одеяло для сына Чарльза. Теперь оно находится в коллекции музея национального искусства в Париже.

Ярким воплощением принципов «симультанизма» стала книга «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» 1913 г., созданная вместе с любимым поэтом Блезаи Сандраром. Каждому слову в книге соответствовал найденный Соней цвет. Она придумала свой «визуальный язык», необычно выразила содержание стихов. Сандрар назвал книгу в оформлении Сони Делоне «печальной поэмой, напечатанной на солнечном луче». И эта книга соединила текст и дизайн, была показана на Осеннем салоне в Берлине в 1913 году. Эта работа Сони Делоне вошла в историю модернистской поэзии и абстрактной живописи. Сама Соня Делоне говорила о поэте Сандраре, что дало ей толчок дальнейшего движения в искусстве.

И это состояние души отразилось дальше в ее творчестве.

В 1917 году супруги Делоне познакомились с Сергеем Дягилевым. Соня Делоне работала над проектом костюмов спектакля балета «Клеопатра» С.Дягилева, а в Испании в Мадриде открыла студию Casa Sonia по созданию художественных проектов для интерьера и моды. В Париже в 1920-е годы Соня Делоне проектировала одежду, узоры для тканей и театральных костюмов, дизайн которых напоминал о ее внимании к геометрическим формам и «игре» с цветом.

В 1924 году вместе с Жаком Хейном она открыла студию моды. Костюмы для фильмов и мебель, проекты модного текстиля для Роберто Перьера в его художественном салоне и выступление в Сарбонне в 1927 году с лекцией о влиянии живописи на моду — все это лишь некоторые события творческих поисков Сони Делоне. Соня Делоне принимала активное участие в Международной выставке декоративного искусства 1925 года в Париже. На этой выставке она представляла свои проекты вместе с Александрой Экстер. Соня и Роббер Делоне разрабатывали проекты оформления Всемирной Парижской выставки 1937 года. Знаменитый парижский салон искусств «Реалите Нувель», открытый супругами Делоне, также был проектом реализации их идей в жизнь.

Соня Делоне — известный художник стиля арт деко. Ее творческие открытия были важны для дизайна, керамики, сценографии, художественного текстиля и моды. «Симультатность» в жизни и творчестве Сони Делоне поразительны!

В 1963 году Соня Делоне преподнесла в дар Франции 117 картин супругов Делоне.

В 1964 году состоялась ее персональная выставка в Лувре — первая прижизненная экспозиция творческих проектов и открытий среди женщин-художников.

В 1975 году Соня Делоне получила самую высокую награду Франции — Орден Почетного легиона. Это высшее признание Сони, художника из России во Франции.

В 2004 году были выпущены марки с изображением одной из картин Сони Делоне.

Е.В. КЛЮШИНА

Художественное оформление артистического кабаре «Le Chat Noir»

Настоящее исследование посвящено особенностях художественного оформления кабаре «Le Chat Noir», существовавщего в Париже в период с 1881 по 1897 г. Помимо описания и анализа общих декораторских решений, дефиницируется понятие «артистическое кабаре» и определяется место данного явления в контексте культуры Западной Европы рубежа XIX-XX вв.

The study is devoted to the peculiarities of the decoration of the cabaret «Le Chat Noir», which existed in Paris from 1881 to 1897. Besides the describing and analyzing common decorating solutions, the author aims to define the notion of «artistic cabaret» and to determine place of this phenomenon in the context of the culture of Western Europe at the turn of the 19th and 20th centuries.

Ключевые слова: Chat Noir, кабаре, Fin de Siecle, Виллетт, Стейнлен, Альфонс Алле

Keywords: Le Chat Noir, cabaret, Fin de Siecle, Willette, Steinlen, Alphonse Allais

Парижское кабаре «Le Chat Noir» — яркий маркер декадентской городской культуры Франции эпохи Fin de Siècle. «Черный кот» определил характер коллективного художественного самовыражения, основанного на неизбывной потребности в экспериментаторстве, повышенной самоиронии и сатире, а также смелости программно-манифестных заявлений как этико-эстетического, так и социально-политического толка. Именно «Le Chat Noir» был «выразителем динамизма художественного сообщества» [8, p. 41] Монмартра, эпицентром зарождающегося авангарда. Несмотря на кажущуюся легковесность жанровых форм пространственных, временных и пространственно-временных видов искусств, которым отдавало предпочтение кабаре, именно они стали бетонирующим элементом при создании художественно-эстетической платформы различных направлений модернизма. «Le Chat Noir» послужил прототипом для «Бродячей собаки» Б.Пронина в Петербурге, «Летучей мыши» Н.Балиева в Москве, «Вольтер» в Цюрихе. Смелость литературных воззваний В.Маяковского или Т.Тцара, художественная оригинальность произведений М.Дюшана или М.Эрнста, неординарность театральных экспериментов М.Рейнхардта или кинематографическая выразительность С.Эйзенштейна вышли из протомодернистских выходок Родольфа Сали, Альфонса Алле, Каран д'Аша, Анри Ривьера и многих других завсегдатаев «Черного кота».

Оригинальное художественное оформление интерьера и экстерьера «Le Chat Noir», впитавшие нигилистский дух насыщенной кабаретной жизни, было известно ничуть не меньше, чем спектакли и музыкальные концерты, которыми славилось заведение Р.Сали. Особенности оформительских решений — не единственный ключ к пониманию специфики деятельности кабаре, но не принимать их в расчет не представляется возможным. Они добавляют те черты, которые лишний раз подчеркивают новаторство художественных усилий создателей «Le Chat Noir» и выступают камертоном шануаровской сатиры и юмора. Описание и анализ оформления интерьера и экстерьера «Черного кота» являются целью данного исследования, задачи которого также состоят в том, чтобы дать определение понятию «кабаре», очертить географию, в рамках которой действовал «Черный кот», указать на состав посещавшей его публики, дать оценку художественно-экспозиционных и театрально-технических возможностей «Le Chat Noir», определить место данного кабаре в контексте культуры Западной Европы рубежа XIX–XX вв.

В русском языке слово «кабаре» чаще всего ассоциируется с кафе или рестораном с эстрадным дивертисментом. Оно оказывается стоящим в одном коннотативном ряду с варьете, опереттой, мюзик-холлом, чем-то развлекательно-ненавязчивым. Подобную же ситуацию в европейских языках фиксирует исследователь кабаретной культуры Л.Аппиньянези: «Так уж сложилось, что при слове "кабаре" нам представляется злачное заведение со стриптизом, затерянное среди промозглых городских улиц, или ночной клуб, где посетителю предложат слабенькую развлекательную программу и заоблачные цены на коктейль. Фильм "Кабаре" довершил этот сомнительный образ, сдобрив его иронией и сентиментальностью и окутав аурой Веймарского декаданса» [1, с. 9]. Развивая свою мысль, автор добавляет: «Однако эти более поздние версии кабаре — лишь дальние родственники тех первых артистических заведений, что появились во Франции в конце XIX века, а в Германии 1920–30-х гг. стали единственными в своем роде проводниками политической и культурной сатиры. <…> те артистические кабаре отражали и воспроизводили ключевые моменты западного модернизма. Они были ночными двойниками модернизма, юными и бесшабашными, а их голос, временами осипший, был голосом самого города, полного утопических надежд и хохочущего над этими надеждами» [1, с. 9].

К обозначенной Л.Аппиньянези урбанистической природе кабаре и модернистскому сатирико-юмористическому характеру его деятельности следует также добавить тот факт, что первые кабаре носили исключительно артистический характер. Г.Сиджел, к примеру, указывает, что «в Париже, как и в любом другом месте, старающемся имитировать Париж, кабаре в то время возникало как воплощение желания художников собираться вместе, чтобы делить общие интересы в искусстве, выступать друг перед другом, развлекать друг друга, свободно экспериментировать в уединении только им принадлежащего общества, не рискуя быть отвергнутыми незрелой публикой и критикой. Ключевым был именно момент союза творческих личностей и кабаре. Как только кабаре становилось увеселительным мероприятием, где исполнитель развлекал публику больше ради денег, чем для наслаждения и искусства, так сразу это место переставало быть кабаре в том смысле, в котором данный термин понимался в конце XIX — начала XX столетия» [8, p. 44]. Определение кабаре как гостеприимного приюта художников (в широком смысле этого слова), на вечер отгородившихся четырьмя стенами от пошлой буржуазной действительности, выглядит вполне убедительно. Во всяком случае, именно так безоблачно началась история «Le Chat Noir», первого артистического кабаре в истории западноевропейской культуры, просуществовавшего в аутентичном виде до 1897 г.

В ноябре 1881 г. у подножья монмартрского холма по адресу бульвар Рошешуар д. 84 предприимчивый швейцарец Р.Сали снял помещение заброшенной почты. Он решил превратить его в заведение, подобно тем, что во множестве открывались в этом районе Парижа после франко-прусской войны. Недалеко находилась площадь Пигаль, взрастившая целую плеяду художников в «Новых Афинах». Чуть выше по холму приглашала парижан закружиться в танце «Мулен де ла Галет». А на пересечении улиц Трюден и де Мартир, основанная еще в 1789 г. «отцом живописного Монмартра» [4, p. 82] Маршаном Ляплясом, оформленная под средневековье, «Большая Пинта» манила посетителей своими цветными витражными окнами.

Достоверно неизвестно, что именно подтолкнуло Р.Сали дать своему заведению имя «Черный кот», был ли это одноименный рассказ Эдгара Аллана По [2, p. 199], личные предпочтения владельца, коммерческий ход в попытке вписать кабаре в существующую на Монмартре кафейно-ресторанную топонимику [5, p. 15] и т.д. Важно, что выбор был сделан верно и точно соответствовал будущей богемно-эстетической свободе, которая царила в кабаре. Скорее всего, Р.Сали ориентировался на образ кота, в первую очередь, как на излюбленный символ богемы. Своим криком кот доставляет беспокойство окружающим, а свободным поведением и беспорядочными любовными связями не дает уснуть добрым буржуа [5, p. 13].

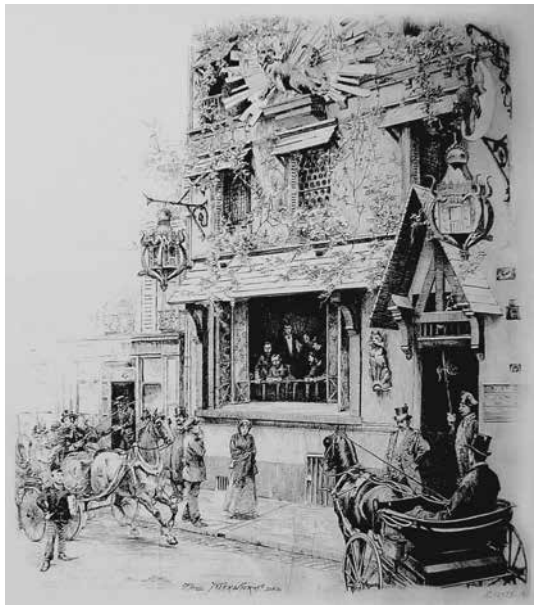
Спустя пару месяцев после открытия в «Черный кот» потянулись первые посетители. Ими стали представители художественно-литературной группировки гидропатов, возглавляемых Эмилем Гудо [6, p. 55]. Это были поэты, писатели, начинающие художники, студенты. К гидропатам (каждый в свое время) себя причисляли: А.Жиль, Ж.Мореас, Ж.Роденбах, Г.Кан, Ж.Лафорг, Ж.Фражероль, А.Массон, С.Барнар, А.Алле и многие другие. Иногда участники вели себя вызывающе, а шокирующие буржуазную публику выходки оправдывали «фумизмом», мировоззренческой позицией, основанной на нигилистском саркастическом высмеивании любых общепризнанных нравственных ценностей и регулятивов. Именно публика определила будущую культуру «Черного кота». На потребу ей Р.Сали с энтузиазмом принялся за декорирование помещения и украсил его в том самом фумистском духе, который транслировали Э.Гудо и его литературная свита.

Создание вывески было поручено А.Виллетту (кон. XIX в., музей Карнавале, Париж) (рис. 1). Тот быстро нашел подходящую композицию. Он разместил тощего взъерошенного кота с огромными горящими глазами на бледном полумесяце луны. Позой кот больше всего напоминал своего собрата из скандальной «Олимпии» Эдуарда Мане (1865, Музей Орсе, Париж). Однако подчеркнутая графичность решения и колкость избранных форм заранее давала понять, что представители «Le Chat Noir» не дадут своего питомца в обиду. В интерьере на стенах старинное оружие соседствовало с портретами постоянных членов клуба. С потолка свешивались тяжелые церковные люстры. К оформлению были привлечены молодые художники. Так, А.Виллетт в 1882 г. исполнил полотно «Пара друзей» (1882, Музей изобразительного искусства и истории Луи-Санлек, Л'Иль-Адам), где была изображена молодая девушка в нижнем белье, в подвязанных розовыми шелковыми лентами чулочками, с шеи на грудь которой спускался огромный черный кот. Поданное под обычным для А.Виллетта рокайльно-эротическим художественным соусом, полотно пришлось по вкусу Р.Сали, и он тут же потребовал выставить холст в кабаре. В тот же год А.Виллетт исполнил картон «Зеленая Дева» (1882, Художественный музей Я.В.Зиммерли, Нью-Брансуик) для витража входной двери «Le Chat Noir». Главной героиней вновь явилась молодая парижанка, на

Ил. 1. Виллетт А. Вывеска кабаре «Le Chat Noir». Конец XIX в. Музей Карнавале, Париж

этот раз одетая в закрытое темно-зеленое платье с повторяющимся набивным рисунком в виде больших золотых светляков.

Стены кабаре служили импровизированной экспозиционно-выставочной площадкой. К ним крепились рисунки тех художников, которые были вхожи в «Le Chat Noir». А таких было не мало. В январе — феврале 1883 г. в кабаре на бульвар Рошешуар явился Эммануил Яковлевич Пуаре, больше известный французской публике под псевдонимом Каран д'Аш. В тот же год «Le Chat Noir» открыл для себя лозаннец Т.-А.Стейнлен. Тогда же П.Синьяк затащил в душное помещение кабаре своего друга детства — А.Ривьера [5, p. 35], никак не осмеливающегося войти. В 1884 г. в кампанию влился Ж.Орьйоль. За художниками тянулись музыканты, поэты. Постоянными завсегдатаями были М.Мак-Наб, Л.Ксанроф, Э. де Гонкур. В 1884 г. сюда впервые заглянул А.Брюан, свидетельством чему стала «Баллада Черного кота».



Ил. 2. Мервэр П. Фасад Ша Нуар, рю де Лаваль. 1886 г. Музей Карнавале, Париж

Р.Сали принимал самое непосредственное участие в жизни кабаре. Он был и декоратором, и метрдотелем, и конферансье, и артистом. В 1884 г. А. де ла Гандара исполнил портрет Сали (1884, частная коллекция). Хозяин представлен в том образе, в котором он обыкновенно встречал на пороге кабаре пришедшую повеселиться публику. На нем — импровизированный костюм XVII века. Поверх бархатной весты с укороченными рукавами лежит широкий вышитый ворот белой манишки. Темные ренгравы украшены бантами. Высокие замшевые ботфорты мягки настолько, что тяжелые складки ложатся на огромные пряжки у самых ступней. В одной руке Р.Сали держит шпагу, в другой — пеньковую трубку. Всем своим видом он демонстрирует преданность делу.

В начале 1885 г. одна из фумистских вечеринок в «Черном Коте» закончилась плачевно: случилась потасовка, Р.Сали был ранен, один человек погиб. Стало понятно, что давно назревшую проблему скученного пространства следует незамедлительно решать. 29 апреля 1885 г. Р.Сали объявил о планируемом переезде. Данное событие было подано с большой помпой, что позволило резко повысить посещаемость заведения. Ссылаясь на записи полиции, М.Обертюр указывает, что в первые несколько дней после переезда кабаре посетило от 1800 до 2000 человек [5, p. 64].

Ил. 3. Виллетт А. Parce, Domine! Parce Populo tuo! 1884 г. Музей Монмартра, Париж

В распоряжении «Le Chat Noir» отныне находилось большое помещение в три этажа на рю де Лаваль [5, p. 63]. Шануаровцы с энтузиазмом взялись за работу. За реконструкцию и декор помещение отвечал М.Изабе. А.Пиль быстро переделал фасад, фронтон которого украсила монументальная деревянная скульптура в виде кота на фоне луны работы А.Шарпантье. Э.Грассе сделал эскизы для больших фонарей, освещающих вход. Вывеска А.Виллетта была сохранена и заняла свое законное место над крыльцом. В музее Карнавале хранится рисунок «Фасад Ша Нуар, рю де Лаваль» 1886 г. (1886, Музей Карнавале, Париж) (рис. 2), где его автор, П.Мервэр, во всех подробностях прописывает узорочье фасада, до самой крыши увитого плющом.

Не менее обстоятельно подошли шануаровцы и к решению внутреннего убранства нового кабаре. Пройдя тщательный «фейс-контроль», осуществляемый бдительным швейцарским гвардейцем при входе, посетитель поначалу оказывался в небольшой помещении, стены которого были украшены четырьмя крупноформатными полотнами Т. А.Стейнлена. Отсюда поднималась лестница, ведущая в основное помещение. Пространство делилось на несколько комнат, каждая из которых имела свое название и соответствующее заявленной тематике оформление. «Зал Франсуа Вийона», в котором обычно про-

водились музыкальные вечера, украшали произведения А.Ривьера, Каран д'Аша, А.Сомма. Из изданного в 1887 г. «Путеводитель Черного кота» известно, что среди дополняющих обстановку предметов декора публике предлагалось обозреть «череп и правую тазобедренную кость Вийона, фаянсы Руана и Невера» [7, p. 6–7], а также пастель А.Алле «Белая ночь красного гусара», намекающую на регулярность фумистских комических постановок в кабаре.

С особой роскошью Р.Сали украсил зал под названием «Оружейная палата». В центре находился большой камин, портал которого был исполнен по эскизам Э.Грассе. Здесь хозяин выставил на всеобщее обозрение личную коллекцию оружия. Вдоль стен были расставлены многочисленные вазы, статуэтки, кухонные предметы, горшки с цветами и т.д. Стены пестрили живописью. А.Виллетт развесил цикл работ, обыгрывающих французские фразеологизмы. Особое место отводилось его знаменитой «Parce, Domine! Parce Populo tuo!» (1884, Музей Монмартра, Париж) (рис. 3), в пандан к которой Т.-А.Стейнлен исполнил «Апофеоз котов» (авторская копия 1905 г. хранится к Музее Пти Пале, Женева) (рис. 4). Здесь же окна украшали шесть крупных витражей, объединенных общим названием «Te Deum Laudamus» (1885–1886, Музей Карнавале, Париж). Его создателями выступили А.Ривьер и А.Виллетт.

Поднявшись по лестнице, посетитель попадал на второй этаж, где бывшая мастерская художника А.Стевенса была успешно трансформирована в небольшое театральное пространство, название которого — «Праздничный Зал» — заведомо настраивало зрителя на нужный

Ил. 4. Стейнлен Т.-А. Апофеоз котов. 1905 г. Музее Пти Пале, Женева

лад. По эскизам Э.Грассе и А.Ривьера были выполнены занавес и основная «коробка» сцены. Сложность заключалась в том, что задуманный «бандой Сали» театр был не драматическим, как можно было бы подумать, а театром теней. Возможно, поэтому создание сцены потребовало много сил, а открытие затянулось до конца 1885 г. В собрании музея Орсе хранится большое количество фотографий, сделанных А.Ривьером за кулисами в конце 1880-х — начале 1890-х гг.

За редким исключением, исследователи «Le Chat Noir» стараются избегать разговоров о конфликтах, которые с известной регулярностью случались между завсегдатаями. К сожалению, картина всеобщего веселья, сопровождаемая творческим подъемом и продуктивной совместной деятельностью, не всегда была радужной [3, p. 195–213]. Однако несмотря на возникающие время от времени разногласия, творческому энтузиазму завсегдатаев не было конца. Они фонтанировали фантазией и смелостью в освоении и комбинации новых видов и форм искусств, жанров, средств художественной выразительности и т.д. Шануаровцы под предводительством Р.Сали прокладывали путь для будущих свершений многочисленных своих последователей, распахивающих двери творческой публике на протяжении всего XX в.

Библиография:

1. Аппиньянези Л. Кабаре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 288 с.

2. Bayard J.E. Montmartre hier et aujourd'hui avec les souvenirs de ses artistes et écrivains les plus célèbres. Paris: Imprimerie Jouve, 1925. 396 p.

3. Datta V.A. Bohemian Festival: La Fête de la Vache Enragée // Journal of Contemporary History. Vol. 28. Apr. 1993. № 2. P. 195–213.

4. Knapp B.L. The Golden Age of the Chanson // Yale French Studies. № 32. Paris in Literature. 1964. 82+85–98 p.

5. Oberthür M. Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881–1897). Genève: Editions Slatkine, 2007. 284 p.

6. Rearick Ch. Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-Of-The-Century France. New Haven, Yale Univ Press, 1986. 240 p.

7. Salis R., Auriol G. Chat Noir Guide. Paris: Le Chat Noir, 1888. 64 p.

8. Segel H.B. Fin de siecle Cabaret // Performing Art Journal. Vol. 2. Spring, 1977. № 1. P. 41–57.

CHRISTINA LODDER

Naum Gabo and Sculptures for the Modern World

В статье анализируется история создания скульптур и кинетических объектов Наума Габо, материалы, технологии и источники творчества художника в области точных наук, математики и физики, основы формирования новой образности пространственных композиций.

The author analyses the history of the origin of sculptures and kinetic objects by Naum Gabo; materials, technologies and areas of inspiration of the artist in science, mathematics and physics; basement of the creation of the modern imagery of spatial compositions.

Keywords: Naum Gabo, spatial objects, sculptures, Modernism, Realistic Manifesto, new materials and technologies in sculpture of the 20 century

Ключевые слова: Наум Габо, скульптура, пространственные объекты, модернизм, Реалистический Манифест, новые материалы и технологии в скульптуре XX века

The Russian-born artist Naum Gabo [1] was determined to create a new type of sculpture comprising forms that expressed the hidden forces underpinning reality, that reflected the inventions of the modern world, that embraced the latest technology, and that utilised the most modern materials. In August 1920, in The Realistic Manifesto, he set forth the artistic principles that determined his creative path until his death. These linked his art firmly with technology, science, and the October Revolution of 1917. He wrote:

… the growth of human knowledge with its powerful penetration into the mysterious laws of the world…

and last, but not least, the revolution has made us face the fact of new forms of life … With a plumb line in the hand, with eyes as precise as a ruler, with a spirit as taut as a compass, we build them [our works] in the same way as the world builds its own creations, as the engineer his bridges, as the mathematician his formulae of the orbits [2].

The Realistic Manifesto was co-signed by his brother Antoine Pevsner, and was published to accompany the first public display of Gabo's sculptures on Tverskoi Boulevard in Moscow, alongside work by his brother, Gustavs Klucis, and some of Antoine's students [3]. Gabo's text clearly sought to explain how

his work embodied a reference to reality, despite the avoidance of a realist style. His exhibits, which included Constructed Head No. 2 [4] and Constructed Torso [5, n. 6] were essentially figurative, but they were not carved or moulded in traditional ways, but built up from flat planes of material, projecting fairly complex forms as open volumes, penetrated by space. Gabo recalled: «The word realism was used by all of us constantly, because we were convinced that what we were doing represented a new reality» [6].

The Realistic Manifesto indicates that this new reality was intimately connected with the most recent technological and scientific innovations. Gabo was very familiar with this reality: he was brought up in a family of engineers and metallurgists; between 1910 and 1914 he had studied medicine, chemistry, and physics at Munich University; and probably engineering at Munich's Technische Hochschule. As an adult in Russia, then later in Germany (1922–1933), France (1933–1936), Britain (1936–1946), and the United States (1946–1977), he kept up to date with the latest scientific developments. His efforts to give artistic expression to those hidden forces that shaped reality and transmit man's current understanding of these forces to the viewer were clearly successful. In the 1950s, the British scientist Lancelot Law Whyte told Gabo, «you have several times been paralleling or anticipating some (as yet not fully appreciated) recent developments in exact science of which you may not be fully aware — few are» [7].

Fig. 1, Naum Gabo, Column, c. 1923, reconstructed 1937, Perspex, wood, metal and glass, 104.5 x 75 cm., Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Copyright Nina and Graham Williams.

Science and technology underpinned Gabo's conception of space and form and provided some of the inspiration for his sculptural method. His structural models were engineering components like steel «T» and «I» beams, which were lightweight and narrow in section but strong under pressure.

The relationship between the principle of the lightweight beam and Gabo's construction method is most clearly demonstrated in Column (Fig. 1) which he conceived in Russia, but

probably never executed as more than a small model before he left [5, n. 10]. The sculpture is built up around the structurally rigid framework of a pair of intersecting transparent rectangular planes (slotted into a circular base), which support a cluster of red, black and white planes as well a large circle and various curved elements. The internal axes evoke a volume of space, but do not interrupt the spatial flow. The title Gabo gave the work emphasises the connection to technology, since «column» is the standard term for upright beams or supports in textbooks of mechanics, while the use of transparent materials reinforces the sense of dematerialisation and the evocation of precise, machine-age technology. In revolutionary Russia, Gabo also envisioned this work as a public sculpture, with the text of the Soviet Constitution inscribed on its planes and lit up at night.

The dematerialisation of mass evident in Column was crucial to Gabo's emphasis on space. In The Realistic Manifesto, he stressed that «Space and time are the only forms on which life is built and on which therefore art must be built», and proclaimed «a new element in creative art, KINETIC RHYTHMS, as the basic forms of our perception of real time». To illustrate this idea, he created Kinetic Construction (Standing Wave) [5, n. 9] which he made before he left Russia in 1922. This structure comprises a thin metal rod which is caused to vibrate by a small motor, and through its oscillations to describe a virtual volume or wave form in space. Gabo later recalled the experimentation which lay behind such an apparently simple conception, and also the roots of the work in his longstanding interest in the «standing wave», a familiar term in physics which characterised a simple, harmonic vibration in, for example, a piece of string, and by extension in a train of electromagnetic waves [8]. In the 1930s, he stressed that he considered space as an «absolute sculptural element» and wanted to «penetrate deeper into its substance and bring it closer to our consciousness» [9].

Gabo's construction of the 1920s frequently made direct illusions to machinery. This is particularly evident in those sculptures that he conceived as monumental structures for institutions and bodies connected with the new science and technology. One of his earliest projects was a Model of a Monument for an Observatory, the form of which was based on astronomical equipment [5, n. 16]. In Model of a Monument for an Institute of Mathematics and Physics [5, n. 19] Gabo sought to convey the activities of two new sciences — the investigation of the heavens and the smallest elements of the universe, by basing his forms on the astrolabe and the microscope. Likewise, Monument for an Airport, [5, n. 23] which he conceived and executed in Germany in the 1920s, was clearly inspired by the essentials of aeroplane structure and the way it defies gravity.

Throughout his career, Gabo was interested in various manifestations of technology and scientific enquiry, including mathematical models. These rather extraordinary three-dimensional objects, which illustrated mathematical precepts, were made from card, metal, plaster and thread. Familiar with them since his student days in Munich, initially Gabo may have been inspired by one type in creating the stereometric system of intersecting planes, which he employed in his early sculptures. The closest connection between Gabo's sculptures and mathematical models, however, was demonstrated by Construction in Space: Crystal of 1937 [5, n. 41]. Mathematical models also provided the inspiration for Gabo's introduction of stringing, which he used for the first time in Linear Construction in Space No. 1 of 1941–1942 (Fig. 2) [5, n. 48]. There were practical reasons underlying his action. Gabo was running short of Perspex sheets (the production of which was devoted to aeroplane manufacture during the Second World War). Recollection of a particular mathematical model may have suggested how threading could be incorporated into a minimal framework, which could be made from the plastic offcuts that he still possessed. The frame of Linear Construction No. 1 is similar to the model, but the configuration of the stringing is very different. Gabo clustered the threads more closely together to create the illusion of continuous forms, which are also visibly permeated by space. The strings define a plane, but also emphasise the continuity of space through that plane. Moreover, the use of translucent nylon rather than opaque thread for the stringing, and transparent plastic planes instead of the metal armature for the frame give the construction a purely aesthetic unity. Gabo clearly responded to mathematical models in aesthetic terms, regarding them as manifestations of the essentially poetic basis of creative scientific thought, but always introduced changes that transformed the image into an aesthetic object.

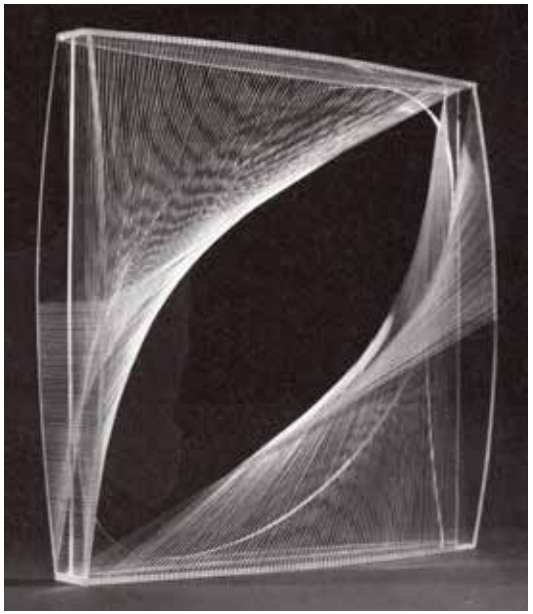


Fig. 2, Naum Gabo, Linear Construction in Space No. 1, 1942–1943, Perspex and nylon, 34.9 x 34.9 x 8.9 cm., Tate Gallery, London. Copyright Nina and Graham Williams.

Gabo's attempts to establish a balance between nature and technology informed several of his sculptures in the following decades, including Linear Construction in Space No. 2, of 1950 [5, n. 55]. Perspex and Nylon belong emphatically to the modern technological world, but the curved

shapes evoke associations with biological imagery, suggesting a process of natural growth. There are obvious parallels with the asymmetrical, curvilinear forms of shells, seeds, and fruit that has grown around a core. Gabo himself discarded the notion of a distinction between the organic and the geometric, stating, «every form is in the end, some kind of geometry» [10]. This attitude reflected the ideas of D'Arcy Wentworth Thompson's On Growth and Form first published in 1917, which applied the basic principles of modern physics and mathematics to biology. For Thompson, «the form of an object is a diagram of forces» [11]. While Gabo sought to invent purely abstract forms which imply a multitude of underlying forces, Thompson sought to reveal the universal principles behind the products of natural growth and structure. The various illustrations, demonstrating principles of natural growth, seem to have acted as a spur to Gabo's artistic imagination.

In tandem with his search for expressive form, Gabo displayed a consistent commitment to using the very latest materials. He made the models for his first figurative constructions from card and then produced the final sculpture in wood (Constructed Head No. 1) [5, n. 3] or metal (Torso). Constructed Head No. 2 was also made from metal and was initially painted to obliterate any inappropriate associations or effects that would interfere with the impact of the image. He started using plastics such as Celluloid and Rhodoid as soon as they became available, not only because they epitomised modernity but also because he was interested in the possibility of combining transparency with malleability. One of the earliest works to employ plastics was Construction en Creux [5, n. 7]. This was almost certainly conceived in Russia, although it may not have been made until after he arrived in Germany in spring 1922. Throughout the 1920s, in works like Construction in Space with Balance on Two Points, [5, n. 22] Gabo continued to use the latest plastics in combination with other materials like metal and glass.

Fig. 3, Naum Gabo, Translucent Variation on Spheric Theme, 1937, reconstructed 1951, Perspex, 56.8 x 44.8 x 44.8 cm., Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Copyright Nina and Graham Williams.

Combined with Euclidean geometric forms, the results were constructions that were distinctive expressions of the «machine age». In the late 1930s, he was the first sculptor to begin to use Perspex as it was called in Britain (Lucite as it was known in America and Plexiglas in Germany). Perspex was a very clear, durable and chemically stable plastic, which unlike some of the earlier compounds, did not eventually discolour or disintegrate. It could be heated and bent into shapes. Gabo maximised its potential in a work like Construction in Space with Crystalline Centre [5, n. 46]. During the Second World War he also began to use Nylon, a translucent plastic filament, developed for use in parachutes. It enabled him to create films of stringing which were read as continuous forms although penetrated by space as in Linear Construction in Space No. 1.

As I have tried to show, Gabo's exploration of new materials, as well as his experiments with the language of constructed form and with ways of suggesting movement, were not merely driven by formalist imperatives. Material, technology and form were intimately related in creative approach, and all were directed towards distilling and conveying to a wider public the exciting new understanding of time, space, and matter as revealed by modern science and philosophy.

Footnotes:

1. This article is based on research published in Martin Hammer and Christina Lodder, Constructing Modernity: The Art and Career of Naum Gabo (London and New Haven: Yale University Press, 2000).

2. N. Gabo and Natan Pevzner [Antoine Pevsner], Realisticheskii manifest (Moscow, 2-ya gosudarstvennaya tipografiya, 5 August 1920), reproduced in Gabo: Constructions, Sculpture, Paitnings, Drawings, Engravings (London: Lund Humphries, 1957), opposite p. 152. Reprinted with Gabo's translation and the authors' alternative translation in Christina Lodder and Martin Hammer, Gabo on Gabo: Texts and Interviews (Forest Row, Sussex: Artists Bookworks, 2000), pp. 23–35. For all quotations from The Realistic Manifesto, see Gabo on Gabo, pp. 29–35. 3. For a contemporary review of the show, see Aleksei A. Sidorov, «Iskusstvo i zhizn».

3. O «novom realizme», Tvorchestvo (Moscow) no. 5–6 (1920), pp. 32–33.

4. Colin Sanderson and Christina Lodder, «Catalogue Raisonné of the Constructions and Sculptures of Naum Gabo», in eds., Steven Nash & Jörn Merkert, Naum Gabo: Sixty Years of Constructivism (Munich: Prestel Verlag, 1985), pp. 193–272, no. 4.

5. Catalogue raisonné.

6. Naum Gabo interviewed by Abram Lassaw and Ilya Bolotowsky, 'Russia and Constructivism', in Gabo: Constructions, p. 158.

7. Lancelot Law Whyte, letter to Naum Gabo, 2 July [1958], Gabo Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut, USA.

8. See, for example, William S. Franklin and Barry MacNutt Advanced Theory of Electricity and Magnetism (New York: MacMillan, 1915), pp. 232–5.

9. Naum Gabo, «Sculpture: Carving and Construction in Space», Circle: International Survey of Constructive Art (London: Faber and Faber, 1937), p. 107.

10. Naum Gabo letter to Alfred Jensen, 4 July 1950, Beinecke.

11. D'Arcy Wentworth Thompson's On Growth and Form (London, 1917).

ВЭЙ СЯО

Эстетические особенности китайской традиционной буддийской полихромной скульптуры

В статье обобщены уникальные эстетические характеристики китайской традиционной буддийской полихромной скульптуры; сделан анализ ее материала, технологии и художественной формы; исследованы проблемы наследования и развития.

The article summarizes the unique aesthetic characteristics of the Chinese traditional Buddhist polychrome sculpture; analysis of its material, technology and art form; problems of inheritance and development are investigated.

Ключевые слова: полихромная скульптура, эстетические особенности, наследование, инновация

Keywords: polychrome sculpture, aesthetic features, inheritance, innovation

Китайская традиционная буддийская полихромная скульптура — искусство пластики, в котором используется глина как материал, полихромная роспись как техника исполнения изображение. Она занимает важное место в истории древнекитайской скульптуры. Основными материалами для создания буддийской полихромной скульптуры являются глина, вода, дерево и минеральные пигменты.

Комбинируется две технологии: лепка и полихромная роспись. Метод лепки объединил круглую скульптуру, рельеф, стенную скульптуру и декорирование, полихромную роспись, инкрустирование и другие в одном произведении. В конечном итоге, был создан не только образ интуитивного буддизма, но и более глубокий художественный образ, наполненный эмоциональным содержанием, выражающий «живопись идей», со своеобразной мистической окраской. Под влиянием философских мыслей о конфуцианстве, буддизме и даосизме китайцы сформировали мирный и интровертный национальный характер, выработали соответствующую форму художественного выражения. В результате слияния принципов «соединения доброты и эстетики» конфуцианства и даосского эстетического стандарта («жизненность замысла и манеры исполнения» — звучание духа, движение жизни) с внешним буддизмом были сформированы

уникальные китайские эстетические характеристики, которые обращали внимание на выражение внутреннего духа и реализацию субъективного воображения.

Эстетические особенности китайской традиционной буддийской полихромной скульптуры

Чувство природы

Китайцы стремились к природе, и они имели опыт и чувство в слиянии с природой, что проявилось и в искусстве. Такие материалы как глина, вода, дерево и минеральные пигменты, используемые в буддийских полихромных скульптурах, были взяты из природы. Глина применялась в качестве основного материала полихромной скульптуры, поскольку в древнем Китае, главным образом, была сельскохозяйственная экономика, люди в жизни зависели от земли, эмоционально привязали себя к земле: это незабываемое чувство. С другой стороны, глина — мягкий материал, наполненный чувственностью. Она обладает сильной пластичностью, большой произвольностью и множественностью возможностей для моделирования, что благоприятствует эмоциональному выражению творца. Мастера обеими руками тщательно формировали глину слой за слоем, при интимном контакте рук с глиной непосредственно возникало тактильное ощущение, которое проходит через весь творческий процесс. Эта технология, которая учитывает природное свойство материалов, соответствует законам природы: статуя Будды с богатым «Очарованием»: естественная улыбка на лице бодхисаттвы и спокойные и непринужденные изящные манеры Будды.

Сочетание линии с телом

Китайское искусство неотделимо от выражения линий. Как техника, так и формы буддийской полихромной скульптуры показывают сочетание «линии» и «тела». В скульптуре в полной мере используется гибкость глины, линии выражены путем лепки и полихромной росписи. Особенно успешно полихромная роспись использует определенную технику выражения — это китайская каллиграфия и живопись, которые формируют графическую и цветовую композицию на поверхности статуй, определяют линии одежды, а также помогают передать объем и динамику персонажа. Линии были унифицированы в крупных формах и поверхностях, наносились вдоль и поперек, были естественны и усиливали декоративность. В то же время уникальные линейные характеристики выделяли внутренний дух персонажей. Порядок, ритмика и ритм линий укрепляли ощущение временного фактора художественного пространства, их жизненная сила усиливала яркость образа.

Соединение формы с духом

Буддийская полихромная скульптура — это изобразительное искусство, которое соединило технологичность с художественностью и обладало отличной формой и хорошим духом. Она воплощала силу веры в религии, передавала субъективную психологию людей. Это была своего рода эмпирическая форма жизненной рефлексии — с помощью искусства и религии. Таким образом, в процесс создания буддийской полихромной скульптуры всегда проникали эмоциональные факторы. Интуиция, ассоциация идей, настроение и так далее — все действовало на весь процесс создания в технологии лепки и полихромной росписи. Таким образом, на основе реализма данное искусство часто использовало абстракционистские и преувеличенные выразительные методы, обладая пластичностью, большим стремлением к созданию статуй Будды и подчеркивало внутреннюю жизнеспособность и духовный темперамент персонажей. В то же время оно преодолело ограничения религии и подчеркнуло уникальный внешний вид человеческой природы — статуя Будды. Соединение формы и духа отличается своеобразием (рис. 1).

Рис 1. Архат Я. Династия Мин. Пинъяоский монастырь «Шуанлинь-сы»

Рис 2. Статуя бодхисаттвы, полихромная скульптура. Царство Тан. Пещера Дуньхуанская Могао. № 45

Лепка и полихромная роспись в одном

Древние мастера полихромной скульптуры выражали динамику фигур статуй, передавали характер персонажей через полихромную роспись, которая играла декоративную роль. Буддийская полихромная скульптура обладает объемным смыслом трехмерного изображения, цветовой эстетикой. Метод «лепка и полихромная роспись в одном» может усилить визуальный эффект и обогащает художественное выражение, благодаря использованию смешения различных материалов и технологий (рис. 2).

Эстетические особенности, художественные ценности и религиозные функции буддийских полихромных скульптур воплощались через соподчинение и унификацию материалов, технологий и художественных форм. Соответствующие материалы и зрелое мастерство помогали показать выражение уникальных художественных коннотаций от формы, а уникальная художественная коннотация прямо влияла на развитие материалов и мастерства, а также на представление форм. Они дополняли друг друга и были взаимовыгодными. В творческой практике они укрепляли технологический язык, обогащали выражение формы и расширяли художественную коннотацию, полностью отражая художественный облик и техническую ценность в технологии полихромной скульптуры.

Традиции и инновации в китайской традиционной полихромной скульптуре

История китайской нации никогда не прерывалась. Наиболее заметной особенностью являются ее долговечность и наследование традиций. Традиции — это наследование достижений национальной культуры и внутренняя потребность в развитии искусства. В искусстве буддийской полихромной скульптуры, обладающей вечной ценностью национального духа, художественные принципы и технологический опыт являются самым ценным художественным наследием. Но как наследовать и воплощать современную ценность традиционного буддийского полихромного скульптурного искусства? Самое главное — на основе критического подхода к старому развивать новое и ставить древнее на службу современному.

Во-первых, основываясь на национальной культуре, мы должны унаследовать эстетическую коннотацию традиционного буддийского искусства полихромной скульптуры и объединить ее с западной передовой искусственной концепцией, чтобы эстетическая концепция могла развиваться стремительно.

Во-вторых, тематика должна соответствовать фону текущей эпохи, изменению и требованию эстетической ориентации, формируемым психологическими изменениями людей, что в какой-то степени отражает облик времени.

Сверх того, в форме под предпосылкой полного уважения к традиционному изображению не следует педантично придерживается традиционной формы, в сочетании с содержанием, пространством, окружающей средой и функцией, что способствует инновации.

Кроме того, с точки зрения материалов и технологии, были испробованы новые технологии и различные материалы и даже использованы современные высокотехнологичные методы, такие как акустооптоэлектроника, чтобы найти подходящую точку в традиционной полихромной скульптурной искусственной форме и в новой форме современной комплексной аудиовизуальной скульптуры и получить новые переживания.

Китайская буддийская полихромная скульптура нуждается в исторических исследованиях и современной творческой практике, соответствующей эстетической и творческой концепцией новой эры. Она будет наследовать традиции и обновляться, и в конечном итоге она будет совершенствоваться и развиваться.

Библиография:
1. Чжан Чан. Наследование и инновация Китайской традиционной полихромной скульптуры // Декорирование. 2002. № 11. Ит. 15.
2. Вэй Сяо. Художественные особенности полихромной статуи «Сканда» из монастыря Шуанлиньсы в Пиньяо // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство Культуры». 2018. № 1.

STEVE YATES

Transdisciplinary Parallels with Modern Photographic Forms for the Next Century

Статья посвящена анализу перспектив художественных новаций фотографического модернизма (технологии и фотографических образов) в работах Ласло Мохой-Надя и Александра Родченко в различных областях дизайна и педагогической практике.
The articke is dedicated to the analysis of the perspectives of photographic modernism (technology and photographic imagery) in works of Laslo Moholy-Nagy and Alexander Rodchenko in different branches of design and pedagogical activity.

Ключевые слова: фотографический модернизм, фототехнология и фотообразы, Ласло Мохой-Надь, Александр Родченко, дизайн, школа дизайна, Баухауз, ВХУТЕМАС.
Keywords: modernism in photography, photography related technology and imagery, Laslo Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko, design, design school, Bauhaus, VKHUTEMAS.

Early modern history in art provides an interactive paradigm for what unfolds globally in contemporary art today. Especially with the unprecedented forms of photographic expression with other media and emerging technologies that continue to define the new century. The fabricated controversy published in the fourth issue of Sovetskoe Foto in April 1928 was more politics than meaningful substance. The infamous letter printed by the editors suggested that Aleksandr Rodchenko's original photographic works were copies of others. The artist looked into the future with his written response, which editors would not publish. He began to acknowledge the importance of the history of early modern photography, which was in the making.

Rodchenko replied about the «level of literacy» and the importance of contemporary photography against the «Rembrandts» of the past. At the same time, he helped open a remarkable unwritten chapter that was unfolding in modern photography together with art. László Moholy-Nagy and Aleksandr Rodchenko knew about the strong relationships between their pioneering activities in many mediums including proto modern photography in various forms. They never met. While each artist followed his own path, the extraordinary parallels found in their major

contributions are one of the most fascinating chapters in modern art history that continues to influence art into the twenty-first century [1].

What makes the history even more remarkable is the myriad of related breakthroughs in their artistic achievements. Moholy-Nagy and Rodchenko shared a new transdisciplinary synthesis of art with attention to various technologies in subject and process. Both were trained in classical forms of art practice. They broke away from traditional norms along with artists of the avant-gardes in Hungary and Russia after World War I. Their significant artistic contributions became increasingly centered in an extensive array of photographic innovations.

The increasing diversity of their photographic oeuvre helped set the stage for international art. Today the modern universal language of photography exists in an ever-widening multiplicity of transdisciplinary directions at the forefront of art worldwide. The ideas of Moholy-Nagy and Rodchenko continue to open doors from what both artists professed in practice and theory during the 1920-s. Contemporary artists continue to develop upon related ideas with digital skills expanding further historical concepts and practices with today's emerging technologies. From photographic expression printed on ink and paper that both artists innovated through breakthroughs with the mass printing press, to mixtures of conventional art mediums with nontraditional materials, their transdisciplinary inventions began such as modern photomontage [2]. Contemporary trends such as postmodernism in the 1990-s, which redefined photographing original photographs and works of art by other authors and designated as «appropriations», were first practiced by the historical avant-garde. Related ideas rare rooted in the numerous innovations by Moholy-Nagy and Rodchenko.

The most prolific period for both artists was a very important chapter in the early proto modern history of photography [3]. While modern photography courses were not taught while they were at their respective advanced schools, the Bauhaus and VKhUTEMAS, they introduced many of their photographic experiments in various pedagogical contexts. Part of the reason for this development was that until 1924 neither artist used the camera or made their own photographs with artistic intent or purpose. In fact, Walter Peterhans taught the first photography course at the Bauhaus after Moholy-Nagy and Director Walter Gropius resigned from insurmountable political problems by 1928. Both Rodchenko and Moholy-Nagy were teaching metal workshops and preliminary courses in their avant-garde schools. As time went on, they introduced various experiments with related photographic materials such as modern photomontage, mixed media, and factory-made industrial materials. Early applications of modern photography in the two leading, international avant-garde schools was introduced thanks to their groundbreaking trials as artists. During this time, their first contact was a letter from the Weimar State Bauhaus to Rodchenko on 18 December 1923 [4].

Moholy-Nagy wrote the letter with the intent to start a series of thirty brochures and publications based on issues in contemporary art. Constructivism including examples of Rodchenko's work was at the top of the list. The thirty ideas listed in the series never materialized except through some of the subsequent Bauhausbücher (Bauhaus Books) that Gropius asked Moholy-Nagy to design. However, to begin the list with such themes as Rodchenko and Constructivism as well photography and cinema, was a visionary transdisciplinary move in art and theory. Earlier that year Moholy-Nagy was hired to teach and design the publications by Gropius instead of others in Germany such as El Lissitzky, Theo van Doesburg and Naum Gabo. In the letter to Rodchenko, Moholy-Nagy shares an international program to be published in at least five languages. Vasily Kandinsky was the only Russian teaching at the Bauhaus, and Moholy-Nagy the youngest on the faculty, was the only exponent related to the avant-garde activities in Moscow.

At the time that he wrote the letter from Weimar, neither artist had made photographs with their own camera. Along with using found photographs for modern photomontage, they used and commissioned other photographers for projects with their art, publications and posters. Rodchenko hired Abram Shterenberg to make the photographs for modern photomontages illustrating the poetry of Mayakovsky to Lily Brik in Pro Eto the same year. Moholy-Nagy used others for his publication Új müvészek könyve (Book of New Artists). Both advanced publications with collaborations where artists contributed with poets who were leaders of the avant-garde in Russia and Hungary. Rodchenko worked closely with Vladimir Mayakovsky in Moscow while Moholy-Nagy briefly with the leading avant-gardist from Budapest Lajos Kassák [5].

Mayakovsky became another connection between the artists. Both made some of their first portraits with the camera of the poet. Mayakovsky traveled extensively and met Moholy-Nagy briefly in a Berlin train station in 1924, where after the portrait of the poet was made and printed, Moholy-Nagy sent a signed version to him Moscow. Mayakovsky was a key subject for Rodchenko's series of portraits beginning the same year when he first used the camera in his Moscow studio in part to add to his modern photomontages. Their extensive work and relationship in many photographic projects is becoming more documented [6]. Further historical parallels with the giant of modern literature exist. Moholy-Nagy maintained strong interests in literature from his childhood including poetry and eventually turned to becoming a modern artist in thirteen mediums. Mayakovsky moved from early forms of drawing and art into innovative forms of modern poetry and writing.

It was not until the next year in Paris that activities changed and established their international styles and careers with modern photography and art. While they missed seeing each other by a month in the summer of 1925, both artists began to contribute in related new ways to the history of photography. They began to explore new points of view with small cameras by artistic intent. In so doing, the major careers of these two modernists provide further historical parallels.

The artists began to use their own cameras primarily for portraiture. Rodchenko began in 1924 and Moholy-Nagy a little sooner. In Paris, both started photographing independently with small hand-held cameras from high and low points of view. These photographs marked a significant change in the perception of the modern world by subject, technology, and process. Rodchenko's first photographic works from low points of view were made of the Konstantin Melnikov Pavilion near the Grand Palais, made with the Ica camera that he purchased along with two hand-held Sept film cameras for himself and another for Dziga Vertov. He returned to Moscow on June 18th. That summer he continued making photographs with the new Ica camera from high and low vantage points near his studio as well as the VKhUTEMAS school across the street [7].

The occasion that brought both artists to the city was the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Exhibition of Decorative and Applied Arts). Germany was not invited to participate in the international event because of poor diplomatic relations. Moholy-Nagy arrived in July to see friends and especially the Russian avant-garde work on exhibition installed by Rodchenko. Rodchenko's visit was official. He was sent by the government prepare and curate the Russian exhibitions in the Melnikov Pavilion and Grand Palais from March 23 to June 18, 1925, He then returned to Moscow by train, which ended the only travel during his career outside the country. The work and experiences in Paris is fully documented in letters between him and artist wife, Varvara Stepanova in Moscow. The correspondence serves as a diary, which reveals the importance of the seminal history that occurred for the artistic careers of Rodchenko and Moholy-Nagy [8].

Eventually turning down an invitation to meet with Cubist painter Picasso, Rodchenko wrote from Paris to Varvara Stepanova in Moscow: «So I think in the next few days I shall change my angle of observation from that of technics, to that of art». While he wrote that he did not care at first for the Eiffel Tower, nor did he photograph it, he admired it before leaving Paris. Other industrial forms in bridges, elevators, escalators and factories fascinated him. Standard tourist photographs of the structure were available everywhere. «I remember when I saw the Eiffel Tower in Paris for the first time from a distance, I did not like it at all. But when I went past in a bus, I saw from the window iron bard coming down to

the right to the left; this view gave me an impression of mass and construction, while the view 'from the navel' produced the sensation of a figurine reproduced ad nauseam in postcards. It is the same image that one has of any factory when it is viewed from afar and not observed in all its details, from the inside, from above looking down and from below, looking up». The noted change was significant. At the time, he and Stepanova developed theory for the first Working group of Constructivists with Alexei Gan. «Technology and industry have confronted art with the problem of construction», wrote Stepanova in response, «not as contemplative representation, but as an active function». [9]

The engineering symbol of the industrial age in historic Paris became one of many technological subjects for Moholy-Nagy. The geometric forms and angular lines found in Moholy-Nagy's earliest high and low angled photographs in Paris were directly related to his painting, photograms, drawings, prints and other mediums, including his Berlin portrait of Mayakovsky the year before. He sent one photograph of a view inside the Eiffel Tower looking up and signed it in French to Mayakovsky in Moscow (Fig.1). Moholy-Nagy made several abstract photographs from inside the tower as well as other structures in Paris in the summer of 1925. This included looking down upon vertical columns at the Cathedral of Notre Dame and looking up at abstract silhouettes against a white sky towards a locomotive shed. He returned to Berlin and continued making photographs from high and low angles not knowing of Rodchenko's related and early breakthroughs with the camera. Their work collectively represents the formative proto modern years of using small hand-held cameras with bold artistic intent including high and low vantage points thanks to the mobility of newfound small hand-held cameras.

Fif. 1. László Moholy-Nagy, Untitled [Eiffel Tower looking up], gelatin silver photograph, 1925, Collection of The V.V. State Mayakovsky Museum, Moscow.

Fig. 2. László Moholy-Nagy, Radio Tower seen from below, negative gelatin silver photograph, 1926, Collection of The State V.V. Mayakovsky Museum, Moscow. Bauhausbücher Number 9, Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche (Kandinsky, Point and Line to Surface), cover and page figure 68.

Moholy-Nagy continued to create other major works as Rodchenko from extremely high and low viewpoints with the camera. After Paris during the next year, he photographed related details of another technological subject, the making of the Radio Tower in early stages under construction in Berlin, where he made some of his most important early work. He also sent a rare negative image of one of his Berlin Radio Tower photographs to Mayakovsky in Moscow that was signed on the verso in ink «à Mayakowsky, Moholy» (Fig. 2).

The negative image of the Berlin Radio Tower was made in a reversal of tones. It has the character not only of his abstract paintings, prints and drawings. It is also similar to the photograms that he began with his wife Lucia in 1922, which are printed as negative images made without the camera. The unique photograms were «shadow prints» when they were first described. By placing various objects on photography paper and exposing them to light, the forms and silhouettes of objects are exposed on the paper to exist in a reversal of tones. The Berlin Radio Tower photograph that Moholy-Nagy made with his camera was reprinted in a reversal of tones as a negative photograph.

The unique negative photograph and others were made as the Radio Tower was completed in the following years after he photographed interior details looking up and down inside the Eiffel Tower in summer 1925. The technological subjects of photographs of both industrial towers are not only directly related. Moholy-Nagy used the same original photograph of the Berlin Radio Tower in the design of his subsequent Bauhaus book. He titled the photograph «Radio Tower seen from Below» on page number and figure 68 of Bauhausbücher Number 9. The subject of book Number 9 was titled Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche (Kandinsky, Point and Line to Surface). A later number was also dedicated for Kazimir Malevich who Moholy-Nagy also admired and shared influence. These books break new ground on the aesthetics of modern art combined with various photographic mediums and theory including cinema.

Moholy-Nagy's decisions for the Bauhaus books provide innovative and historic uses of photography. In the Kandinsky book, he used the image

from the Berlin Radio Tower photograph with the seminal text by the pioneer modernist Kandinsky concerning abstract art and drawing. Adding the Radio Tower photograph with related graphic and diagonal lines that further illustrate modern concepts in drawing and painting that was groundbreaking for the time.

Moholy-Nagy and Rodchenko returned from Paris to Moscow and Berlin and began to apply their parallel discoveries with the camera not only in creating high and low views of subjects in their modern photographs, but also major developments in their abstract style with new vision. Different directions in their transdisciplinary art practices with new technologies combined modern photography and the printing press with further mixtures of industrial materials, methods, and media beyond traditional art forms. Proto modern photography in all of its emerging forms offered new directions in art for Moholy-Nagy and Rodchenko. In response to new points of view with the camera after Paris, critic Osip Brik wrote: «Each shot taken from a new visual perspective expands the limits of the visual imagination. Each exposure making use of a complex pattern of light and shade provides a new image of space». Renaissance perspective no longer satisfied the modern artist. Modern photography multiplied the possibilities by example in art and theory [10].

Further parallels and comparisons between the artists reveal parallels as major contributors to modern art and photography independently. Their transdisciplinary practices and theory continue to influence the diversity of contemporary art worldwide (Fig. 3). László Moholy-Nagy and

Fig. 3. Steve Yates, Radio Tower Berlin, Homage to Moholy-Nagy, digital photographs with drawing (top center) in the site-specific installation "Constructed to be Photographic" at Kauno Fotografijos Galerija, October 2014. Photograph by Romualdas Požerskis

Aleksandr Rodchenko bring ideas from modern photographic and art history to the new century expanded today by further emerging technologies that provide limitless possibilities in a multitude of transdisciplinary directions.

Footnotes:

1. The editor of Sovetskoe Foto would not print this response by the artist Aleksandr Rodchenko who then published his Letter to the Editor of Sovetskoe Foto written on April 6, 1928 in Novyi Lef, Number 6, 1928.
2. Excerpts included are from the essay «László Moholy-Nagy and Aleksandr Rodchenko, Historical Parallels, Intersections and Contexts» requested by Director Svetlana Y. Strizhneva at The State VV Mayakovsky Museum during research in early 2007 as a Fulbright Scholar, which was hosted by the British Higher School of Art and Design in Moscow.
3. See "Inventing Modern Photomontage 1918, Transdisciplinary precedents in proto modern photography" by the author published in STUDII ȘI CERCETĂRI de ISTORIA ARTEI, Editura Academiei Română, Institutul de Istoria Artei G. Oprescu, București, Fall 2018.
4. The term «proto modern photography» was first introduced in the exhibition and catalog curated and written by the author after personal discussions to explore the beginning of modern photography with preeminent historian Beaumont Newhall who founded the Photography Department at the Museum of Modern Art in New York. Proto Modern Photography, Museum of New Mexico, Santa Fe, 1992.
5. Kristina Passuth, Moholy-Nagy, London: Thames and Hudson Ltd., 392-4 in English from Katalin Bakos, «Moholy-Nagy László 1923-as, Alekszandr Rodcsenkóhoz írt levele», Ars Hungarica, Number 2, 1977.
6. Pro Eto, Moscow, 1923; Új művészek könyve, Buch neuer Künstler, Vienna, 1922.
7. А. Лаврентьев, Маяковский - Родченко. Классика конструктивизма (Mayakovsky - Rodchenko. The constructivist classics), М.: Фортуна ЭЛ, 2004.
8. See "'Changing the angle of observation from techniques to art,' Paris, June 1925' by the author in the trilingual Alexander Rodchenko: Modern Photography, Photomontage, and Film, Abangoardiako argazkigintzea, fotomontaketea eta zinemagintzea (Basque), Fotografia de vanquardia, fotomontaje y cine (Spanish), Bilbao: BBK Fundación, 2003.
9. References are taken from the first English edition "In Paris: From Letters Home, 1925," Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future, Diaries, Essays, Letters, and Other Writings, 148–186.
10. For further documentation of the formative meetings of the Constructivists, see Selim O. Khan-Magomedov, Rodchenko. The Complete Work, MIT Press, Cambridge, 1987, 90–5.
11. Osip Brik, Sovetskoye Kino (Soviet Cinema), Number 8, 1926, 15. Also see «The Value of Space: A Theoretical Sketch for Photographic Art in the Late 20th Century» from the Poetics of Space: A Critical Photographic Anthology, Albuquerque: The University of New Mexico Press, which includes eighteen essays edited and written by the author, Moholy-Nagy, El Lissitzky and others.

А.С. ФЕДОРИНА

Макетирование многополосных изданий как единство типографики и фотомонтажа в творчестве С. Телингатера

В статье затрагиваются принципы проектирования многополосных изданий середины XX века, излагаются взгляды на проектную культуру советского художника книги С.Телингатера. Основное содержание составляет анализ темпоритмического построения издания как структурно-композиционного средства в разработке многополосных изданий эпохи конструктивизма.

The article considers principles of design of the multi-page publications of the mid-twentieth century, as well views on the design culture of the Soviet graphic designer S.Telingater. The main content of the study is the analysis of the tempo-rhythmic structure of the book, as a structural and compositional means in the construction of the design scheme of multi-page publications of the constructivist era.

Ключевые слова: многополосные издания, конструктивизм, темпоритмическая структура, типографика, фотография, фотомонтаж, полиграфия, А.Родченко, Л.Лисицкий, С.Телингатер, А.Безымянский «Комсомолия», «Слово предоставляется Кирсанову», И.Фейнберга «1914», дизайн книг 1920–1930-х годов

Keywords: books, constructivism, rhythmic structure, typography, photography, photomontage, polygraphy, A.Rodchenko, L.Lissitzky, A.Bezymyanski «Komsomol», «The floor is given to Kirsanov», I.Feinberg «1914», book design of the 1920–1930-s

Возникшее в начале 1920-х годов художественное направление конструктивизм тесно взаимодействовало с авангардистскими течениями изобразительного искусства (супрематизм, футуризм). На этой основе сформировались поиски главных представителей течения — А.Родченко, Э.Лисицкого, Г.Клуциса и следующего поколения дизайнеров-графиков, в число которых входил и С.Телингатер. Важно отметить, что приверженцы конструктивизма стремились к революционному переустройству жизни, а также внедрению производственного искусства в жизнь и быт.

Стремление конструктивистов к новым формам художественного выражения породило новейшие эстетические идеалы: простоты, демократичности и утилитарности [1].

Отринув тягу футуристов к ручному труду и элитарности, малотиражности в книжном производстве, конструктивисты определили новую тенденцию в развитии образа многополосных изданий, рассматривая их с точки зрения продукта массового производства. Отказ от «искусства ради искусства» привел к формированию новой культурной позиции искусства, которое должно было служить производству, а производство — народу. В свою очередь, именно это концептуальное направление, взятое за основу конструктивистами в дизайн-проектировании, послужило развитию проектной культуры многополосных изданий.

В области дизайна книги фотография, применяемая в форме фотомонтажа, обладала для конструктивистов рядом преимуществ перед рисованной иллюстрацией: документальность, объективность, своего рода технологичность: связь цинкографии с типографическим материалом.

Начало этой тенденции мы видим в художественном направлении дадаизма. Разрыв с традициями мировой культуры и отрицание всяческих ценностей в дадаизме породили алогичность мышления, что в свою очередь вывело искусство за грань серьезности. Но именно заложенные дадаистами принципы монтажа текста и визуального материала, разрабатывавшиеся на уровне парадокса, пародии, эпатажа, получили развитие в структурно-композиционных поисках конструктивистов. Следовательно, именно синтез типографического контента и фотографической выразительной формы позволил внедрить проектную идеологию во внутреннюю структуру многополосных изданий.

Одним из первых фотоизданий, созданных творческим тандемом А.М.Родченко и В.В.Маяковского, явилась поэма «Про это». На примере развития выразительных средств, задействованных в фотокниге «Про это», важно выявить основу фотомонтажной технической культуры, берущую изначально свое начало и выразительную форму в кинематографе. Следовательно, существующая нарративная линия в фотографии является одной из сюжетных форм в дизайн-проектировании конструктивистских многополосных изданий. Именно этот проектный подход являлся ведущей стратегией в проектировании многополосных изданий и дизайна полиграфии 1930-х годов. Развитые в дальнейшем художественные принципы, сформированные А.М.Родченко, вошли в основу книги С.Телингатера «Комсомолия», заимствующей идею книги-декламатора «Для голоса». Именно анализируя этот уникальный прецедент культурно-технологически-эстетического синтеза, хотелось бы рассмотреть формирование новейших технологий в контексте проектной культуры многополосных изданий ссередины XX века.

Итоги развития полиграфии за 10 лет Советской власти подвела Всесоюзная полиграфическая выставка 1927 года, дизайном каталога которой и оформлением экспозиции занимался Эль Лисицкий вместе с Телингатером. Тогда же в одном из докладов он отметил: «Самое молодое поколение наших художников-оформителей книги вышло прямо из типографии. Это было решающим фактором в их дальнейшем творчестве. Таковы Телингатер, Ёлкин, Седельников и другие» [1].

Переехавший в конце 1925-х годов в Москву молодой комсомолец С.Телингатер связал свой творческий путь с искусством книги. Увлекшийся идеей создания художественного образа книги только на основе типографических средств, художник изобретательно использовал обычный материал наборной кассы — линейки, скобки, звездочки, буквы и математические знаки, он строил самые разнообразные композиции, не только орнаментальные, но и довольно сложные изобразительные, с интегрированной фотомонтажной формой.

В конце двадцатых годов С.Телингатер был комсомольским художником, ставшим членом художественно-полиграфической секции «Октябрь» [2], в состав которой входили архитекторы А. и В.Веснины, М.Гинзбург, графики Г.Клуцис, С.Сенькин, Д.Моор, кинематографисты С.Эйзенштейн, Э.Шуб, Д. Вертов.

Обучаясь в начале тридцатых годов принципам фотомонтажа у великих кинематографистов — С.Эйзенштейн, Э.Шубин, Д.Вертов, С.Телингатер отмечал: «”Кухней” фотомонтажа было в значительной мере кино... Кинематографический монтаж переосмысливал динамику факта по законам сюжета. Фотомонтаж переосмысливал статику факта» [3]. Именно благодаря воздействию великих кинематографистов на формирование эстетического зрения С.Телингатера, фотомонтаж становиться неотъемлемым инструментом в дизайн-проектировании художника.

Но интерес к фотомонтажу С.Телингатера начался еще с 1927-го года с совместной работы с Лисицким над Всесоюзной полиграфической выставкой, для которой они совместно готовили путеводитель и экспозицию.

В ходе совместной работы, Телингатер обратил внимание на мастерское использование Лисицким фотографического контента в качестве иллюстративного материала, а позднее и на выразительную мощь фотомонтажного искусства, о силе которого в 1928-го году он опубликовал статью статью «Фотомонтаж» в журнале «Полиграфическое производство». Кроме того, стоит отметить, что на рубеже тридцатых годов новые конструктивистские приемы типографического оформления и фотомонтажной иллюстрации, широко освоенные С.Телингатером, стали одной из ведущих стратегий в проектировании конструктивистских многополосных изданий.

В 1930-е годы в художественном сознании конструктивистов произошли изменения, связанные с большим вниманием к технологическим аспектам как самого полиграфического производства, так и

методов проектирования. Таким образом, в графическом дизайне С.Телингатер большое внимание уделял чисто функциональным вопросам удобства восприятия информации. С.Теленгатер утверждал: «Культурно, грамотно написанный шрифт на архитектурном сооружении, на рекламной установке, на обложке книги, на заголовке газеты и журнала, на плакате, на упаковке товара, на вывеске, на городских афишах является показателем глубины профессиональной культуры и мастерства, вкуса художника-оформителя, общего уровня вкусов тех, на кого рассчитаны эти шрифтовые надписи» [4]. При оформлении многих книг художник использовал характерные для конструктивистов проектные принципы — асимметричное построение и акцентирование текста, что считал инструментом визуального выделения смысловых ударений, повышения значимости отдельных слов и фраз [5].

Таким образом, типографическо-фотомонтажная многоголосная «партитура» средств графического дизайна позволила поднять на новый уровень такое композиционное средство в многополосных изданиях, как ритмическая структура. Синтез типографики и фотографии положил начало режиссированию ритмической структуры многополосных изданий.

1. «КОМСОМОЛИЯ»

Одной из ранних работ С.Телингатера (ему исполнилось в тот момент 25 лет) явилась работа над поэмой «Комсомолия» А.Безымянского в честь 10-летия комсомола. Выстраивая весь проект как фильм, С.Телингатер использует не только наследие типографской культуры, но и придает новое и смелое звучание монтажной культуре. Монтируя между строчками текста фотографии, рисунки, а также кадры кинохроники о комсомольской организации, снятой операторами «Совкино», дизайнер формирует макет многополосного издания как срежиссированное пространство, основанное на сложно-структурной схеме типографских шрифтов разных размеров, декоративных элементов из арсенала печатника, также постановочных снимков. Приведем слова искусствоведа Ш.Бойко, знакомого с самим Телингатером и его работами еще с 1960-х годов: «Его не удовлетворяла архитектоника и красота типографского мастерства как такового. Он мечтал о “биоскопической” книге, “кино-книге”, которую можно одновременно читать и смотреть, — книгу, в которой последовательность страниц и иллюстраций похожа на кинокадры, сменяющие друг друга. Он пытался внедрить эту концепцию при работе над книгой “Комсомолия” (1928) А.Безыменского в честь 10-летия комсомола. Книга разрабатывалась как фильм на основе литературного сценария, переработанного в режиссёрский сценарий. Творческая

группа состояла из режиссёра, художника-оформителя, фотографа и кинооператора. Монтажом занимался сам Телингатер, который заслуживает также звания режиссёра на этом проекте. Богатый визуальный язык книги складывается из документальных фотографий и постановочных снимков, вмонтированных в текст; цветные ударения разбросаны по колонкам, сложные схемы типографских шрифтов разных размеров — и наконец, различные декоративные элементы из арсенала печатника» [6]. Важным проектным аспектом в стратегии визуального режиссирования книги являлась ее связь с кинематографической структурой, пространственно-временной синтез, ритм. Как указывает Юрий Молок, «по понятиям того времени книга должна была составлять “единство оптики и акустики” (слова Лисицкого)» [7].

Первый план: типографический сложно-ритмический план

Порядок основного текстового набора, содержавшего в себе синтез поэтической формы, акростих, песни, частушки, речевки, рифмованного лозунга, нес в себе литературную кодировку, которая должна была восприниматься не только с точки зрения вербального контента, но и с точки зрения зрительного восприятия. Фонетически–графический ритм поэмы позволил подчеркнуть пропагандисткую суть клубного издания. Нелинейно-ритмический ряд, выраженный в строках-индексах, позволил создать направляющие движение как важнейший организующий компонент художественной формы издания. Сложно-структурный типографический ряд.

Ил. 1. Александр Безыменский. Комсомолия. Разворот. 1928

Распределение в пространственной структуре ассиметричных типографических блоков создает сложно-структурный ритмический ряд, имеющий важное значение в разработке комбинаторного мотива, изобразительного сюжета.

Второй план: фотографический

Основой иллюстративного ряда послужили фотографии, созданные бригадой «1-й кинофабрики Совкино» (режиссура иллюстраций: Е.Коханова). Важно отметить, что фотографии, интегрированные внутрь сложноритмического пространства, представлены в виде небольших изображений, своего рода «контролек» (контактных отпечатков, которые фотографы использовали для идентификации изображений в своих архивах), часть из них фрагментарна, другие же вырезаны по контуру. Подчас, имея масштаб марок, даже при сильном увеличении не удается рассмотреть детали. Но типажи героев узнаваемы.

Ценностью художественного образа многополосного издания является не ритмическое чередование белого и черного, а сложно структурное ритмически осмысленное типографическое полотно с интегрированным в него фотографическим полем. Ритмические ряды, трактующие условия динамического заполнения композиционного пространства разворотов, позволяют сделать выводы о комбинаторном мышлении дизайнера, не просто переосмыслившего принципы конструктивистского набора, а интегрировавшего новые полиграфические технологии в дизайн-проектирование.

Благодаря развитию новейших конструктивистских приемов, синтеза типографики и фотографии, интегрированных в многополосные издания, С.Телингатер положил начало режиссированию ритмической структуры изданий, исходящему из структуры вербального контента. Именно этот проектный подход являлся ведущей стратегией в проектировании многополосных изданий и дизайна полиграфии 1930-х годов.

2. «СЛОВО ПРЕДОСТАВЛЯЕТСЯ КИРСАНОВУ»

Вторым из выдающихся проектов С.Телингатера с использованием фотомонтажного и типографического оформления является сборник юмористических стихов «Слово предоставляется Кирсанову». Обложка, реализованная С.Телингатером, представляется как сложноструктурная композиция, объединенная тремя планами.

Первый план

Линейно-метрический ряд, выраженный в простейшем ритмическом порядке разделительных линеек. Последовательное повторение равных по своей структуре элементов несет в себе роль разделителей сложноструктурных ассиметричных типографических композиций.

Второй план: сложно-структурный типографический ряд

Ритмически более сложный, чем линейно-метрический композиционный ряд: расцветочные названия стихотворений, варьирующиеся от мелкого типографического набора до более крупного. Типографический набор в одном случае горизонтально-ориентированный, во втором — диагонально-ориентированный. Ритмическая структура основана на внедрении различных типографических принципов набора: разрядка, трекинг, резкое изменение пункта набора. На основе используемых принципов строятся нарастающие, убывающие и резко напряженные ритмы. Если, как в первом случае, линейно-метрические ряды сообщают системе организационных элементов статичность, то ритмические ряды трактуют условия динамического заполнения композиционного пространства.

Ил. 2. Слово предоставляется Кирсанову. Обложка к книге. 1930

Третий план: фотографический

Фотографический план весьма обособлен, так как имеет значение оптически-образных форм [8], развивающихся в художественно-образном пространстве, имеющем свою визуальную сопричастность действительности. Но важность фотографической формы заключается в ее нарративной сопричастности действительности и интегрированности в композиционное пространство.

Далее темпоритмическая структура композиционного пространства полос решается за счет типографических приемов, переходящих, в некоторых случаях, в образную репрезентацию формы. Один из ярких образов: набор разномасштабных строчек расположен в форме фигуры канатоходца. Его вскинутая вверх рука, составленная из слов стихотворения, задает направление чтения и направление восприятия страницы.

3. «1914»

Третьей, наиболее известной, работой С.Телингатера в области фотомонтажного искусства явилась книга И.Фейнберга «1914», выполненная им в 1936 году. Фотографический материал книги был сформирован по большей части из кадров документальной хроники из фильмов Э.Шуб. С.Телингатер (дизайнер и художественный редак-

тор книги) изначально изготовил фотомонтажи и впоследствии вмонтировал их пространство разворота. Монтаж (верстка) оригинал-макета производился непосредственно в полиграфии. Оценивая свои работы, С.Телингатер писал: «Фотокнига есть одна из высших форм фотомонтажа. Тут он развертывается в длительный процесс, тогда как фотомонтаж — плакат, фотомонтаж — шар, фотомонтаж — обложка рассчитаны на восприятие в “один взгляд”» [9]. Книга представляет собой комбинаторику фотографических монтажных планов, контрастных не только по форме, но и по содержанию.

Фотографический монтажный план представлен в виде сложно-пластических фотомонтажных композиций, развивающихся в теле многополосного издания как некая раскадровка военной хроники. Фотографии поданы в обтравку с размывкой контуров по краям. Сам метод не нов и по эстетике ближе к старой журнальной, чем конструктивисткой технике [10]. Такой же метод фотографической адаптации был предложен в С.Телингатерем в «Комсомолии». Сам фотомонтаж можно разбить на два плана.

Ил. 3. И.Фейнберг. 1914. Иллюстрация к книге. 1934

Первый план

Организованный фотографический ряд — замкнутый сам в себе, а именно: фотография дана не в обтравку, а во фреймах. Важным аспектом такой фотографической репрезентации является выразительная форма самой фотографической нарративности, выстроенной по сюжетному замыслу художника. Следовательно сюжетная форма берет на себя роль ретранслятора событий.

Второй план

Интегрированные в композиционное пространство полос обтравленные фотографии, выступающие маркерами движения в развороте многополосного издания. Именно этот принцип фотомонтажной интеграции позволяет проявить темпоритмическую структуру многополосного издания за счет чередования разных пластических форм, а также с помощью смыслового и композиционного пространства самих фотоизображений.

Заложенные конструктивистами и С.Телингатером тенденции графического дизайна многополосных изданий свидетельствовали о рождении особого вида проектной деятельности, связанной с разработкой композиции монтажно-временной структуры фотокниг. Эта тенденция сегодня обретает форму проектной стратегии, ключевого художественно-выразительного средства дизайнеров-графиков, макетирующих издания со сложной структурой и взаимодействием средств типографики и фотомонтажа.

Примечания:

1. Цит. по: Владимир Телингатер. Мастерство художника (К 110-летию со дня рождения С.Б.Телингатера). МСХ Новости. Газета Московского союза художников, №3, 2013, с.8.

2. Мини-энциклопедия. Искусство XIX–XX вв. Стили течения / сост. И.Г.Мосин. Вильнюс: UAB «BESTIARY», 2012. 80 с.: ил.

3. Телингатер С., Третьяков С. Джон Хартфилд. М., 1936.

4. Телингатер С. Беседа о шрифтах // Художник. 1962. № 2, 4.

5. Телингатер С. Книга — целостный художественный организм. Конструктор графических ансамблей. М.: Галарт, 2008.

6. Szymon Bojko. New graphic design in Revolutionary Russia. Praeger Publishers. New York, Washington, 1972.

7. Соломон Телингатер. Графика. Выставка работ. М., 1975. С. 9.

8. Живопись. Фотография. Фильм. Ласло Мохой-Надь. 1927 г. Мюнхен: Издательство Albert Langen Verlag. Книга № 8 из серии в 14 книг, изданных Баухаусом.

9. Телингатер С., Третьяков С. Джон Хартфилд. М., 1936. повторы в ссылках и примеч.

10. «Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер (комплект из 2 кн.). Вых. данные , 2018. 11 с.

Интернет-ресурсы:

1. URL: http://www.raruss.ru/photobooks/2581-mechanization.html (дата обращения: 19.04.2018).

2. URL: http://www.kabinet-auktion.com/auction/books33/1242/?print=print (дата обращения: 19.04.2018).

3. URL: http://www.raruss.ru/soviet-constructivism/3949-solomon-telingater.html (дата обращения: 20.04.2018).

О.И. ЛЕКСИНА

Взаимосвязь измерений пространства как идея формы в проектно-художественной деятельности Сантьяго Калатравы

В статье рассматривается воплощение формальных идей С.Калатравы, основанных на взаимосвязи трех измерений: линия-плоскость-объем, в объектах архитектуры, скульптуры и дизайна.

The article deals with S.Calatrava's formal ideas, based on the relationship of three different dimensions (a line, a plane and a volume), and their implementation in the objects of architecture, sculpture and design.

Ключевые слова: С.Калатрава, А.Гауди, архитектура, кинетическая скульптура, дизайн, линейчатые поверхности, коноид

Keywords: S.Calatrava, A.Gaudi, architecture, kinetic sculpture, design, ruled surfaces, conoid

Деятельность Сантьяго Калатравы — архитектора, инженера, художника — можно охарактеризовать как постоянное движение вперед: от одной формы к другой, от одной сферы искусства к другой, от новых материалов и технологий к еще более современным.

Сам С.Калатрава говорит о том, что его интересовала проблема связи измерений пространства, и в своей докторской диссертации «О трансформируемости пространственных конструкций» он рассматривал вопрос сведения трехмерного геометрического объекта «...к двухмерной фигуре и в конечном счете к одному измерению» [1, с. 10]. Эта идея связи измерений пространства лежит в основе ряда его работ с использованием линейчатых поверхностей.

Процесс перехода от двух измерений к трем может быть проиллюстрирован на примере образования коноида из плоскости, составленной из прямолинейных отрезков — такие интерактивные модели, разъясняющие конструкцию здания приходской школы А.Гауди (1909 г.), не имевшей прежде аналогов в истории архитектуры, представлены в музеях Гауди в Барселоне и в Реусе. Этот конструктивный принцип использует и Калатрава, который считает свою деятельность продолжением творчества Гауди [1, с. 15], и в его работах можно увидеть несомненное влияние Гауди. Так, в дизайне винодельческого комплекса «Бодегас Исиос» (Испания, 1998–2001) С.Калатрава «использовал ту же самую геометрию, базирующуюся на коноидах, что и Гауди в своей маленькой школе у Саграда Фамилиа в Барселоне» [2, p. 66], хотя, безусловно, решение С.Калатравы технически более совершенное — без опорной балки посередине здания и более динамичное — с «взлетающим» козырьком по центру. Покрытие здания представляет собой сплошную последовательность облицованных алюминием деревянных балок прямоугольного сечения (где балка является модулем), уложенных концами на противоположные фасадные стены [3] (т.е. на синусоиды противоположного знака). Значительная амплитуда синусоиды в сочетании с квадратным сечением балок, как бы совершающих движение по ее траектории и образующих «волнообразную линейчатую поверхность» [1, с. 71], делает это движение особенно ощутимым.

Далее, в 2002 г., на площади перед Музеем Южного Методистского Университета в Далласе (штат Техас) была установлена кинетическая скульптура С.Калатравы под названием «Волна» (Wave). Ее можно рассматривать как развитие уже упомянутой кон-

Ил. 1. С.Калатрава. Винодельческий комплекс «Бодегас Исиос»

Ил. 2. Гауди. Школа при храме Саграда Фамилиа

Ил. 3. С.Калатрава. Кинетическая скульптура «Волна»

струкции: коноид, но — механизированный. Таким образом, на смену движения кажущегося — в покрытии винодельни «Бодегас Исиос» — приходит движение реальное, а конструкция коноидальной крыши, идея которой принадлежит Гауди, в работе Калатравы приобретает самостоятельное значение.

Примечательно, что эта скульптура С.Калатравы является буквальной иллюстрацией перехода от одного измерения пространства к другому: одномерная прямая линия (элемент скульптуры), многократно повторенная, образует плоскую поверхность, каждый элемент которой закреплен своей центральной точкой на неподвижной основе; эта «плоскость» посредством механизма превращается в трехмерный объект: скульптура (шириной 8 м и длиной 21 м) изготовлена из 129 полых стальных, покрытых бронзой, брусков, которые поднимаются и опускаются в определенном ритме, производя волновое движение. Она установлена на постаменте посреди неглубокого бассейна, облицованного черным гранитом, с медленно движущейся водой, причем, элементы скульптуры при движении не касаются воды, создающей почти неподвижную отражающую поверхность [4]. Таким образом, принцип архитектурной конструкции, впервые примененной А.Гауди, С.Калатрава перенес в скульптуру с перманентным движением элементов.

Следующим этапом стало создание вертикальной версии этой скульптуры — в афинской Стене Наций, олимпийском объекте 2004 г. (стальная трубчатая конструкция длиной 250 м и высотой 20 м) [1, с. 79]. Этот объект, в отличие от предыдущего, «Волны», можно отнести к разряду не просто кинетических, но к тому же, трансформирующихся объектов, поскольку он может пребывать не только в движении, но и в статичном состоянии — в виде плоскости — и выполнять таким образом роль гигантского видеоэкрана (то есть быть одновременно и скульптурным объектом, и объектом дизайна).

Ил. 4. С.Калатрава. Стена наций, Афины

Так, используя одну и ту же принципиальную идею (создание плоскости из одномерных элементов и затем трансформация ее в трехмерную фигуру) и развивая эту идею с помощью новых материалов и технологий (и — что немаловажно — с применением модульных элементов), С.Калатрава добивается впечатляющих результатов в различных сферах проектно-художественной деятельности: архитектуре, скульптуре, дизайне.

Ил. 5. С.Калатрава. Станция Reggio Emilia

Позднее, в 2013 г., Калатрава применил усовершенствованный вариант этой конструкции в решении станции высокоскоростного железнодорожного сообщения Reggio Emilia (Италия) — здании с волнообразным движением фасадов и крыши высочайшего инженерного уровня из белой стали и стекла (прозрачные стеклянные панели расположены между стальными элементами, окрашенными белой краской [5]). Волны фасадов асимметричны (более динамичен тот, в котором расположен вход в здание), при этом конструкция длиной почти полкилометра составлена из модулей, каждый из которых сформирован из 25 порталов [6].

Это решение С.Калатравы можно назвать пластическим переосмыслением коноидальной конструкции, здесь крыша не является собственно коноидом — ее центральная линия не прямая, а волнообразная, и в то же время это решение можно рассматривать как развитие уже не раз примененной прежде конструктивной идеи в сторону усиления пластики — на основе новых материалов, технических и технологических возможностей.

Библиография:

1. Ходидио Ф. Сантьяго Калатрава. Архитектор, инженер, художник. М.: TASCHEN / Арт-Родник, 2009. 96 с.

2. Barrallo J., Sánchez-Beitia S. The Geometry of Organic Architecture: The Works of Eduardo Torroja, Felix Candela and Miguel Fisac. Proceedings of Bridges 2011: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture (2011). P. 65–72. Электронный ресурс. URL: bridgesmathart.org (дата обращения: 2.03.2018).

3. La Rioja, Bodegas Ysios. URL: arcspace.com. www.arcspace.com/features/... calatrava/la-rioja-bodegas-ysio... (дата обращения: 10.03.2018).

4. Wave by Santiago Calatrava in Dallas, TX. URL: virtualglobetrotting. com›map/wave-by…calatrava(дата обращения: 12.03.2018).

5. Frazzica G. The Perfect Wave: New High Speed Train Station in Italy. URL: https://www.detail-online.com/.../the-perfect-wave-new-high... (дата обращения: 10.03.2018).

6. The Mediopadana Line signed by the architect Calatrava — Nesite. URL: www.nesite.com/.../the-mediopadana-line-signed-by-the-arc (дата обращения: 2.03.2018).

Э.А. АКШОВ

Деревянные конструкции как перспективные основные формообразующие элементы в архитектуре современных храмов

В статье рассматриваются основные направления развития принципов формообразования в храмовом зодчестве на основе исторического опыта, а также современных достижений использования деревянных конструкций.

The article depicts the main direction of development in morphogenesis of sacred architecture based on the historic context and also contemporary achievements of wood experience.

Ключевые слова: дерево, деревянные конструкции, деревянные материалы, храмовое зодчество, храмы

Keywords: wood, wood constructions, wood materials, sacred-architecture, temples

Дерево — один из древнейших материалов в истории человечества. В процессе проектирования нашего времени архитектор все чаще старается работать, опираясь на принципы устойчивого развития. Именно поэтому спрос на дерево как основной экологический материал велик, как никогда.

В архитектуре храмов на протяжении веков дерево было главным конструктивным и декоративным элементом. Деревянная балка в ранних христианских базиликах была основным несущим элементом, а также создавала неповторимый образ интерьерного пространства всего храма. Перекрестия потолка образовывали ячейки, ниши которых заполнялись фресками. Деревянные балки украшались резьбой. Таким образом они приобретали дополнительную, более сложную пластику формы, которая украшалась позолотой. Данные архитектурные приемы можно увидеть в таких базиликах, как Сан-Витале, Санта-Мария-ин-Арачели.

Дерево применялось во внутреннем убранстве церквей. Оно использовалось в изготовлении рам, иконостасов, дверей, ограждений на хоросах, лестниц. Одним из самых известных примеров использования дерева в интерьере является Балдахин Бернини в Соборе Святого Петра. Данный памятник архитектуры выполнен из дерева. Приемы формообразования, использованные архитектором в 17 веке, актуальны и в наши дни.

Кижи являются образцом использования деревянных конструкций в русском зодчестве. Весь объем храма выстроен полностью из дерева. Данный пример прекрасно сочетает единство художественного образа и материала. Весь объем храма выстроен полностью из дерева.

В наши дни производство деревянных конструкций привлекает внимание все большего числа специалистов, т.к., в отличие от конструкций из бетона и металла, они экологичнее. Современные достижения позволяют обрабатывать дерево на совершенно новом уровне. Использование специальных пропиток и покрытий позволяет снизить уровень горючести материала, а также воздействие различных грибков. Таким образом, срок эксплуатации при должном уходе значительно увеличивается. При пожаре у человека намного больше шансов спастись из деревянной постройки, так как слои дерева, расположенные под обугленными, берут на себя несущую нагрузку.

Деревянные конструкции обладают собственной красивой текстурой и узором, поэтому архитекторы часто оставляют открытым внутренний каркас несущих элементов, например, в фахверковых домах. Данный прием делает пластику фасадов более сложной и интересной.

Обращаясь к истории архитектуры, можно выделить четыре условных периода, когда отношение к конструкциям было разным.

1 этап: XII–XVII века — период деревянного русского зодчества. В данный промежуток времени строятся церкви, крепости, избы, ветряные мельницы и другие сооружения. Многие объекты изготавливались без гвоздей. Для соединений элементов использовались пазы, чашки.

2 этап: с начала XVIII происходит активное развитие промышленной обработки дерева, что влечет за собой и изменение деревянных конструкций. В производство вводится обработка дерева на лесопильных мастерских, вместо тески досок топором. Строятся мосты, набережные, верфи и другие сооружения, для которых важно использовать легкий, водонепроницаемый (их пропитывали маслом), но крепкий материал. В это же время, развитие технических наук, в частности, метод математического расчета с помощью интегралов Лейбница, позволило проводить более сложные расчеты в проектировании новых конструкционных элементов. Появляются первые конструкции стропильных ферм, перекрывающие большие пролеты.

3 этап: данный период начинается с XIX века. Появляются пространственные деревянные конструкции, оболочки и новые узлы жесткости. Для проектирования используются деревянные треугольные, решетчатые фермы, для которых разрабатываются новые методы расчета.

4 этап: весь XX век до наших дней. Применяются сетчатые большепролетные конструкции, видимо, под влиянием изобретений Эйфеля

и Шухова. В середине века появляется технология клееного дерева, которая дает возможность изготавливать большепролетные криволинейные элементы. Открываются новые заводы по изготовлению клееной древесины.

В наше время, благодаря научным исследованиям Австрийской ассоциации деревянной промышленности, появилась новая технология обработки древесины, которая получила название CLT-технология. Данные конструктивные системы все больше набирают популярность в зарубежных странах. Они используются, как альтернатива таким материалам, как бетон, каменная, кирпичная кладки, стальные конструкции, клееный брус, клееное бревно и другие.

CLT-плиты и CLT-панели являются отраслью тяжелой строительной промышленности. Данные конструкции характерны как для малоэтажного, так и для многоэтажного строительства. Такие деревянные конструктивные элементы обладают положительными экологическими и экономическими качествами. В первую очередь, использование CLT-плит и CLT-панелей безопасно для людей и для окружающей среды. Произведенные из дерева, данные конструктивные элементы обладают положительными характеристиками: они экологичны и безопасны для человека, а также создают комфортные условия обитания (зимой тепло, летом прохладно).

Сегодня разрабатываются экспериментальные проекты новых православных храмов, где используется описанные выше CLT-плиты и CLT-панели. Такой подход позволит вывести проектирование храмов новый уровень. Строительство будет дешевле и экономичнее. Использование данной технологии способно улучшить экологическую ситуацию, так как при их сборке на стройплощадке не будет ни пыли, ни грязи.

На сегодняшний день дерево становится самым популярным материалом. В Чикаго по проекту архитектурного бюро Perkins+Will планируют построить 80-этажный небоскреб. В Норвегии уже подходит к концу строительство деревянного восьмидесятиметрового здания. Артур Бушарт, заказчик башни Mjostarnet, говорит об отказе в будущем от бетона и цемента, сокращении заводов производящих сырье, загрязняющего атмосферу.

Библиография:

1. Калугин А.В. Деревянные конструкции. М.: Ассоциация строительных вузов, 2008.

2. Кесик Т. Д. Строительство деревянных каркасных домов в Канаде. – Б.м., 1982.

3. Фрёструпа Андерса Теория столярного дела. Деревянные конструкции. – Осло, Гюльдендаль Ундервиснинг, 2008 НИИ SINTEF Byggforsk.

«Glulam/CLT Structural Timber Association». Retrieved 2 January 2017.

ЧАСТЬ IV. МАТЕРИАЛ-ТЕХНОЛОГИЯ-ФОРМА: ПРОЕКТНЫЙ КОНТЕКСТ И РЕАЛИЗАЦИЯ

И.И. ОРЛОВ, Г.И. АЛЕКСАНДРОВ, Е.А. ГОРЧАКОВ

Витрувианская триада «Польза, прочность, красота» и вызовы VI технологической революции

Триада базовых понятий «материал-технология-форма», известная еще со времен античности как «Польза, прочность, красота» Витрувия является определяющей в смысловом и содержательном аспекте творческой, проектной и художественно-производственной деятельности. С течением времени меняется лишь смысловое наполнение категорий: так, с нашей точки зрения, польза зависит от единства материала и формы, прочность — от технологичности материальной конструкции, а красота — от гармоничного синтеза всех категорий триады «материал-технология-форма». При этом следует учитывать тот факт, что Витрувианская триада была обращена к классической гуманитарной культуре, к объяснению смысла антропоцентрической проектно-художественной деятельности, а ее современная постиндустриальная интерпретация «материал-технология-форма» имеет смысл не только чисто профессиональный, но и социально-утилитарный, поэтому рассмотрение этой триады лишь в свете материально-физических явлений не позволяет нам увидеть (вскрыть) аналогичные закономерности между процессами, происходящими в современной проектно-художественной деятельности, и их отражением (реализацией) в глобальном культурно-историческом планетарном масштабе.

The triad of the basic concepts «material-tekhnologiya-forma» known since antiquity as «Advantage, durability, beauty» Vitruviya, is defining in semantic and substantial aspect creative, design and an art production activity. Eventually only semantic filling of categories changes: so, from our point of view — the advantage depends on unity of material and a form, durability — on technological effectiveness of a material design, and beauty — on harmonious synthesis of all categories of a triad «material-tekhnologiya-forma». Thus it is necessary to consider that fact that the Vitruviansky triad was turned to classical humanitarian culture, to an explanation of sense of anthropocentric design and art activity, and its modern post-industrial interpretation «material-tekhnologiya-forma» makes sense not only purely professional, but also social and utilitarian. Therefore consideration of this triad only in the light of the material and physical phenomena doesn't allow us to see (to open) similar regularities between the processes happening in modern design and art activity and their reflection (realization) in global cultural and historical planetary scale.

Ключевые слова: Витрувий, польза, прочность, красота, материал, технология, форма, технологическая революция
Keywords: Vitruviy, advantage, durability, beauty, material, technology, form, technological revolution

Марк Витру́вий Поллио́н (лат. Marcus Vitruvius Pollio; I век до н. э.) — римский архитектор и механик (достоверно известна только его фамилия — Vitruvius). Источником большей части биографических сведений являются труды самого Витрувия. Витрувий является автором эргономической системы пропорций, позднее получившей распространение в изобразительном искусстве и архитектуре под названием «Витрувианский человек». В основе взглядов Витрувия лежало античное представление об универсальном объективном значении числовых закономерностей и пропорциональных отношений в строении Вселенной и человека, которыми надлежит руководствоваться и при сооружении зданий, и при построении машин. Витрувий одним из первых задумался над истоками возникновения архитектуры и первым исследовал вопрос музыкальной акустики помещений, ему же принадлежит известная формула «Прочность-Польза-Красота». Это золотое правило архитектуры гласит, что только сочетание указанных свойств позволит зданиям выглядеть гармоничными и завершенными (никакое свойство нельзя компен-

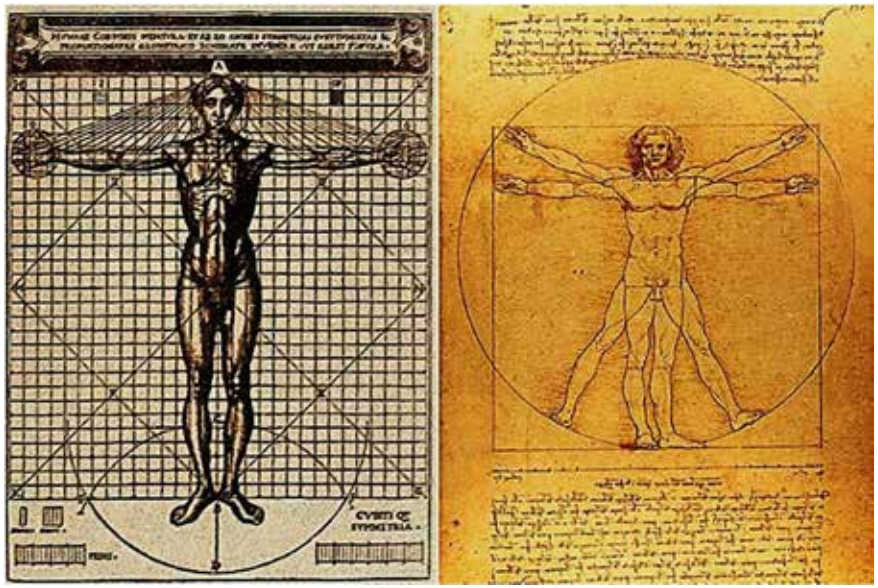


Рис. 1. Человек Витрувия (слева) и человек Леонардо Да Винчи (справа)

сировать другим). Считая, что наибольшего успеха в практических действиях можно достичь, лишь сочетая «механическую сноровку» с «теорией и научными знаниями», в восьмой главе книги X «Основы механики» Витрувий излагает теорию действия рассмотренных им машин, включая основанную на законе равновесия рычага теорию равновесия простых машин. Здесь же приведено первое определение машины как сочетания соединенных вместе частей, обладающего большой силой для передвижения тяжестей. Ниже приведен рисунок Леонардо Да Винчи выполненный в 1490–1492 гг. и называемый каноническими пропорциями, который представляет собой иллюстрацию к книге художника, посвященной архитектору.

Триада базовых понятий «материал-технология-форма», известная еще со времен античности как «Польза, прочность, красота» Витрувия, является определяющей в смысловом и содержательном аспекте творческой, проектной и художественно-производственной деятельности. С течением времени меняется лишь смысловое наполнение категорий: так, с нашей точки зрения, польза зависит от единства материала и формы, прочность — от технологичности материальной конструкции, а красота — от гармоничного синтеза всех категорий триады «материал-технология-форма». При этом следует учитывать тот факт, что Витрувианская триада была обращена к классической гуманитарной культуре, к объяснению смысла антропоцентрической проектно-художественной деятельности, а ее современная постиндустриальная интерпретация «материал-технология-форма» имеет смысл не только чисто профессиональный, но и социально-утилитарный, поэтому рассмотрение этой триады лишь в свете материально-физических явлений не позволяет нам увидеть (вскрыть) аналогичные закономерности между процессами, происходящими в современной проектно-художественной деятельности и их отражением (реализацией) в глобальном культурно-историческом планетарном масштабе. Согласно современным социально-экономическим теориям, человечество вступает в 6-ой технологический уклад (считают примерно с 2010 г.), который обеспечивают: нано-электроника, молекулярная и нано-фотоника, нано-материалы и нано-структурированные покрытия, нано-системная техника, биотехнологии, нано-биотехнологии, информационные технологии, когнитивные науки, социо-гуманитарные технологии, конвергенция нано-, био-, инфо- и когнитивных технологий (так называемая НБИКС-конвергенция). Из всемирной человеческой истории развития искусства и дизайна мы знаем, что любые новации в области использования новых материалов, творческих принципов, промышленных технологий сказываются и не только (не столько) на формально-композиционных результатах (это чисто профессионально-утилитарный аспект проблемы), сколько на культурно-социальном пространстве человеческой цивилизации. Всякие новации (вчерашние утопии) попадают в руки политических властителей (и часто далеко не самых нравственных), поэтому современный дизайнер не только (и не столько) нуждается в возможности моделировать, реальные физические (в виде аналогий и моделей) процессы создания своего продукта, сколько в умении предвидеть (или хотя бы просчитывать) ближайшие социально-культурные последствия своей деятельности. Вечная антиномия проблемы нравственности и творчества (Авеля и Каина) человеческой деятельности никуда не делась. Каким образом мы можем (и обязаны) предвидеть или предусмотреть, (смоделировать) технологические, а, значит, и социально-культурные возможности, ближайшего будущего, и какова доля традиционных технологий (а равно и смыслов) в продуктах современной проектной цивилизации? Еще в XX столетии, когда в архитектуре и дизайне отчетливо сложилось направление, получившее название «интернациональный стиль» (т.н. «современное движение»), оно агрессивно опиралось на принципы радикального функционализма. Богословы, философы, культурологи и теоретики современного дизайна справедливо отмечают, что реализация этого лозунга в условиях высокоразвитого промышленного производства привела к созданию стандартной и обезличенной жизненной среды («нумерариев»). В ряду различных негативных последствий такой стандартизации реальную угрозу представляет фактическое выхолащивание национального своеобразия (этнокультурной идентичности предметного мира), окружающего современного человека.

Некоторые специалисты вполне обоснованно считают, что современный дизайн с его активной проектной деятельностью (имеется в виду «проект» как форма любой деятельности) может стать источником средового напряжения и даже отчуждения, если он создает среду человеческого обитания, опираясь лишь на утилитарно-функциональные потребности, существующие вне образов (смыслов) традиционной духовной культуры. В данном контексте весьма интересна формулировка основных культурологических проблем современного дизайна в работе А.Н.Лаврентьева. Так, возникнув как отражение диалектической взаимосвязи: вещь и культура (вещь как материальный носитель стиля и образа жизни), дизайн (как способ отображения и формирования реальности), приходит к неизбежной смене доминанты приоритета вещи (материального объекта) на знак (носитель информации), что, в свою очередь, приводит к проблеме: культура и цивилизация в восприятии (отображении) и в любой форме проектирования. Таким образом, наступление глобального «техномира» на традиционные культурные ценности, кри-

зис «интернационального стиля», наступающая 6-я технологическая революция обусловили все возрастающий интерес к материальному миру как отражению традиционному миру этнокультурного своеобразия. Некоторые современные теоретики видят в этом один из возможных путей гуманизации современной предметно-пространственной среды, придания ей духовной и культурной осмысленности. Однако существуют и более прагматические (даже пессимистические) прогнозы на состояние и дальнейшую динамику путей развития современной дизайн-проектной культуры (в ее постнеклассическом научном понимании).

Приведем лишь один из многих тревожных прогнозов безудержного революционно-технологического развития нашей цивилизации. Сэм Альтман, глава знаменитого инкубатора Y Combinator, написал колонку о том, чем грозит всем нам 6-ая технологическая революция (оригинал поста — blog.samaltman.com/the-software-revolution): «В человеческой истории было три великих технологических революции (и множество более мелких). Три главных — сельскохозяйственная, промышленная и та, которая идет прямо сейчас, — софтверная революция. Великие технологические революции повлияли на то, чем большинство людей занимаются каждый день и как устроено общество. Предыдущая (промышленная) революция создала множество рабочих мест, потому что новая технология требовала огромного количества людей. Но это была аномалия, а не нормальный ход развития технологий. И поэтому люди думают — возможно, подсознательно — что технологическая революция всегда хорошо влияет на личное экономическое положение большинства людей. Похоже, что софтверная революция сделает то же, что делают обычно технологии — создаст новое богатство, но уничтожит рабочие места. Конечно, мы, наверное, найдем что-то новое, чтобы удовлетворять безграничные человеческие запросы. Но хватит притворяться, что софтверная революция сама по себе хорошо скажется на зарплатах. Технология дает дополнительную подпорку талантам и удаче, что в результате приводит к концентрации богатства и усилению неравенства. Думаю, что резкое имущественное неравенство станет, вероятно, одной из главных социальных проблем следующих 20 лет. Мы можем перераспределять богатство (и сделаем это), но это все-таки не решает другую проблему — людям нужно делать что-то, приносящее им удовлетворение. Держаться за бессмысленные рабочие места — идея ужасная, но популярная. Пытаться найти новую работу для миллиардов людей — идея хорошая, но очевидно, очень трудная в реализации, потому что какими бы ни были эти рабочие места, они, вероятно, будут фундаментально отличаться от всего того, что существует сегодня. Так что какое-либо осмысленное планирование практически невозможно. Однако нынешняя стратегия — “давайте притворимся, что Трэвис Каланик просто шутит, когда говорит о самоуправляющихся автомобилях, и что Uber будет вечно создавать миллионы рабочих мест” — явно неадекватный ответ».

Большинство современных серьезных аналитиков предупреждает нас, что самый серьезный и опасный вызов современной софтверной революции — это концентрация власти в малых группах. Софтверная (6-я технологическая) революция, скорее всего, приведет к тому же, к чему обычно в истории приводило внедрение новых технологий — все больше власти будет концентрироваться в руках относительно небольших групп людей. Далее в своем посте С.Альтман прямо указывает на тот факт, что «…два крупнейших риска, которые проистекают из революции софта — искусственный интеллект (ИИ) и синтетическая биология — могут дать небольшим группам или даже отдельно взятым людям колоссальные возможности причинять другим вред. Вероятно, и сейчас уже возможно разработать и произвести в маленькой лаборатории страшную болезнь. Развитие ИИ, способного положить конец человечеству, может потребовать усилий всего нескольких сотен людей, находящихся где угодно и не имеющих иного оборудования, кроме ноутбуков. Новые экзистенциальные угрозы не потребуют ресурсов национального масштаба. Сегодня то, что требовало таких ресурсов — например, создание ракет, — реализуется отдельными компаниями, в том числе благодаря софту. Что мы можем сделать?» (оригинал поста — blog.samaltman.com/the-software-revolution).

Проблемы дальнейшего революционного развития современного общества с его проектной парадигмой обозначены, что же предлагает С.Альтман? «Мы не можем сделать знание обо всем этом незаконным и надеяться, что все будет хорошо. Мы не можем остановить технологический прогресс. Думаю, лучшая стратегия — это ввести на уровне закона разумные ограничения, но приложить все усилия, чтобы преимущество, получаемое благодаря технологиям, сильнее на стороне добра, чем на стороне зла. Если мы можем синтезировать новые болезни, то, наверное, мы сможем синтезировать и вакцины. Если мы можем создать зловредный ИИ, то, наверное, мы сможем создать и хороший ИИ, который его остановит. Сегодняшняя стратегия глубоко ошибочна. В этот раз все будет не как с атомной бомбой, и чем раньше мы перестанем притворяться, тем лучше. Тот факт, что у нас еще не предпринято серьезных усилий, чтобы остановить угрозы, исходящие от новых технологий ИИ и синтетической биологии, просто поражает. Хочу подчеркнуть, что я поклонник софтверной революции, и мне повезло, что я родился в эти времена. Но боюсь, мы выучили неверные уроки в прошлый раз, и две эти

проблемы — масштабное уничтожение рабочих мест и концентрация огромной власти — упущены из виду» (оригинал поста — blog.samaltman.com/the-software-revolution).

Помимо вышесказанного, все более остро и актуально встает вопрос демографии — кто же воспользуется плодами шестого технологического уклада? Скорее всего, отнюдь не европейцы (в т.ч. и не мы, россияне). Приведем некоторые прогнозы: «В 1960 году люди европейского происхождения составляли четверть мирового населения; в 2000 году — уже одну шестую; в 2010 — одну восьмую; к 2050 году они будут составлять всего лишь одну двадцатую! Такова печальная статистика исчезающей расы. И распространение этой статистики среди широкой публики ведет к паническим настроениям в Европе. В 2000 году население Европы, от Исландии до России, составляло 728 миллионов человек. При сохранении текущего уровня рождаемости коренных жителей, без учета миграции, количество населения к 2050 году сократится до 600 миллионов человек. Таков прогноз Демографического отдела ООН, изложенный в докладе «Перспективы мирового населения: ситуация 2000 года» от 28 февраля 2001 г. Согласно другому исследованию, население Европы за тот же период времени сократится до 556 миллионов человек. В последний раз столь значительное сокращение европейского населения наблюдалось лишь во время т. н. “Черной Смерти” — эпидемии чумы в 1347–1352 гг.» [3]. Современные руководители ЕС (и России) видят решение этой проблемы в трудовой миграции, однако многолетний опыт Франции показывает, что ассимиляции мигрантов практически не происходит. Приехавшие мигранты живут своими социально-религиозными анклавами (часто патриархально-архаичными) и при этом пытаются достаточно агрессивно навязывать европейцам свой образ жизни.

Базой шестого технологического уклада послужило среднее и высшее образование, основанное на научных школах, выпестованных предыдущими десятилетиями. Сегодня создать подобные научные школы на пустом месте (на месте тестов и ЕГ) заново не получится, значит уже сейчас необходимо организовать преемственность знаний (культурных кодов) от стареющего поколения молодым (естественно, тем, кто способен адекватно понять, осмыслить и приумножить). Любые современные прогнозы (оптимистические или пессимистические) описывают только потенциальные возможности революционных технологий, но не гарантируют повсеместного использования достижений «материалов-формы-технологий» на благо различных слоев общества. Поскольку данная формула не учитывает нравственную составляющую (проблема «гений и злодейство»), а творчество без нравственности — это чаще всего преступление (сон

разума порождает чудовищ). Прежний, модернистский принцип отношения к дизайн-проектированию («прочность-польза-красота») отличался тем, что «дизайнер относится к материалу жизни как к аморфному и инертному, который он формирует и структурирует в соответствии с «точным знанием» о векторе прогресса» [4, с. 29]. Для пост-модернистской проектной культуры 6-й технореволюции характерна сложившаяся «слабая» установка проектного сознания, поскольку здесь нет проектного авторитаризма: «…чрезвычайно важным и продуктивным представляется выход на концепцию «само-проектирования» [4, с. 30]. Отсюда вытекает логика применения столь модного сегодня принципа коллажа как ведущего метода в создании композиций и даже способа оценки каких-либо явлений. Однако коллаж уместен в искусственном формализованном пространстве (в котором заранее оговорены некие условности, которые мы принимаем априори), а в реальной жизни условности возникают сами, диктуя постоянно меняющиеся «правила игры» в ходе многообразия жизни.

Расслоение общества в ходе дальнейшего развития 6-ой технологической революции, скорее всего, будет происходить до фантастических уровней. И вряд ли в ходе реализации «Novus ordo seclorum» резервации «дикарей», не вписавшихся в 6-ю технологическую революцию, будут мирно сосуществовать с супер-мега-полисами (как это идиллически описывал О.Хаксли в «Прекрасном новом мире»). Скорее всего, развитие будет проходить по пути новых «вестготов» (албанцы, арабы, африканцы и т.д.), которые будут захватывать для своего поселений те места, которые им самим больше понравятся, как это происходило в Косово и Париже или происходит сейчас в Москве. Видимо, в недалеком будущем реальностью станут супермегаполисы, где рядом с дворцами, управляемыми искусственным интеллектом, могут возникнуть обыкновенные бараки переселенных «люмпенов» (безработных, пенсионеров, мигрантов и пр.), обитатели которых в один день вдруг захотят поднять владельца дворца «на вилы» или угостить «коктейлем Молотова». Вся многообразная история человечества показывает, что по мере своего развития и достижения определенного состояния «самодовольства» любая цивилизация начинает деградировать численно (рождаемость обратно пропорциональна уровню образования) и рано или поздно, гибнет под натиском новых «варваров», превосходящих ее и численностью и пассионарностью. Возможно и так, что наша цивилизация вдруг захочет компенсировать это численное неравенство за счет неких «биороботов» (рано или поздно, но 6-я технологическая революция придет к созданию неотличимых от людей кибер-био-форм). Некоторая надежда, правда, есть на дух патриархального «варварства» чело-

вечества, и, может быть, в будущем возникнет движение за жизнь в гармонии с природой без засилья машин (что-то в духе У.Морриса). Хотя, может быть, у человечества и хватит разума и сил притормозить технологическую революцию в разумных пределах без угрозы исчезновения человека как вида (о чем пишет С.Альтман).

В современном мире, постоянно балансирующем на краю войны и мира, богатства и нищеты, страха и удовольствия, все чаще появляется желание с помощью различных «технологий» создать супер-пару «материал-форма», что выглядит очень зажигательно. Благие намерения современного человека (потерявшего традиционное христианское мировосприятие), легко попадают мимо цели, воспаленные «научные фантомы» («видения и откровения»), воспринимаются за некое «прогрессивное будущее» — являются видениями правления будущего «человека греха, сына погибели». Выработанные длительной эпохой революционного нигилизма ненависть, гордость, бунтарство, несогласие, насилие, необузданность — все эти свойства не могут исчезнуть вдруг, сами по себе или чудесным образом. Это бурное «житейское море» нерешенных проблем, полярных идей, скрытых комплексов неизбежно движется в сторону некой организующей и структурирующей стабильности. Мы видим, что сегодня искусство пытается старой доброй парадигмой эстетики высказывания сохранить целостность пары «нравственность-творчество» по-прежнему как процесс сотворения знаков, для того чтобы произведения были обращены к людям, выражая то или иное отношение автора к различным вещам «Прочность-польза-красота». Однако проектная деятельность без нравственного начала, опирающаяся только на формулу «материал-форма-технология», возможно приведет к появлению нового человека, интересующегося, в основном, собой, видящего в других людях не собеседников, а лишь «материал-форму» для самоутверждения «технология», не желающего никому ничего сказать, но претендующего на роль создателя «прекрасного нового мира». Возможно, приход подобного человека уже недалек.

Примечания:

1. Перес К. Технологические революции и финансовой капитал. Динамика пузырей и периодов процветания. М.: Дело, 2012. 232 с.

2. Овчинников В.В. Глобальная конкуренция. М.: ИНЭС, 2007. 358 с.

3. Овчинников В.В. Технологии глобальной конкуренции. М.: ИНЭС-МАИБ, 2012. 280 с.

4. Курьерова Г.Г. Проектная концептуалистика 80-х годов: новое мышление и «иное» мышление. Труды ВНИИТЭ. Серия Техническая эстетика. № 60. Творческие направления в современном зарубежном дизайне. М., 1990.

В.Е. БАРЫШЕВА, А.А. БАЗИЛЕВСКИЙ

Взаимодействие технологии и дизайна в современном промышленном проектировании

Ускорение всех процессов, автоматизация, оцифровка, стремительное появление новых технологий и материалов побуждает к пересмотру профессиональных ориентиров. Роль и место технологии в дизайн-процессе постоянно изменяется. Дизайн становится коммуникатором, связующим элементом между всеми этапами создания объекта: от исследовательского до технологических и производственных.

Today, all processes are changing quickly. New materials and technologies are emerging rapidly and changing professional landmarks. The role and place of technology in the design process is constantly changing. Design becomes a communicator between all the technological stages of creating an industrial facility.

Ключевые слова: промышленный дизайн, эволюция технологии, коммуникатор

Keyword: industrial design, evolution of technology, communicator, digitalization

Сегодня, когда все процессы стремительно ускоряются, с устрашающей скоростью появляются новейшие технологии, в том числе и цифровые, неожиданные материалы, новые принципы взаимодействия, остро встает вопрос о пересмотре ценностных ориентиров профессии дизайнера. Смена ролей в технологической цепочке проектной работы требует глубокого анализа, постоянного наблюдения и иного взгляда на устоявшиеся процессы проектирования. Не исключение составляет и значение каждого этапа работы дизайнера, и особенно изменения, связанные с технологией и происходящие в классической триаде «материал, технология, форма».

Еще в 1969 году исследователь В.Ф.Сидоренко последовательно обосновал мысль о том, что именно технология промышленного производства стала основой для формирования не только конструкторской, но и новой проектирующей деятельности, собственно дизайна [1]. Отмечая значимость технологии, он отчасти предвосхитил ее современное положение в иерархии приоритетов современной проектной культуры.

Вопрос соотнесения формы и технологии в дизайне становится особо актуален с 1970-х годов, когда научно-техническая революция пред-

ложила проектировщиком постоянно растущий список материалов и технологий. Исследователь дизайна Р.О.Антонов отмечал, «что до этого дизайнеров мало интересовали такие вопросы. Так как в ряду “форма — материал — технология” их взаимосвязь предполагалась вполне однозначной. Иногда рассматривался вариант для нескольких технологий одного материала, но выбор упрощался предположением, что форма задана неким внешним образом, исходящим, например, из функциональных особенностей предмета. К началу 1970-х годов эта иллюзия была разрушена в результате крушения доктрины нового функционализма» [2, с. 54].

Начиная с 1970-х годов, технология начинает рассматриваться с художественных позиций. Появляется понятие «технологический образ», введенное и описанное Г.Муравьевым в «Методике художественного конструирования» (1978 г.). В поздней редакции методики приводятся несколько точек зрения дизайнера на технологическую форму. В первой концепции форма предстает как художественный образ познаваемых дизайнером законов и способов обработки материала. Вторая близка к первой, но в ней «следы технологического процесса» оказываются вымышленными — источником замысла формообразования становится воображаемая технология. Согласно третьей концепции, технология должна была быть минимально информативной на морфологическом уровне, тогда вещь в технологическом отношении становиться «немой» [3].

В настоящее время технология является не столько средством, но и художественно выразительным языком промышленного дизайна. В связи с этим стоит пересмотреть некоторые аспекты, составляющие понятие технологии.

В XXI веке, говоря о взаимосвязи формы, материала и технологии в дизайне, важно отметить, что технология сегодня — это не только процесс по видоизменению материала, не только совокупность процессов и методов, но и особый над-природный мир, включающий в себя технику, технические решения и методы в их постоянном развитии [4].

На протяжении XX века методы промышленного производства и, в частности, конвейера переносятся на множество процессов, в том числе, на процессы творческие, например, на изготовление предметов искусства; можно вспомнить «фабрику» Энди Уорхола. Эти методы позволяли выйти на хорошую повторяемость, серийность, не свойственную этой области, применение их изменило представление о предмете искусства как таковом.

Сегодня «конвейер» автоматизируется, освобождается от линейности, становится более разветвленным, гибким и вариативным. Сложность структуры требует описания — процессы описываются, оцифровываются и там, где это возможно, осуществляются без участия человека.

Эти принципы работают не только на производстве, но и в повседневной жизни. Появляются и активно тестируются все новые алгоритмы: например, управления автомобилем, решения повседневных задач в офисе, таких как управление документооборотом, обработки заказов и многие другие. Все эти процессы постепенно переходят в цифровой формат и выполняются автоматически.

Похожая автоматизация применяется и для решения более сложных и даже творческих задач. Генерация новых форм, отработка различных сценариев взаимодействия человека и проектируемого продукта, формирование технического задания на основе исходных данных, определение недостатков и предложений по улучшению того или иного решения: компоновки будущего продукта, оптимизации его формы под определенный производственный процесс — все это может быть частично автоматизировано.

Резонно возникает вопрос, сможет ли деятельность дизайнера также быть описана, оцифрована и автоматизирована, подобно процессу беспилотного «управления» автомобилем, и как изменится взаимодействие внутри классической триады: дизайн-технология-материал? Для этого стоит понять, чем, собственно, занимается промышленный дизайнер в современных условиях.

Для начала стоит отметить, что и сам дизайн, и технология, и материал являются проектируемыми продуктами. Уже существует множество искусственных материалов как повторяющих природные, так и обладающих дополнительными, нередко «интеллектуальными» свойствами. Например, материал, изменяющий структуру, цвет или форму под воздействием среды или человека, материал, аккумулирующий энергию, с эффектом памяти, самовосстанавливающийся и многие другие.

Технологии также эволюционируют, традиционные методы изменения материала (например, гибки, резания или литья) автоматизируются, комбинируются, тем самым увеличивают скорость и расширяют возможность исполнения деталей все большей сложности. В то же время производственные технологии становятся более гибкими в плане настройки и выпуска различных изделий без сложной перенастройки оборудования.

Технологии аддитивного производства или трехмерной печати подгоняют развитие традиционных производств и приближаются к ним по качеству, точности и, в некоторых случаях, скорости. Эти изменения позволяют говорить о все большей индивидуализации «конвейера», проектируемой вариативности и даже возникновении «нового ремесла» с индивидуализированным подходом.

Отдельно необходимо выделить цифровые технологии как проектирования, так и производства продукта. В ограниченных рамках данной публикации приведем лишь один пример виртуальной проектной технологии. «Мы можем взять компьютерную модель, запустить ее в воздух, дать ей возможность свободно падать, привести в действие и подсчитать деформации, таким образом создавая сотни кадров, каждый из которых — тщательно обдуманная модель, готовая вырасти

в реальный объект. Чем модель становится более точной, научной, тем она искусственней и, что парадоксально, более органична» [5.]. Так описывает проектирование группа дизайнеров в манифесте «Не сделано в Китае, не создано руками». Таким образом, в виртуальном пространстве восстанавливается ранее утраченная связь между формой объекта и способами физического воздействия на него.

Меняется и сам дизайн — его методы работы, приемы формообразования и те задачи, которые он решает.

Промышленный дизайнер прошел путь от художника-оформителя при производстве, скрывающего технологические недостатки изготовления накладными декоративными элементами, художника-конструктора, переводящего формы предметов на машинный язык методами разбиения формы на детали под конкретную технологическую операцию и последующей «художественной» компоновки; дизайнера, использующего новый язык особой «промышленной эстетики», преподающийся в школах и основанный на «дизайн-иконах» функционализма; до дизайнера-экспериментатора, «играющего» возможностями производства, новыми материалами для создания дополнительной ценности бренда.

Однако мы видим, что многие современные материалы и технологии сами по себе содержат достаточную сложность для того, чтобы вступить во взаимодействие с будущим пользователем без «дизайн-посредника», во всяком случае, роль этого посредника изменилась. Украшение или маскировка под привычные формы, например, в объектах Франса Рело, скорее, не работают, так как не помогают пользователю понять назначение продукта, ведь само назначение продукта может быть слишком разнообразно по функциям, например, смартфон.

Именно поэтому абстрактный уровень понятности соответствует характеру взаимодействия человека и предмета. К примеру, круговое расположение кнопок управления на музыкальном плеере предполагает частое и случайное «пролистывание», изменение громкости и содержит элемент бессмысленной «игры». Линейное расположение, наоборот, предполагает более осознанный, скучный и предсказуемый выбор того или иного действия с интерфейсом системы и применяется в профессиональном оборудовании.

То есть предполагаемый характер взаимодействия предмета и пользователя влияет на форму, поэтому большая часть работы дизайнера сосредоточена на разработке принципов взаимодействия пользователя и продукта, на изучении среды, поведения и характера будущего пользователя. В проектировании меняются составляющие процесса и их значимость: акцент переносится на предпроектные исследования и сценарное моделирование.

Возвращаясь к материалу: он становится сложным, изменяемым и мультифункциональным и поэтому требует «объяснения». Любое дополнительное «дизайн-действие», к примеру, украшение или придание формы, привносит дополнительную ассоциативность и может усложнить понимание пользователем, поэтому решение должно быть минимальным и безупречным: разработанному материалу нужно найти точное и понятное применение.

Надо отметить, что новый материал не всегда разработан буквально под нужды пользователя, а может быть также результатом программы по переработке пластика или другого вторично используемого материала. Ценность «дизайн-решения» в данном случае, — в удовлетворении и пользователя, и программы по вторичному внедрению материала в круговорот использования, поэтому в материале акцентируются его «новые» свойства, выгодно отличающие его от традиционного более натурального собрата, например, дышащие или быстросохнущие ткани или их легкость или износостойкость.

В данном случае, дизайнер включается не в разработку формы будущего продукта, а в определение ключевых свойств создаваемого материала или в поиск и даже проектирование новой функции для спроектированного материала.

Краткая попытка коснуться лишь некоторых изменений, происходящих в последнее десятилетие с технологиями в промышленном дизайне, меняет традиционное представление о профессии дизайнера как таковой. Дизайнер как посредник между производством, технологиями и человеком (потребителем) включается в большинство этапов по созданию продукта. Он становится носителем общего языка, объединяющего исследовательский, проектный и производственный этапы, а также различные кластеры: отдел разработки, коммерческий отдел и отдел продаж, производство и отдел поддержки, он участвует в разработке программы утилизации и исследует возможность переработки в иное изделие.

Обладая универсальным междисциплинарным проектным языком, дизайнер участвует в проектировании всего жизненного цикла изделия на каждом технологическом этапе. Являясь коммуникатором между различными этапами «производственного» процесса, становится проводником и инициатором новейших технологий.

Примечания:

1. Сидоренко В.Ф. Технологическая деятельность — одна из предпосылок формирования дизайна // Техническая эстетика. 1968. № 12.

2. Антонов Р.О. Особенности формообразования в советском дизайне 30-х годов // Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. М., 1983. (Труды ВНИИТЭ. Сер. «Техническая эстетика». № 41).

3. Методика художественного конструирования / ред. кол. Ю.Б.Соловьев и др. М.: ВНИИТЭ, 1983. 166 с.

4. Базилевский А.А., Барышева В.Е. Дизайн. Технология. Форма. М.: Архитектура-С, 2010. 248 с.

5. Not made by hand, not made in China: A manifesto // Domus. 2005. January.

О.Б. ДРУЖИНИНА

Средства формообразования и проектного моделирования объекта

Статья посвящена проблемам формообразования в практике проектирования промышленных изделий. В статье уделяется внимание применению в процессе формообразования унификации и агрегатирования как взаимосвязанных методов и средств формообразования, а также использованию принципа морфологической трансформации и принципа конструктора.

The article deals with the issue of the form making for engineering design of industrial products. The article focuses on the employment of unification and building block design as interrelated design methods and means of form making, as well as usage of the morphological transformation and constructor methods.

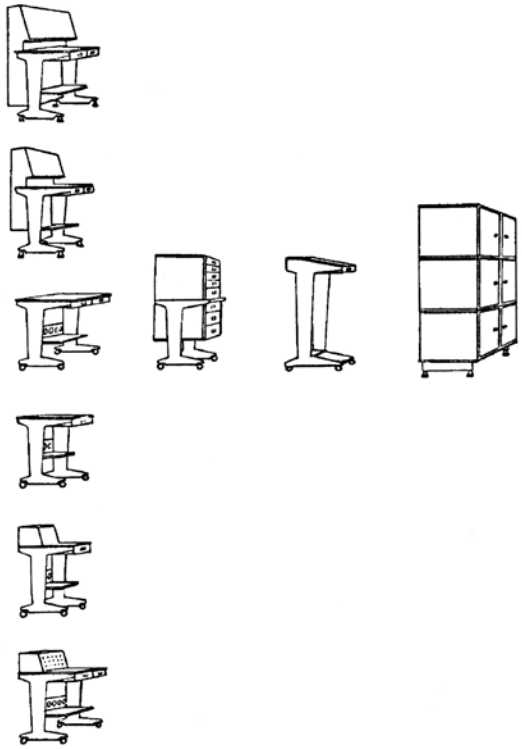
Ключевые слова: форма, формообразование, советский дизайн, дизайн в СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт, ВНИИТЭ, дизайн-программа, метод конструирования, техническая эстетика, художественное конструирование, системный дизайн, промышленный дизайн, индустриальный дизайн, унификация, стандартизация, агрегатирование, модульное проектирование, морфологическая трансформация, конструктор, принцип конструктора

Keywords: form, form making, soviet design, design in the USSR, the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics, design program, systematic design, design thinking, design method, technical aesthetics, industrial design, unification, standardization, building block design, unitizing, morphological transformation, constructor, constructor method

Основная цель дизайна — преобразование предметного мира из неупорядоченности в гармоничную целостность. Формообразование предметно-пространственной среды как иерархичной и логичной структуры, обладающей свойствами антропоцентризма и ансамблевости, было общей идеей для всех культур, начиная с архаики и заканчивая современностью. Эти же принципы лежат в основе методики программности в дизайне. В рамках любой дизайн-программы предметное воплощение идеи, создание формы объекта является главной задачей дизайнера [1, с. 5]. Именно поэтому средствам проектного моделирования и формообразования объекта уделяется особое внимание.

Унификация и агрегатирование

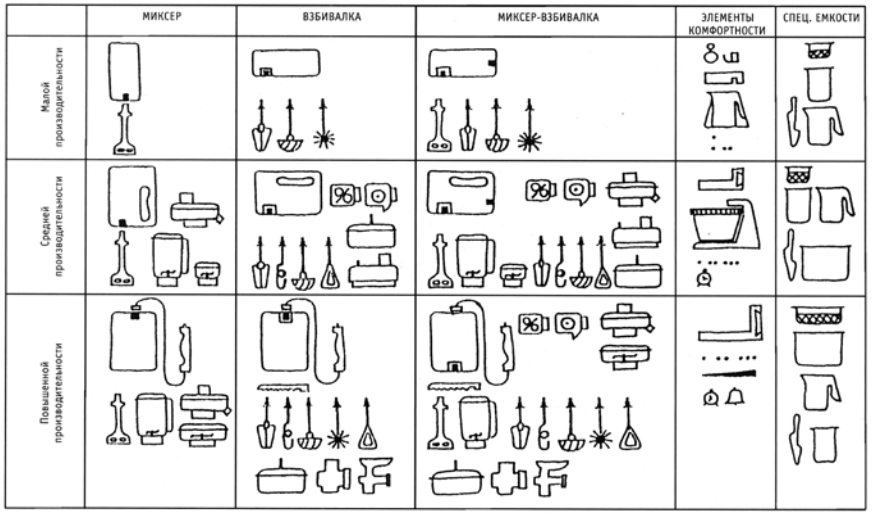
Впервые вопросом унификации начали заниматься во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ) в 1965 году. «В теоретическом сознании представителей технической сферы унификация рассматривается как один из важнейших рычагов управления индустриальным производством предметного мира в целом. Унификация — необходимая предпосылка для сокращения сроков изготовления и стоимости выпускаемой продукции, увеличения серийности сборочных единиц, составляющих различные изделия, расширения на этой основе специализации, кооперирования и концентрации сил производства, улучшения качества обслуживания техники в сфере эксплуатации, ремонта и т.д.» [2, с. 17].



Ил. 1. Проект по унификации лабораторного оборудования рабочих мест авиационно-технических баз гражданской авиации (АТБГА). Схема конструктивно-унифицированного ряда оборудования рабочих мест (лабораторные столы, стенды, шкафы, тумбочки и другое). Группа дизайнеров ВНИИТЭ под руководством А. Грашина

С понятием унификации связано понятие агрегатирования, которое определяется как «…метод проектирования изделий, разнообразных по назначению, из ограниченного количества элементов многократного использования (агрегатов) путем изменения характера соединений и пространственного сочетания этих элементов» [2, с. 24]. Иными словами, агрегатирование — это метод создания необходимых для потребителя новых изделий (в том числе, машин, оборудования), основанный на геометрической и функциональной взаимозаменяемости отдельных агрегатов и узлов.

Унификация и агрегатирование лежат в основе модульного проектирования. Модуль



Ил. 2. Дизайн-проект совершенствования ассортимента бытовых миксеров, взбивалок и миксеров-взбивалок. Матрицы формирования структурных элементов типов изделий. Дизайнер Л. Мурашкене (ВНИИТЭ)

должен быть конструктивно, технологически и функционально завершенным и иметь фиксированные геометрические размеры, которые выбираются из заранее установленного размерного модульного ряда. Модуль может быть законченным изделием и использоваться вне связи с другими модулями, а также быть элементом другого, более сложного изделия. «Разрабатывая комплекс изделий, связанных с унификацией, целесообразно установить как размерный модуль (элементарный размер, принятый за исходный при построении конструкций), так и конструктивный модуль (элементарный конструктивный элемент, характерный для всех конструкций данной системы)» [2, с. 28].

Одним из первых проектов, в котором при проектировании использовалась унификация, был проект лабораторного оборудования рабочих мест авиационно-технических баз гражданской авиации (АТБГА). Унифицированный ряд состоял из лабораторного стенда, лабораторного стола, стола-тележки, стола-этажерки, тумбочки-сортовика, стола для оформления технической документации, секционного стеллажа. За основание унифицированного ряда был принята опорная стойка. Результатом проекта стало стилевое единство лабораторного оборудования и возможность его расширения и модификации.

Еще один пример — усовершенствование ассортимента бытовых электромиксеров, взбивалок и электромиксеров-взбивалок. В зависимости от выполняемой операции, устанавливалась частота вращения

рабочего органа (насадки) и ее функция (перемешивание, дробление, взбивание, резка и так далее). В соответствии со скоростью вращения, приборы были разделены на миксеры (быстрое вращение), взбивалки (медленное вращение) и миксеры-взбивалки (использование двух скоростей вращения). В результате для разработки ассортимента была составлена таблица (матрица), в горизонтальных рядах которой располагались элементы различных по производительности приборов, а по вертикали — сами приборы в порядке увеличения их производительности (малая, средняя, повышенная). В каждой ячейке, образованной на пересечении горизонтальных и вертикальных рядов, находился вариант изделия, решающий определенные задачи. Таким образом, в основу формообразования изделий был положен набор-конструктор, состоящий из унифицированных элементов. Его использование позволяло удовлетворять весь спектр потребностей и при этом не проектировать приборы с повторяющимися функциями и характеристиками.

Применение принципа морфологической трансформации при формообразовании

«Символом современной культуры является вещь трансформирующаяся: раскладной стол, двигатель с множеством насадок, трансформирующееся кресло (бытовое, медицинское, кресло пилота и так далее), трансформирующееся оборудование выставок, спортзалов, производственных участков, трансформирующаяся среда железнодорожных вагонов, аэробусов, космических кораблей и т.д. Можно заключить, что принцип трансформации имеет фундаментальное значение в формообразовании современного предметного мира» [3, с. 3].

Ил. 3. Использование трансформационных возможностей плоскостной модульной структуры в оборудовании для прихожей городской квартиры. Дизайнеры: Н. Верткова, Е. Порошина, В. Солянин (ВНИИТЭ)

Морфологическая (или функционально-морфологическая) трансформация — это средство придания изделию функциональной многозначности. Ее возможность обусловлена взаимосвязью меж-

ду морфологией (строением, формой) материальных объектов и их функцией. Это означает, что изменяя форму (структуру) изделия, можно программировать его функциональные свойства. Именно поэтому так важно придание морфологии трансформативных свойств, особенно при создании многоэлементных, многопредметных комплексов. Совокупность трансформ (функционально значимых состояний) структуры — это ее функциональная программа, то, ради чего и создается трансформирующаяся структура .

Одна из наиболее часто решаемых трансформационных задач — трансформация типа «малое-большое», чаще всего связанная с пространством. Например, увеличение «полезного» пространства прихожей малогабаритной квартиры — проблема, особенно актуальная для типового жилья в 1960–70-е годы. Вместо стандартного (стационарного, неразборного, нетрансформируемого оборудования) дизайнеры ВНИИТЭ в одном из таких проектов предлагали использовать трансформационные возможности плоскостной модульной структуры. Еще одним примером использования морфологической трансформации может быть разработка мобильного объекта — например, автофургона или трейлера. В данном случае, кроме трансформации «малое-большое», используются преобразования «плоское-объемное» и «простое-составное». Специализированное оборудование для их внутреннего обустройства должно быть легко трансформируемым в зависимости от потребностей пользователя, преобразовываться из плоского в объемное состояние и наоборот. В 1988 году по такому принципу был спроектирован прицеп на колесах к легковому автомобилю «Рапан», заказчиком которого выступило одно из подразделений конструкторского бюро Туполева.

Популярность идеи трансформирующейся среды в 1960–70-е годы была, по мнению многих исследователей, связана с изменением взаимоотношений человека и предметно-пространственной среды вокруг него. Появление большого количества сложной техники, и не только на производстве, но и в бытовых условиях, все больше вовлекало потребителя в операторскую деятельность, для успешного осуществления которой необходима гибкая, адаптивная к различным ситуациям среда. Идея трансформирующейся среды, согласно специалистам ВНИИТЭ, «была одним из стимулов, ускоривших появление метода дизайн-программирования» [1, с. 36; 4]. Дизайн-программа «Электромера» стала классическим примером использования принципа морфологической трансформации при разработке крупных комплексов технически родственной продукции (до этого принцип применялся только для жилой среды и в футурологических проектах) [5, с. 132].

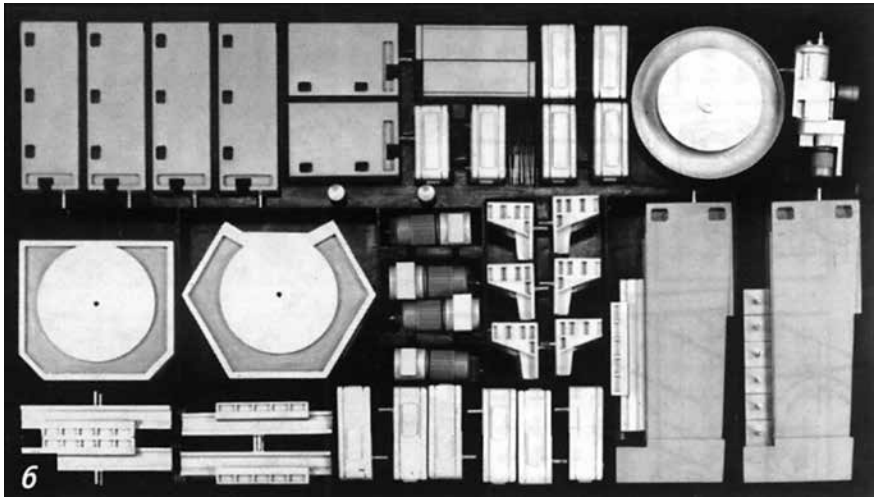
Принцип конструктора

Конструктор — это вид трансформирующейся морфологической структуры, который состоит из определенного набора базовых элементов (конструктивов), унифицированных и стандартизированных для множества функционально значимых трансформ. Номенклатурный состав конструктивов должен быть минимальным, а их количество выгодно производить — максимально большим. На основе номенклатурного признака конструкторы делятся на конструкторы из одного конструктива, из неповторяющихся конструктивов, модульный, агрегатный и типоразмерный конструкторы.

Пример одноэлементного конструктора — гибкий длинный стержень, из которого можно создавать различные пространственные структуры; он заменяет многоэлементые конструкторы — множество жестких стержней и соединительные элементы.

Конструктор из неповторяющихся конструктивов отличается тем, что из него строятся изделия, не состоящие из унифицированных элементов. Это может быть набор мебели, в котором нет ни одного повторяющегося предмета и из которого можно создавать различные варианты интерьеров; или детская площадка, конфигурация которой может меняться перестановкой конструктивов (горка, песочница, лестница для лазания).

Модульный конструктор состоит из множества конструктивов, имеющих хотя бы одни общий морфологический признак или элемент;



Ил. 4. Набор-конструктор агрегатных унифицированных элементов для агрегатных станков и автоматических линий. Конструктор силовых и базовых узлов. Дизайнеры: А. Грашин, Б. Епифанов, Ю. Поликарпов, Р. Гусейнов, Ю. Крючков, И. Горбунов (ВНИИТЭ)

именно он и называется модулем (например, это может быть размерный куб, из которого строятся все другие пропорциональные ему конструктивы). При этом конструктивы могут быть и одинаковыми, и разными, но обязательно кратными модулю. В зависимости от конфигурации модуля, модульный конструктор делится на линейный, плоский и объемный. Линейный используется, как правило, в ситуациях минимального использования площадей — походное оборудование, ограждения, навесные конструкции. Конструктор из плоских модулей — самый распространенный; он используется, например, в панельном домостроении. Объемный модуль — это самостоятельное, готовое к монтажу изделие; часто используется при сборке зданий и сооружений, в крупнопанельном и крупноблочном домостроении. Принцип модульного конструктора был использован дизайнерами при разработке проекта оборудования для одного из районов города Тбилиси (дизайн-программа «Дигоми»). Дизайнеры спроектировали пять модульных элементов, из которых собирались различные уличные конструкции. Использовался трансформационные принцип свертывания-развертывания, который создавал такие новые трансформационные возможности объекта, как развитие, разрастание (например, к киоску могли добавляться навесы, козырьки, стойки, ограждения).

Агрегатные конструкторы образуются из технически сложных конструктивов. Конструктивы содержат узлы и группы узлов, которые сами состоят из деталей и групп деталей. Элементы конструктора делятся на основные и второстепенные (вспомогательные, регулирующие, контролирующие и так далее). Они располагаются по уровням, внутри и между которыми осуществляется унификация; при этом элементы организуются в параметрические размерно-подобные или типоразмерные ряды. Основными приемами трансформации в агрегатных конструкторах являются совмещение и замещение элементов. В качестве примера можно привести набор-конструктор агрегатных унифицированных элементов для агрегатных станков и автоматических линий. В нем агрегатные элементы и их совокупности рассматриваются как части более сложных совокупностей: агрегатный узел, который состоит из более мелких унифицированных и стандартных элементов; агрегатный станок, состоящий их этих элементов; автоматическая линия, состоящая из этих элементов и станков [2, с. 36].

Типоразмерный конструктор формируется из унифицированных элементов, которые организованы в типоразмерные или размерно-подобные ряды однотипных изделий. Такой вид конструктора используется, чаще всего, для создания технически родственных объектов, относящихся к одной группе изделий — велосипедов, магнитофонов, телевизоров, электробритв.

Унификация, агрегатирование, принцип морфологической трансформации и принцип конструктора — наиболее эффективные средства формообразования объектов. Важно отметить, что в процессе проектирования крайне редко применяется только одно средство; как правило, используются их комбинации.

Библиография:

1. Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф., Щелкунов Д.Н. Средства дизайн-программирования. Методические материалы. М.: ВНИИТЭ, 1987.

2. Грашин А.А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды (дизайн унифицированных и агрегатированных объектов). М.: Архитектура-С, 2004.

3. Сидоренко В.Ф., Семкин В.В. Морфологическая трансформация как средство дизайна // Техническая эстетика. 1982. № 10.

4. Кузьмичев Л.А., Сидоренко В.Ф. Дизайн-программа. Понятие, структура, функции // Техническая эстетика. 1980. № 1. С. 1–4.

5. Очерки истории становления государственной системы дизайна. Т. II / под общ. ред. А.А. Грашина. М., 2011.

В.В.ВИНОГРАДОВ

Экспериментальный дизайн ВНИИТЭ: от идеи формы — к конструкции и материалу

В статье рассматривается взаимодействие формы, конструкции и материала на примере экспериментальных проектов дизайнеров Института технической эстетики (ВНИИТЭ).

The article considers the interrelations of form, construction and material at the examples of experimental design projects created by the designers of the All-Union Scientific-Research Institute of Industrial design (VNIITE).

Ключевые слова: ВНИИТЭ, бионика, кинетическая конструкция, экспериментальное проектирование, метафора, формообразование

Keywords: All-Union Scientific-Research Institute of Industrial design (VNIITE), bionics, kinetic construction, experimental design, metaphor, creation of form

Спор со времен Плотина: об определении сущности красоты; один из них определяет красоту как выражение идеи, соотношении с содержанием, форма понимается как упорядоченность содержания — его внутренний порядок и связь. Форма вещи есть частный случай формы как сущности вещи.

Красота — лишь в сочетании формальных условий, не зависимых от содержания: сочетание пространственных элементов — пропорциональности и симметрии.

Конкретные дизайн-разработки, осуществленные дизайнерами института Технической эстетики (ВНИИТЭ), создавались для того, чтобы задать проектно-методические, функционально-конструктивные, образные, стилевые и технологические ориентиры дизайна, расширить ассортимент товаров народного потребления. К примеру, отдел № 8 ВНИИТЭ «Комплексного проектирования предметно-пространственной среды жилища» разрабатывал светильники, оборудование для личного подсобного хозяйства, электрооборудование, пылесосы, всевозможные механизмы и устройства для быта.

Дизайнеры обычно работали небольшими творческими коллективами, по два-три человека. Составной частью проекта всегда была работа

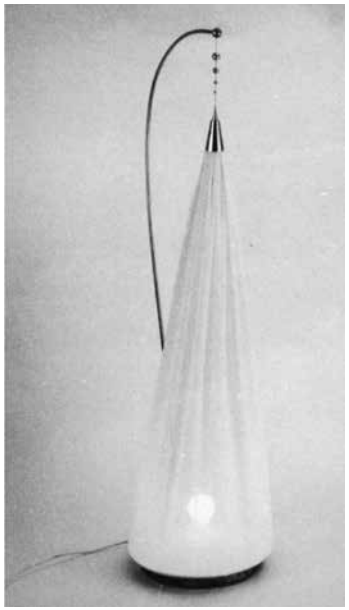


Рис. 1. Светильник «Шехерезада». Авторы проекта А.Хауке, И.Преснецова, В.Виноградов

над качеством и экономической эффективностью. Следуя правилам рационального дизайна, проектировщики выходили на простые, нередко аскетичные конструктивные решения, позволявшие создавать надежные изделия, рассчитанные на долгий срок службы. Можно сказать, что в этом заключалось их эстетическое и инженерное кредо.

В состав одной из таких групп входили три человека: Алексей Хауке (главный архитектор проекта — ГАП, согласно штатному расписанию), Ирина Преснецова (дизайнер), Владимир Виноградов (дизайнер-конструктор).

По заданию Института света (ВНИСИ) была разработана целая коллекция перспективных светильников.

Источником генерации образа и стиля светильника «Шахерезада» (рис. 1) послужила метафора изысканности и волшебства. Стимулом в осуществлении этого проектного эксперимента стало использование необычной конструкции и материала: ткань абажура, раскроенная в форме конуса и растянутая напряжением дуги. Авторы стремились передать своеобразную патину времени, винтажность мотива, качества поверхности и тактильные ощущения. Светильник был рассчитан на использование в ситуации приглушенного света.

Конструктивный состав светильника: тонкая пружинная дуга закреплена в штампованном медном поддоне, в основании которого располагалась лампа накаливания. Металлический тросик с декоративными шариками, закрепленными на верхушке стержня, обеспечивает натяжение светорассеивающей ткани. Коническая муфта-цанга надежно зажимала белый шелковый шатер абажура.

Стоит отметить своеобразную трактовку исламо-мавританской стилистики, изящество формы и простоту конструкции. В то же время, сочетание полированного металла и ткани, пропорции приближают общее решение к ар-деко.

Особенностью другого светильника — «Данко» (рис. 2) — являлось использование специально разработанного стекла светорассеивателя. Его поверхность состояла из призматических гранул, выкрашенных направленным (под углом 120°) потоком краски; было применено три цвета (magenta, cyan, yellow, как в системе CMYK, но без черного).

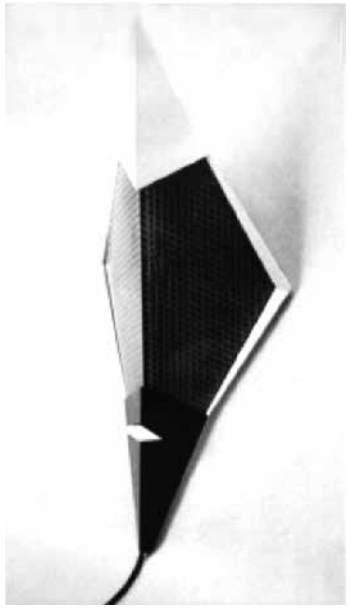


Рис. 2. Светильник «Данко». Авторы проекта А.Хауке, И.Преснецова, В.Виноградов

Внешний вид был обусловлен обращением к форме октаэдра, а пластической идеей стало воплощение образа «кристалл света».

Специфика примененного принципа давала возможность изменения цвета плафона при наблюдении его с разных сторон. Примененная технология позволяла получить светодинамический эффект без какого-либо электронного процессора. Подобный светооптический эффект аналогичен радужному изменению цветового окраса крыла бабочки, радужному переливу цвета у оперения птицы.

Идеями русского конструктивизма и метафизической головоломкой итальянской дизайн-группы «Алхимия» была навеяна стилистика потолочного кронштейна для подвеса и перемещения лампы. Конструкция могла поворачиваться вокруг вертикальной оси на 360° и 70° в вертикальной плоскостях и обеспечивала подвеску для светильника (источника света) в любой точке потолка (рис. 3).

В светильнике «Галактика» (рис.4) была отличительная особенность — трансформация конструкции подвижной стержневой конструкции в форме параллелограмма. Конические корпуса с размещенными в них лампами работали, как шарниры, и могли раздвигать конструкцию в горизонтальной плоскости. Это позволяло выстраивать расположение лампочек в определенные пространственные комбинации — освещать пространство широкой или узкой (протяженной) полосой света. Этим обеспечивалось точечное освещение жилого пространства. Конструкция светильника предусматривала варианты с большим или меньшим числом ламп, что позволяет варьировать световую мощность. Конструкция светильника «Галактика» аналогична пантографу чертежного кульмана. У устройства существует ряд потребительских (эксплуатационных) качеств — можно легко перемещать световой плафон по высоте и горизонтали в необходимую зону пространства; подсвечивать малодоступные точки помещения.

Рис. 3. Потолочная конструкция для подвеса светильников. Авторы проекта А.Хауке, И.Преснецова, В.Виноградов

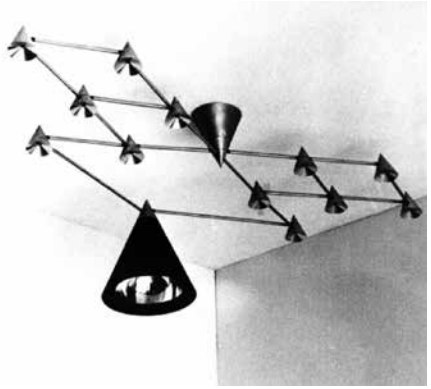


Рис. 4. Светильник «Галактика». Авторы проекта А.Хауке, И.Преснецова, В.Виноградов

Рис. 5. В.Виноградов. Модель астрономического бинокуляра с поворотной турелью, позволяющей изменять кратность увеличения (30 × 45 × и 60 ×)

Идея формы — «обнаженный механизм», принцип «открытой формы». Цвет изделия и фактура металла (алюминий) активно развивали стилевую тему «техно-космо». Коническая форма плафонов напоминала об «астральной» сущности образа светильника. Семантически треугольная форма конуса в боковой проекции в данном случае обозначала блик света.

В формообразовании бинокля для астрономических наблюдений по заданию Загорского Оптико Механического Завода (ЗОМЗ) (рис. 5) было решено использовать комбинацию пересечения геометрических тел — шара, конуса и цилиндра. В формообразовании (пластической концепции) была использована схема движения светового луча. Композиция формировалась буквально — детали корпуса последовательно выстраивают оптическую схему. Приемы стайлинга сведены к минимуму. Графика «чистых объемов» позволила создать лаконичный и убедительный образ оптического прибора.

В формообразовании биноклей активно использовались конструктивные схемы шарнирного соединения, телескопического выдвижения деталей, использовались элементы модульного построения для серии оптических приборов.

Корпус модели бинокля «Кристалл» задумывался для монолитного выполнения из прозрачного поликарбоната. Особенностью данного решения являлось устранение внешнего кожуха диктующего форму изделия. Его примечательные особенности: утрирована идея преломления луча света в стеклоблоке. Это и явилось игровым стилеобразующим ходом.

Рис. 6. В.Виноградов. Комплект театральных биноклей

Рис. 7. Умывальник для садового участка. Емкость для воды изготовлена из черного платика для нагрева от Солнца. Авторы проекта А.Хауке, И.Преснецова, В.Виноградов

Полный комплект состоял из трех пар оптических трубок с разным увеличением и углом зрения. Стилизованные под ювелирные украшения кольцевые держатели-браслеты вытачивались из полированной бронзы. К достоинствам разработки относилось расширение потребительских свойств, функциональных возхможностей использования бинокля. При посещении театра зритель мог выбирать подходящую оптическую пару, в зависимости от своего места в зале и удаленности от сцены. Для рассматривания спектакля из ближнего ряда партера мог подойти широкоугольный объектив, а для театральной галерки (амфитеатра) был бы удобен комплект с большим увеличением. Носить изделие можно было и как браслет на руке (рис. 6).

Ил. 8. Ороситель «Кактус». Макет и чертеж для макетного производства& Авторы проекта А.Хауке, И.Преснецова, В.Виноградов

Среди проектов дизайнеров отдела № 8 ВНИИТЭ оборудование для личного подсобного хозяйства (ЛПХ) занимало особое место. Ставилась задача расширения номенклатуры товаров народного потребления для владельцев садовых участков (рис. 7). Проектировали теплицы и сушилки для фруктов, передвижные конструкции навесов, тележки и тачки. Примечательна разработка «Капельного оросителя почвы» (рис. 8).

В качестве исходной позиции была принята идея о том, что полевым работам и дачному антуражу будет актуален биоморфный вид. Возник образ емкости для воды в форме гибрида гусеницы и кактуса. Так изделие ненавязчиво и с юмором должно облегчать «брутальный» труд

на свежем воздухе. Предполагалось, что горожанину, соскучившемуся по природе и всему натуральному, просто необходимо такое оборудование в тепличном садовом хозяйстве.

«Автоматика» комплекса была рассчитана на работу без всяких электронных компонентов и использовала капиллярный принцип дозирования воды для полива. В капельном поливальщике нечему ломаться; здесь минимум деталей: корпус, заливная воронка-ситечко, запорный шток, комплект перфорированных дренажных шлангов, пара ручек для переноски на витом шнуре, раздаточный поддон-основание с опорными штырями и сливными патрубками.

Очевидные достоинства изделия — его корпус изготавливается методом вакуум-формовки из полиэтилена. Эта технология позволяет получать большие тиражи изделия, отсюда — низкая себестоимость.

Интересны пути реализации художественно-конструкторских замыслов, воплощения пластических идей в «твердом теле» — макете. Для воплощения творческих планов дизайнеров во ВНИИТЭ работало специальное подразделение — «Опытное производство». Квалифицированные слесари, токари, фрезеровщики и макетчики могли подготовить в кратчайшие сроки образцы изделий разрабатываемых дизайнерскими отделами (8, 9 и 10 отделов ВНИИТЭ) с полным или частичным функционалом. Макеты изготавливались в натуральную величину при полном (идеальном) соблюдении авторского цветофактурного решения, что было необходимо и для процедуры патентования на промобразец.

Мастера экспериментального производства изготовляли выставочные образцы, стенды и экспозиционное оборудование. ВНИИТЭ регулярно проводил выставки в Центре Технической Эстетики. Центр размещался в витринах цокольного этажа нового здания газеты «Известия» на Тверской. Экспозиции всеобщего доступа демонстрировали образцы отечественного дизайна. Актуальная информационная линия постоянно обновлялась. Также ВНИИТЭ постоянно проводил многочисленных выставки в стране и за рубежом. Институт, таким образом, определял тренды, уровень качества товаров народного потребления и промышленных программ и предприятий, предъявляя конденсированные эстетические смыслы.

Фактически ВНИИТЭ являлся рупором дизайна в СССР. Отмечу и актуальность этих разработок; в СССР на конец 1980-х годов существовал очевидный дефицит предметов быта и скудность их ассортимента — времена тотального дефицита в тоталитарном государстве!

Прямо или косвенно, но дизайн выстраивал в 1986–1989 годы образцы новой модели потребления, рассчитанной на активного пользователя, способного оценить функциональные, конструктивные, эстетические достоинства.

Л.А. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ

Семантика знаковой формы региона

В статье поднимается проблема выявления национальной культуры в условиях глобализации. Анализируется семантика знаковой формы, региона в аспекте идентификации территории.
The article raises the problem of identifying the national culture in the context of globalization. Semantics of the sign form, the region, in the aspect of territory identification is analyzed.

Ключевые слова: культурная глобализация, национальная культура, семантика, культурный код, символы территорий.
Keywords: cultural globalization, national culture, semantics, cultural code, symbols of territories.

Переход к информационному обществу кардинально изменил системы кодирования информации, ее смыслового наполнения. Ю.М.Лотман, рассматривая технический прогресс в аспекте социокультурных преобразований, обращает внимание на то, что подобные трансформации происходили в истории человеческой культуры довольно часто, и «с каждым разом границы таких изменений делались все более глобальными, а хронологические пределы прогрессивно сокращались» [1, с. 623]. По мнению автора, «великие научно-технические революции неизменно переплетаются с семиотическими революциями, решительно меняющими всю систему социокультурной семиотики» [1, с. 636].

«Глобальный мир» внес в современную жизнь много прогрессивных факторов, но также поставил перед человечеством немало проблем. Одна из наиболее важных — межкультурная коммуникация. Современное общество являет собой образ множественности культур, в котором коммуникация предполагает взаимный обмен ценностями, традициями, знаниями, мировоззренческими позициями. Однако изменения, происходящие в социуме, показывают иные тенденции.

«Безусловно, есть зарождающаяся глобальная культура, и она по своему происхождению и содержанию, безусловно, американская», — пишет социолог Питер Л.Бергер в своем исследовании в области глобализации культуры [2, с. 9]. По мнению автора, «культура — внутренний аспект того процесса сложных взаимодействий, который составляет самую суть глобализации» [2, с. 59]. В своем анализе он выделил четыре процесса или явления культурной глобализации. Эти явления взаимосвязаны между собой и накладывают отпечаток на все региональные культуры:

— давосская культура (международная бизнес-культура);
— культура «мак-мира» (глобальная массовая культура);
— международная клубная культура интеллектуалов (мировая интеллектуальная культура);
— религиозная культура [2].

Автор исследования видит проблему культурной глобализации в замещении местной культуры культурой глобальной.

Наоми Кляйн расширяет диапазон выявленной проблемы. В манифесте, посвященном антикорпоративному движению «No Logo», она пишет о «культурной экспансии», которую несут с собой глобальные корпорации [3, с. 57]. Активное внедрение элементов корпоративной культуры в национальную культуру, коммуникацию той или иной страны переключает на себя внимание и низводит местные традиции в их сущностном понимании, возводя на пьедестал новую идеологию и образ жизни.

Помимо проблемы культурной экспансии, размывания границ национального, региональной самобытности, есть тенденция трансформации культуры, вхождению в нее новых явлений, форм, смысловых значений, то есть проявления ее в новом качественном состоянии.

О.Генисаретский, говоря о проблемах культурно-ценностной политики, определяет подобную тенденцию как «инкультурация», то есть «вхождение в наличное тело культуры новых ценностно-значимых содержаний» [4, с. 428]. Он обращает внимание на тот факт, что культура — это живой организм, обладающий проектностью, саморазвитием. Концепция «проектной культуры» «втягивает в себя и средовые, образожизненные, и культурологические, аксиологические аспекты, синтезируя их в своем концептуальном материале». [4, с. 429].

За последние десятилетия значительно изменился, расширился диапазон коммуникативных возможностей, как следствие — меняется семиотика. В этой связи неизбежны изменения в самом подходе к пониманию семиотики. Исследования в данном направлении опираются на достижения пражской и парижской школ, а также тартуского семинара по знаковым системам. Современные перемены значительно расширили, изменили горизонты семиологии. Важный момент нового видения — отступление от системности к разнородности; против одного культурного кода общего для всех — за движение различий. У.Эко видит выход из сложившейся ситуации в описании отдельных семиотик как закрытых, строго структуриро-

ванных систем. По мнению автора, все явления культуры являются знаковыми системами, они же элементы коммуникации [5, с. 23].

Перспектива развития новой семиологии, по мнению автора, — в формировании культурных кодов, которые способны оказывать свое активное влияние на коммуникацию. Эти коды отражают уникальные знаковые сущности культуры и существуют не только для межкультурной коммуникации, но также имеют тенденции к саморазвитию.

Форма выражения национальной специфики должна быть соотнесена с комплексом информации о территории, стране, ее культуре и уникальных особенностях. Наиболее очевидная знаковая форма выражения особенностей региона, культуры — геральдические символы. «Предмет геральдики определяет не форма, а содержание», — пишет Г.В.Вилинбахов, главный специалист по геральдике России [6, с. 15]. Он определяет основную функцию символов как различительную, обращая внимание на тот факт, что на сегодняшний день недостаточно только элементов геральдики для идентификации, набор коммуникативных элементов расширился. Обозначая различия, геральдические символы, при всем их смысловом своеобразии и визуальной выразительности, не являются основными источниками саморазвития гражданского общества.

Пришедшие из глубины времен знаковые формы и их смысловые наполнения не всегда понятны сегодня. Семантика знаковой формы, по мнению Г.В.Вилинбахова, это область поэзии. Смысл знака прирастал из легенд, исторических событий, природных особенностей, богатств региона. Современный знак территории нуждается в новой семантике.

Клотер Рапай считает, «что современный культурный код территории это бессознательный смысл той или иной вещи или явления, будь то машина, еда, отношения, даже страна в контексте культуры…» [7, с. 12]. Это понимание значительно расширяет горизонты семантики. В круг семантического наполнения уникального культурного кода можно включить достижения промышленности, современные понимания культуры и ее индивидуальности, даже инсайт города, региона, страны.

Таким образом, проблема сохранения и развития национальной, региональной культуры столкнулась с новой знаковой формой выражения, с новым смыслом ее наполнения. Проектирование системы, неповторимой по форме и емкой и многозначной по содержанию, понятной сегодняшнему зрителю, имеющей тенденции развития, должно базироваться на конкретности информации о культурных особенностях территории как пришедших из глубины веков, так и современных достижениях и даже на личностных эмоционально окрашенных оценках. Точки отсчета наиболее значимых событий,

явлений, достижений и уникальных особенностей конкретной территории, региона нуждаются в большой исследовательской работе. Задача дизайнера состоит не только в сборе и анализе данных культурологических особенностей, но главное в отборе и точной и выразительной визуализации.

Одним из решений поставленной задачи выделения национальных культурных особенностей может быть содействие сохранению и возрождению культурной самоидентификации городов, мест проживания, территорий, возрождению традиций, созданию новых культурных событий, праздников, ритуалов. Это тоже знаковые формы коммуникации, которые формируют во взаимосвязи культуру, проявляют ее в разных формах существования «различий». Проектная работа в данном случае объединяет элементы, составляющие сложную систему коммуникации и выражающие реальность в сегодняшнем аспекте ее понимания.

Национальное самосознание начинается с территории проживания, города, региона, оно формируется ежедневной коммуникацией, в том числе визуальным кодом, который должен нести индивидуальные, присущие только данной культуре символы, «различия и отличия» [6]. Дизайн, активно включившись в процесс идентификации территорий, должен донести до людей новые знаковые формы национального самовыражения, выразить новые смыслы реальности.

Библиография:

1. Лотман Ю.М. Семиосфера.-С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2010. 704 с.

2. Многоликая глобализация / под ред. П.Бергера и С.Хантингтона. М.: Аспект Пресс, 2004. 379 с.

3. Кляйн Н. NO LOGO. Люди против брендов. М.: Добрая книга, 2003. 624 с.

4. Генисаретский О.И. Навигатор: методологические расширения и продолжения. М: Путь, 2002. 528 с.

5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 486 с.

6. Вилинбахов Г.В. Очерки по философии и культуре // К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Серия «Мыслители», выпуск 5. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.14–24.

7. Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему / К.Рапай . М.: Альпина Диджитал, 2007.

В.А. ВОРОЖЕЙКИНА

Материал, технология, форма в разработке элементов городской навигации в Новосибирске (на примере Центрального района)

Вопрос проектировки городской навигации в Новосибирске стоит особенно остро, так как в настоящий момент в городе элементы навигации расположены в хаотичном порядке, вне обзора пешеходов или автомобилистов, отсутствует руководство пользования. Использование современных материалов, технология изготовления и дизайнерское решение (форма) элементов городской навигации зависят от ряда факторов, среди которых структура города, климатические условия и культурные предпочтения местных жителей.

The issue of designing urban navigation in Novosibirsk is particularly acute, since at this moment in the city the elements of wayfinding are arranged in a chaotic order. Many elements of wayfinding are outside the overview of pedestrians or motorists. There is no guide for the use of urban wayfinding. The use of modern materials, manufacturing technology and design solutions for urban wayfinding elements depends on a number of factors. These factors include the structure of the city, the climatic conditions and the cultural preferences of local residents.

Ключевые слова: колористика, городская навигация, визуальные коммуникации, Новосибирск, адресные таблички

Keywords: coloristics, wayfinding, visual communications, Novosibirsk, address plates

Элементы городской навигации относятся к конструкциям, не содержащим сведений рекламного характера, согласно закону «О правилах распространения наружной рекламы и информации в городе Новосибирске» [1]. Городская навигация в зарубежной литературе значится как «wayfinding» и обозначает процесс нахождения пути.

В рамках городской навигации интересны работы доктора архитектуры, кандидата искусствоведения И.А. Добрициной, кандидата архитектуры Л.С.Ахмедовой, кандидата архитектуры М.А.Соколовой, кандидата архитектуры М.А.Силкиной, кандидата архитектуры А.В.Гаврюшкина, доктора философии Д.С.Уорса. По архитектурному освещению: доктора архитектуры Н.И.Щепеткова, доктора архитектуры А.В.Ефимова. По проектированию элементов визуальной коммуникации: кандидата искусствоведения Т.О.Габлиеляна, кандидата искусствоведения Н.А.Цыгиной, кандидата архитектуры Д.Ф.Кошкина.

В данный момент в городской среде Новосибирска можно обнаружить такие элементы городской навигации, как указатели, входные группы, стелы, вывески, адресные таблички, транспортные остановки. Большинство адресных табличек имеют различный дизайн и цветовую гамму, у многих из них вышел срок эксплуатации (рис. 1 (б)). Указатели в среде города не выполняют свою навигационную функцию, так как надписи и стрелки находятся на уровне выше оптимального угла обзора, цвет указателей сливается с окружающей средой (рис. 1. (а)).

Рис. 1 (а). Указатели Рис. 1 (б). Таблички Рис. 1 (в). «Умная остановка»

В 2017 году в центре Новосибирска появилась первая «Умная остановка» разработанная компанией «Городские инновации Спб» [2], в остановочном павильоне имеется электронное табло с транспортным расписанием, доступ в интернет и разъемы для зарядки телефонов (рис. 1 (в)). Внешняя конструкция и цветовой дизайн выполнены без учета климатических особенностей региона, цвета, применяемые для обозначения районов, выбирались согласно личным предпочтениям проектировщиков. Материал — стекло, зазоры в конструкции — не предотвращают попадание осадков, плохо защищают от ветра. Суровые Сибирские зимы, где температура порой достигает отметки — 30 °С, делают неактуальным использование Wi-fi, так как большинство телефонов и планшетов перестают работать при такой температуре. Визуальный облик остановки также создавался случайно, опорные столбы в стиле классицизма плохо сочетаются

с конструктивистским обликом центра Новосибирска. Технологичность остановки — в электронном сенсорном экране и подсветке, которая особо актуальна в зимнее время, когда световой день наименее короткий. Зачастую такие внедрения не всегда бывают своевременными, так как создаются по аналогии с другими города России, где иные климатические условия и другой уровень культуры. Подобные проекты должны разрабатываться согласно рекомендациям по городской навигации, которые в данный момент в Новосибирске отсутствуют.

Разрабатывая систему навигации, необходимо опираться на ряд факторов: градостроительная структура, климатические условия и культура города, которые были предложены доктором архитектуры А.В.Ефимовым для анализа колористики города [3].

Новосибирск — относительно молодой город (1893) с многоядерной структурой, которая изначально планировалась как линейная, но изменилась из-за скорости хаотичной застройки.

Среди особенностей культуры Новосибирска можно выделить архитектуру конструктивизма, благодаря которой город называли вторым Чикаго в 1920-е; знаковым сооружением считается театр Оперы и балета в духе неоклассицизма. Несмотря на то, что территорию западной Сибири исторически заселяли тюркские племена, тюркское влияние прослеживается лишь в названиях рек, водоемов, некоторых географических позиций.

Исследованием климатических особенностей Новосибирска занимался кандидат архитектуры В.П.Борзот в 1962 году; он определил, что количество света, характер пейзажного окружения и погодные условия влияют на формирования цветовых особенностей архитектуры [4]. Он опирался на влияние природно-климатических условий для грамотной подборки материалов, характеризуя климатические особенности Новосибирска.

Анализ климатических условий Новосибирска проведен по методике кандидата архитектуры В.Ж.Елизарова [5]. Климатический индекс Западносибирской равнины — умеренно холодный, с равномерным увлажнением и нежарким летом. Согласно данным гидрометцентра за 2017 год, климат — резко континентальный, средняя температура воздуха зимой колеблется от –16 °С до –25 °С, летом — от +16 °С до +20°С. Максимально зафиксированная температура — +42,1 °С, минимальная — –51 °С. Продолжительность теплого периода — 188, холодного — 178 дней. Количество осадков за год ≈ 425 мм. Продолжительность солнечного сияния около 2083 часа в год, что на 325 часов больше, чем в Москве. Западносибирская равнина открыта к северу, легкодоступна для воздействия арктических воздушных масс, которые отличаются сухостью и низкими температурами. Зимой южную половину Западной Сибири занимает азиатский антициклон, представляющий собой обширный очаг холодного воздуха. Атлантический циклон полностью трансформируется в сухой континентальный.

Опираясь на эти факторы, можно привести следующие рекомендации по созданию элементов городской навигации.

Материалы и красочные покрытия должны быть долговечными и отвечать ряду современных требований. Это может быть нержавеющая сталь, латунь или акрил. Адресные таблички должны покрываться качественными и долговечными красками, которые хорошо отражают свет в пасмурное время. Монтажом адресной таблички должны заниматься коммунальные службы на основе рекомендаций по городской навигации. Для разработки остановочных павильонов должны привлекаться местные дизайнеры и архитекторы, которые прожили в Новосибирске не один десяток лет. Для местных жителей предпочтительнее не наличие встроенных в павильон приложений, которые и так имеются в телефонах, а создание теплого, непродаваемого ветром пространства, где можно в течение продолжительного времени ожидать необходимый маршрут. Для того чтобы остановочное пространство было комфортным, необходимо избавиться от ряда рекламных конструкций, которые препятствуют обзору подходящего транспорта. То есть городская среда должна быть подготовлена для размещения в ней элементов навигации, в противном случае они сольются с фоном.

Рис. 2 (а). Табличка Рис. 2 (б). Стела Рис. 2 (в). Анализ колористики

Форма элементов навигации должна проектироваться на основе изучения культуры города. В историческом ядре Новосибирска доминирует постройка в стиле конструктивизма и неоклассицизма, значит

форма адресных табличек, указателей и других элементов визуальной коммуникации должна выполняться в соответствии с данной стилистикой. Зачастую адресные таблички рекламного характера имеют индивидуальную форму, отражающую рекламный бренд; необходимо запретить использование подобных элементов в историческом ядре. Указатели и стрелки нужно разрабатывать такой формы, которая гармонично впишется в архитектурное пространство.

Технология изготовления элементов навигации обязательно должна включать в себя подсветку, так как освещение Новосибирска также находится в стадии разработки.

Использование в городе инновационных технологий не всегда приводит к положительному результату, городскую среду необходимо подготовить для таких внедрений. На систематизацию элементов навигации в Новосибирске уйдет не один год, так как повсеместное внедрение невозможно по ряду причин.

Элементы городской навигации, в первую очередь, должны проектироваться таким образом, чтобы контрастировать с фоном архитектурной среды. Для центра Новосибирска, где преобладает ахроматическая застройка в духе конструктивизма и неоклассицизма, рекомендуется использовать активные спектральные цвета теплого оттенка (рис. 2 (а ,б, в)).

Согласно концепции доктора архитектуры А.В.Ефимова, каждый город проходит определенную стадию развития. В Москве с ее тысячелетней историей и радиальной структурой в настоящее время только начинают внедряться элементы городской навигации; для того, чтобы они стали работать, должно пройти некоторое время.

Примечания:

1. Федеральный закон от 25.10.2006 № 38-ФЗ «О Правилах распространения наружной рекламы и информации в городе Новосибирске» (с изменениями на 25 октября 2017 года) // СПС КонсультантПлюс // Опубликован 27.06.2007 на официальном интернет-портале правовой информации http:// novo-sibirsk.ru/upload/iblock/196/372.pdf (дата обращения: 12.02.2018).

2. В центре Новосибирска заработала «умная остановка» с интернетом и розеткой. URL: http:// http://news.ngs.ru/more/53317761/ (дата обращения: 14.02.2018).

3. Ефимов А.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. 272 с.

4. Борзот В.П. О композиции цвета в архитектуре городов Сибири (Новосибирск, Барнаул, Ангарск): канд. дисс. Новосибирск, 1962. 149 с.

5. Елизаров В. Региональный контекст и цветовая концепция города // Материалы международного семинара: Колористика города. М., 1990. С. 199–205.

Н.Ю. КАЗАКОВА

Особенности функционирования триады понятий «материал-технология-форма» при создании художественного образа в цифровой среде

В данной статье изучается изменение структуры понятий «материал», «технология», «форма» в процессе их перехода в цифровую среду существования. Кроме того, рассматриваются особенности формирования художественного образа при использовании цифровых технологий.

The present article deals with the changes in the structure of such concepts as «material», «technology» and «form» in the process of their transition to digital environment. Moreover, peculiarities of creating an artistic image while using digital technologies are also studied in the paper.

Ключевые слова: цифровая среда, художественный образ, проектирование, цифровые технологии, художественная экспрессия, мультимедийное пространство

Keywords: digital environment, artistic image, design, digital technologies, artistic expression, multimedia environment

На сегодняшний день подавляющее большинство аспектов человеческой деятельности, включая, разумеется, и деятельность творческую, если и не переходит исключительно в цифровую среду существования, то находит в ней альтернативную материальной форму существования.

Современные компьютерные технологии, уже давно перешедшие из разряда вспомогательных приемов в ранг ключевого инструментария таких видов художественного творчества как киноискусство, что особенно заметно в игровом и анимационном кино, и гейм-дизайн, создающий цифровую игровую среду, активно задействованы в формировании художественного образа в искусстве. Рассматривая влияние цифровых технологий, лежащих в основе культуры постиндустриального общества, на современное искусство, необходимо четко понимать, что искусство является отражением культуры, а культура, в свою очередь, формируется за счет абсорбции результатов творческой деятельности. Таким образом, взаимное влияние культуры и искусства обусловило еще более значительную интервенцию цифровых

технологий в социокультурную сферу и полную их ассимиляцию с самосознанием социума высокоразвитых стран.

Цифровая информация, представляющая собой в самом упрощенном виде последовательность нулей и единиц, обладает наиболее незначительной, по сравнению с иными материалами и технологиями, степенью зависимости от определенного материального носителя [1], так как может распространяться по различным каналам мультимедиа-пространства и сохраняться в неограниченном количестве независимых друг от друга копий. Подобные уникальные свойства цифровой информации являются неоспоримым ее преимуществом, поскольку гарантируют ее сохранность в течение неопределенно долгого времени, практически мгновенную передачу на любые расстояния и возможность создания неограниченного количества абсолютно идентичных ее копий, что, безусловно, представляется невозможным, когда речь идет о материальных объектах.

При этом, однако, крайне существенным заблуждением было бы недооценивать зависимость цифровой информации от материальной среды, к которой относится и обуславливающее саму возможность ее генерации, существования и модификации аппаратное обеспечение, чьи вычислительные мощности непосредственным образом связаны с корректным функционированием огромного числа материальных компонентов и наличием необходимых ресурсов.

Цифровая информация является и материалом для создания художественного образа, и технологией его создания за счет своей включенности в программное обеспечение. Ограниченное влияние мира материального и господствующих в нем законов, явлений и величин, таких как сила притяжения, вес, размер и иных, обуславливает необходимость проектирования наличия каждого из этих параметров в цифровой художественной среде и определения модели их взаимодействия, именуемой физикой, просчитываемой специализированным программным и аппаратным обеспечением. Отсутствие привычных реальному миру констант приводит к относительности величин мира цифрового, например, рост персонажа цифровой игры или компьютерного персонажа в игровом фильме может быть воспринят реципиентом только в контексте его сравнения с другими персонажами и/или объектами среды.

Касаемо создания формы в контексте цифровой среды необходимо, прежде всего, отметить значительно расширяющее возможности творческого самовыражения отсутствие характерных для материальной среды ограничений, позволяющее проектировать объекты произвольной, сколь угодно сложной геометрии, и динамически ее модифицировать, добиваясь интересных анимационных эффектов, также существенно обогащающих созданный художественный

образ. Так, Н.Н.Волков рассматривает образ как развитие во времени и фактор повышения экспрессии [2], а по мнению профессора Е.В.Жердева, художественный образ — «это всеобщая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов», для которой характерна метафоричность, парадоксальность и ассоциативность [3], что находит инновационные пути выражения в мультимедийном цифровом пространстве. Создаваемый в сознании реципиента художественный образ представляет собой достаточно эффективный способ хранения больших объемов информации в памяти индивида, которые вновь могут мгновенно и во всей полноте реконструировать уже сложившийся образ за счет работы воображения, ассоциативного мышления и других психофизических процессов. Цифровая среда в процессе воспроизведения предмета в художественном воображении и смыслообразовании, раскрывающем его социокультурный аспект, наполняется смыслами, понятными и разделяемыми представителям целевой аудитории [4]. Формирование художественного образа, в т.ч. средствами цифровых технологий, идет как на стороне творца-художника, его создающего, так и реципиентом, деятельно воспринимающим мультимедийную информацию. Это становится возможным благодаря проявившимся в процессе эволюции таким особенностям психики, как образное мышление, способность сфокусировать внимание, воображение, являющееся способностью создавать, удерживать и произвольно воспроизводить образ предмета или действия в отсутствие самого предмета или действия, и эмпатия, представляющая собой способность сочувствовать, в т.ч. и вымышленным персонажам. Художественное воображение и его способность как генерировать экспрессивные образы, так и воссоздавать их из получаемой извне информации являются факторами, значение которых сложно переоценить при проектировании цифровой мультимедийной среды.

Цифровые технологии придали современной массовой культуре доселе невиданную гибкость, многократно повысив скорость ее реакции на изменения, происходящие как в обществе, так и в научно-технической сфере. Так, одним из наиболее активных потребителей цифровых технологий является гейм-дизайн, который может быть рассмотрен и как алгоритм, постоянно эволюционирующий и адаптирующийся к различным инновациям, обеспечивающий развитие сложного высокотехнологического процесса создания интерактивной виртуальной среды, и как творческий процесс разработки цифровых игр, изучаемый через призму их художественной и эстетической ценности, базирующейся на образном осмыслении реалий

окружающего мира, воплощаемых в разнообразных художественных образах посредством цифровых технологий.

Возможность цифровых технологий модифицировать восприятие реальности, создавая некие суб-миры, такие как дополненная и виртуальная реальность, открывает совершенно новые горизонты художественной экспрессии, существенно усиливая степень воздействия на сознание реципиента, что позволяет говорить об особой эффективности суггестии цифрового художественного образа.

Понимание и функционирование образа в дизайне отличается от образа в искусстве за счет необходимости соотнесения с культурой потребления, более полному учету потребностей которой способствует гибкость цифрового инструментария. В цифровом проектном образе отражаются как реальное состояние социокультурных и иных аспектов, формирующих объективный фактор, так и отношение реципиентов к проектному образу, что является субъективным фактором. На основании понимания проектного образа, обладающего такими характеристиками, как идеальность, целостность и осмысленность, образный подход в дизайн-моделировании подразделяется на художественное моделирование, композиционное формообразование и смыслообразование, разворачивающееся в цифровой мультимедийной среде за счет привлечения современных технологий. Художественное моделирование, воспроизводящее «идеальную жизнь вещи в художественном воображении», и смыслообразование, раскрывающее социокультурный аспект «бытия вещи», позволяют наполнить цифровую среду имеющими аудиовизуальное выражение концепциями и идеями, дополнить их «существование» в мультимедийной среде понятными и разделяемыми целевой аудиторией смыслами [5].

С целью повышения экспрессии в цифровой среде широко применяются свойственные различным видам искусства приемы создания творческого или художественного образа. Так, агглютинация, представляющая собой соединение несоединяемых в реальности качеств, свойств частей и смыслов, активно используется в геймдизайне, мультимедиа-дизайне и иных сферах цифрового творчества для создания более экспрессивных образов персонажей. Соединение разнородных качеств и характеристик позволяет, с одной стороны, сделать образ уникальным, а с другой — за счет использования в процессе агглютинации определенных шаблонов — повысить его узнаваемость, например, в виде крайне популярных антропозооморфных персонажей цифровых игр.

В заключение хотелось бы отметить, что в современных условиях можно констатировать значительное смещение интересов дизайна как дисциплины от функционального проектирования к конструированию смыслов, что получает наиболее яркое выражение в направлениях дизайна, не имеющих материального воплощения и связанных с обработкой цифровой информации, таких как гейм-дизайн, где объектом проектирования является игровой опыт. Художественное проектирование в рамках цифровой мультимедийной среды является важным процессом создания эстетической, семиотической и технологической составляющих.

Библиография:

1. Blanchette J.-F. A Material History of Bits. Официальный сайт UCLA GSEIS [Электронный ресурс]. URL: https://pages.gseis.ucla.edu › papers › material-history-of-bits, свободный.

2. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н.Волков. М.: Искусство. 1984. 320 с.: ил.

3. Жердев Е.В. Метафора в дизайне: учеб. пособие / Е.В.Жердев. М.: Архитектура-С, 2012. 463 с.

4. Казакова Н.Ю. Гейм-дизайн (художественно-проектный подход к созданию цифровой игровой среды): дис. д-ра иск. РГУ им. А.Н.Косыгина, Москва, 2017. 497 с.

5. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2013. 265 с.: ил.

П.И. ЦВЕТКОВА

Технологии медиадизайна в брендинге телепроекта

В статье приведены результаты экспериментального исследования, проведенного автором. Моделируется влияние медиадизайна на брендинг телепроекта. Технологии медиадизайна выступают ключевым звеном в процессе позиционирования и развития бренда.

The article presents the results of an experimental study carried out by the author. The influence of media design on the branding of the TV project is modeled. Media design technologies are a key link in the process of brand positioning and development.

Ключевые слова: бренд, брендинг, медиадизайн, технология, эксперимент

Keywords: brand, branding, media design, technology, experiment

Трактовка триады «материал-технология-форма» в современной практике дизайна имеет особый смысл. Это, прежде всего, апелляция к опыту сочетания художественного, эстетического начал и практической ориентированности, стремления к комфорту. И в этом смысле XX век послужил важным этапом в развитии самой идеологии дизайна: современный потребитель ориентирован не только на комфорт, но и на эстетический аспект предмета потребления. Если с товарными рынками все достаточно понятно, то рынок услуг имеет свои особенности. Услуга неосязаема, следовательно, и сама триада «материал-технология-форма» приобретает иной смысл. В этой связи, обращаясь к медиадизайну как технологии выстраивания бренда телепроекта, можно говорить, что материал представляет собой содержательную часть проекта, форма — способ подачи контента, а технология — та «упаковка», посредством которой материал подается зрителю, механизм выстраивания связи между телеканалом и зрителем, основанный на предпочтениях и особенностях последнего. Сегодня появилась принципиальная разница между «изображением» и «картинкой» телеэкрана. Изображение определенно несет в себе образ. Но именно изображение и создает ту картинку, которую воспринимает конечный потребитель. Для того чтобы это восприятие было целенаправленным, а не стихийным, должен поработать дизайнер.

В данной статье мы исходим из посылки, что технология медиадизайна есть способ моделирования среды «телеканал-зритель», на основе которого и формируется та самая «упаковка» телепроекта. Эффективное использование определенной модели среды позволяет создать успешный бренд телепроекта. Однако прогнозировать достоверно, будет ли данный бренд телепроекта успешным, довольно сложно [2, с. 22], поскольку на данный процесс влияет множество факторов, учесть которые не всегда возможно.

При моделировании среды «телеканал-зритель» необходимо учитывать специфику формирования медиа-бренда [4, с. 56–59]. Это, прежде всего, такие особенности, как динамичность и изменяемость медийного пространства, коммуникация как основа бренда, эмоциональность восприятия бренда зрителем [1, с. 128–131], а также легкость запоминания бренда [3, с. 1276–1278]. Очевидно, что успешность брендинга телепроекта напрямую зависит от того, в какой мере учтены все перечисленные особенности. И здесь базовой технологией выступает медиадизайн.

Медиадизайн, в свою очередь, предполагает собственные технологии, позволяющие моделировать пространство «зритель-экран». К таким технологиям мы относим:

— средства пространственно-временной условности (используются технологии ассоциативного монтажа, оформления студии);
— невербальность (используются технологии стиля одежды ведущего, оформления студии);
— визуализацию (используются технологии компьютерного моделирования, объемных символов, видеоэффектов, цветотонирования и светотонирования);
— телеграфику.

Выделенные технологии при помощи создания определенных образов моделируют среду «зритель-экран», позволяющую зрителю почувствовать идею бренда и ощутить себя включенным в данное пространство коммуникации. Рассмотрим данное влияние на примере конкретного телепроекта.

Телепроект, разработанный при участии автора, — телеканал «ПОЕХАЛИ!». Данный проект ориентирован на различные целевые категории зрителей. Одной из особенностей проекта является его ориентация на российского потребителя. Яркий медиадизайн — технология позиционирования данного проекта. Моделирование бренда «ПОЕХАЛИ!» при помощи медиадизайна происходит посредством использования совокупности средств и формирования определенных образов. Программы проекта встраиваются в общую концепцию канала и ориентированы на различные зрительские аудитории. Проведенный анализ технологий медиадизайна позволил нам сделать

ряд выводов относительно закономерности использования средств и формирования образов. Рассмотрим некоторые из них.

Проект «Место гения» представлен в стиле серии документальных фильмов, где приключения интеллектуальные. Ее целевая аудитория — 40+. Медиадизайн проекта призван стимулировать интерес зрителей посредством формирования образов искателей, динамичности, целеустремленности, проективности. Используемые средства — оформление заднего фона (панорамность, безграничность, просторы городской среды), цветотонирование (яркие цвета, теплая цветовая гамма), визуализация. Акцент — на места и локации, что напрямую связано с форматом программы.

Проект «Едем в гости» представлен в стиле трэвел-ток-шоу. Его целевая зрительская аудитория — люди старше 40 лет, стремящиеся к познанию нового, но не обладающие «экстремальными» интересами. Модель медиадизайна, отражающая данные идеи, — преимущественно развлекательная, в сочетании с познавательной направленностью. Медиадизайн в такой интерпретации призван способствовать реализации идеи спокойного досуга. Следовательно, формируемые образы в медиадизайне — спокойствие, новизна, комфортность. С этой целью используются средства компьютерного моделирования (фон деревенской среды, усадьбы), ассоциативного монтажа (эффект уединенности), одежды ведущих (простой стиль сельской местности). Перечисленные средства медиадизайна создают эффект уюта, удаленности от суеты и одновременно — возможности познания новой среды.

Проект «Верхняя точка» представлен в стиле реалити-шоу. Целевая аудитория проекта — молодые люди — любители приключений, включая экстремальные увлечения. Применяемая для брендинга проекта модель медиадизайна — интерактивно-развлекательная, суть ее состоит в сочетании элементов развлечения, интерактивного взаимодействия, познавательной информации в области приключений и путешествий. Медиадизайн здесь способствует созданию образов проективности, динамичности, агрессивности, экстремальности и необычности. Средства, применяемые для создания данных образов, — оформление фона (экстремальная высота, панорамный вид и безграничность пространства), компьютерное моделирование (вид сверху на городскую среду), ассоциативный монтаж (увеличенные кроссовки на фоне города), светотонирование (эффект заката солнца), спортивная одежда ведущего, символизирующая тягу к путешествиям и приключениям.

Проект «Поехали за талантами!» представлен в стиле приключенческого трэвел-шоу. Целевая аудитория — молодежь в возрасте до 35–40 лет, проявляющая тягу к самопознанию и саморазвитию. В данном случае также наиболее очевидна интерактивно-развлекательная модель

медиадизайна, «призывающая», к тому же, к раскрытию личностного потенциала зрителя. Технологии медиадизайна формируют образы целеустремленности, комфортности, новизны и спокойствия. При этом используются средства: оформление фона (фигуры молодых людей), цветотонирование (сочетание ярких красок).

Проект «Дневники профессий» представлен в стиле программы-симулятора. Целевая аудитория — люди старше 20 лет, с познавательными интересами и ищущие себя в профессии. Проект направлен на презентацию редких профессий, способствует активизации личностного потенциала и самопоиску. Модель медиадизайна — интерактивно-развлекательная; он нацелен на формирование образов целеустремленности, проективности, новизны, внутреннего спокойствия. Используемые средства — оформление фона (имитируемые мастерские), цветотонирование (неброские краски, неяркие тона).

Проведенный анализ технологий медиадизайна на примере конкретного телепроекта «ПОЕХАЛИ!» и его отдельных проектов-передач показал, что использование технологий медиадизайна позволяет сформировать общую концепцию и бренд проекта. Медиадизайн отдельных проектов данного канала выстраивается на визуализации образов патриотизма, динамичности и целеустремленности, новизны и проективности. Медиадизайн использует при этом средства визуализации (например, визуализируется сельская природа или пространство городской среды), цветотонирования (яркости красок или, наоборот, приглушенности красок и тонов), компьютерного моделирования (увеличения или уменьшения пропорций, создания всевозможных эффектов), ассоциативного монтажа (использование объектов и предметов, вызывающих ассоциации с формируемыми образами). Кроме того, в каждом из проектов используется телеграфика, — прежде всего, в виде логотипа, что позволяет позиционировать проекты-передачи как единый замысел канала, а сам проект-канал — как дочерний бренд Первого канала.

В процессе моделирования медиадизайна проекта мы руководствовались следующим алгоритмом. Во-первых, мы проанализировали характеристики потенциальной целевой аудитории, что было сделано для каждого из проектов-передач. Во-вторых, проведенный анализ характеристик аудитории позволил соотнести их с формируемыми образами проектов. Каждый образ был соотнесен с психологическим портретом «среднего» зрителя, что позволило определить выбор средств медиадизайна. В-третьих, был проведен анализ конкурентной среды, что в сочетании с анализом зрительской аудитории позволило разработать фирменный стиль проектов-передач и проекта-телеканала в целом. Этот фирменный стиль лег в основу технологий медиадизайна. Фирменный стиль проекта «ПОЕХАЛИ!»

выстраивался на пересечении нескольких составляющих-образов. Во-первых, это природные ландшафты. Во-вторых, это эмоциональность (позитивность настроений людей-героев телепередач, отраженная на фотографиях и коллажах). В-третьих, это активность и динамичность, выраженная через анимации, компьютерную графику. В-четвертых, это лояльность, выражаемая через присутствие логотипа канала, текстовые надписи (слоганы, условные формулы-метафоры, например: *«Приключение „Поехали!“ = 2/3 развлечения + 1/3 познания (включая практически применимое знание)». Впечатления рядом! Приключения на расстоянии вытянутой руки!).*

Немаловажным компонентом брендинга выступает верность философии проекта-канала. Артикуляция бренда внутри программ осуществляется за счет:

— максимального присутствия бренда в программах (наклейки «Поехали!» на чемоданах, автомобилях и т.д.);
— монетки «Поехали!» в конце некоторых форматов (ведущие бросают, чтобы вернуться еще);
— слова «Поехали!» в текстах ведущих.

Проведенный анализ показал, что брендинг телепроекта осуществляется на основе широкого использования технологий медиадизайна, который соблюдает базовые принципы:

— принцип «зрительской визуализации»: медиадизайн учитывает особенности восприятия зрительской аудитории, предполагая, что зритель испытывает определенные «предсказуемые» эмоции;
— принцип «преобладания визуального над текстовым»;
— принцип «сочетаемости «картинки» и звука»;
— принцип «очевидности пользы для зрителя»: при помощи средств медиадизайна становится очевидной практическая «выгода» для зрителя от просмотра передачи;
— принцип «видимости преимущества»: медиадизайн создает впечатление, что данная передача, безусловно, отлична от схожих передач каналов-конкурентов;
— принцип «доминирования развлекательной направленности»: при помощи средств медиадизайна происходит сочетание познавательных элементов с элементами развлечений при преобладании последних.

Таким образом, проведенный экспериментальный анализ являет собой апробацию моделирования влияния технологий медиадизайна на брендинг телепроекта. Успешность брендинга определяется выбранными технологиями.

Библиография:

1. Епифанова М.А. Современный брендинг: сущность и принципы разработки / М.А.Епифанова, Т.Н.Совальскова // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации: Сб. материалов Всероссийского научного форума молодых исследователей. 2016. С. 128–131.
2. Зинкевич О.В. Брендинг в эпоху смены медиапарадигмы / О.В.Зинкевич // Брендинг как коммуникативная технология XXI века: материалы III Всероссийской научно-практической конференции 1–3 марта 2017 года / под ред. проф. А.Д.Кривоносова. СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2017. С. 21–24.
3. Марченко М.Н. Особенности проектирования визуальных коммуникаций в телевизионной среде / М.Н.Марченко, А.В.Яроменко // Молодой ученый. 2016. № 8. С. 1276–1278.
4. Хант Ли. Основы телевизионного брендинга и эфирного промоушен / Ли Хант.; под редакцией М.А.Асламазян, Г.А.Либергала, В.И.Даниличева. Нью-Йорк-Москва, 2003. 144 с.

В.В. ЛАПТЕВ

Метаморфозы фигурных диаграмм в советской изобразительной статистике

Настоящая статья посвящена эволюции формы в фигурных диаграммах от венского метода до советской изобразительной статистики. Рассмотрены вопросы применения изобразительных средств в графической статистике 1930-х гг. В статье показана роль советской изобразительной статистики в формировании нового вида проектно-художественной деятельности — инфографического дизайна.

This article focuses on the evolution of the form in pictorial charts of Viennese method of pictorial statistics and Soviet pictorial statistics. The questions of using graphic means in graphical statistics of the 1930th are considered. The article shows the role of Soviet pictorial statistics in the formation of a new kind of design and artistic activity — infographic design.

Ключевые слова: инфографика, инфографический дизайн, изобразительная статистика, фигурная диаграмма, пиктограмма

Keywords: infographics, infographic design, pictorial statistics, pictorial chart, pictogram

Зарубежные исследователи выделяют три ключевых момента в довоенной изостатистике в СССР, по которым формируют три хронологических этапа ее развития [1]. Первый «донейратовский» этап — до 1931 г., второй — с 1931 по 1934 гг. под руководством Отто Нейрата и, наконец, третий — с 1935 по 1940 гг. Можно поддержать это мнение в части почти триггерного переключения советской изобразительной статистики на венский метод в 1931 году. В качестве логического обоснования выдвигается тезис, что до О.Нейрата изостатистика в СССР не имела стилистического единства и была методически бессистемна. По мнению британского исследователя Института Изостат Эммы Миннс, Нейрат помог советским властям создать Всесоюзный институт изобразительных статистики в Москве, а впоследствии «обучить русских Венскому методу и упростить конструкцию советской изобразительной статистики» [2]. Утверждается, что после отъезда команды Нейрата из Москвы советская инфографика потеряла всякую связь с венским методом изобразительной статистики.

В соответствии с требованиями социалистического реализма, в диаграммы начинают вводить все больше иллюстративного материала и добавлять больше деталей к аскетичным пиктограммам Герда Арнца [3], что искоренялось тремя годами ранее.

Очевидно, что западные исследователи сознательно преувеличивают роль О.Нейрата и венского метода в становлении советской агитационной изобразительной статистики, поэтому хронологическое деление ее развития на три этапа, связанные с пребыванием или отсутствием иностранных специалистов в Москве, видится слишком примитивным и не отражающим действительного положения вещей: формирования в СССР отличного от венского стилевого направления в изобразительной статистике. Какова же была его художественно-проектная основа? В чем отличие фигурных диаграмм, выполненных отечественными художниками, от работ венского метода?

Во-первых, знаки в фигурных диаграммах — пиктограммы сменились более реалистичными рисованными изображениями. Это уже не фигуративный конструктивизм, а социалистический реализм, не минимализм пиктограмм, а декоративная сочность рисунка, от натуралистичности которого всеми силами уходил Герд Арнц. Знаки приобретали определенную сюжетность вместо графической условности и обобщенности. Они отходят от предметной абстракции и приближаются к реалистичности изображения. На смену плоскостным изображениям приходят объемные. Таким образом, в дополнение к пиктограммам и силуэтам в советских фигурных диаграммах добавляются рисунки и даже фотоизображения в качестве счетного модуля.

Во-вторых, изменяется роль и значение цвета в статистических диаграммах. Раньше с его помощью выделялись определенные группы пиктограмм, т.е. использовался код в виде цветовой идентификации. «Каждая фигура окрашивается вся одним цветом, причем этот цвет не обязательно должен быть натуралистическим» — так И.П.Иваницкий формулирует правила работы с цветом [4, с. 20]. При этом «не допускается никаких украшений, никаких деталей, которые не вызываются необходимостью уяснения диаграмм» [4, с. 30]. А в работах Изостата 1936–1938 гг. цвет (как и декоративность) активно вторгается в фигурные диаграммы, еще больше добавляет живописности изображению. Это касалось как «картинного фона» и «направляющих иллюстраций» или дополнительных рисунков, так и самих фигур, бывших пиктограмм, из которых составлялась диаграмма.

В-третьих, идет непримиримая борьба с приблизительностью в фигурных диаграммах. Для этих целей используется метод Иваницкого или метод иллюстрированных лент. В этом случае «отрезанные» части фигур прячутся под ленту, контурно дорисовываются, маскируются границами других элементов диаграммы, например, воротами

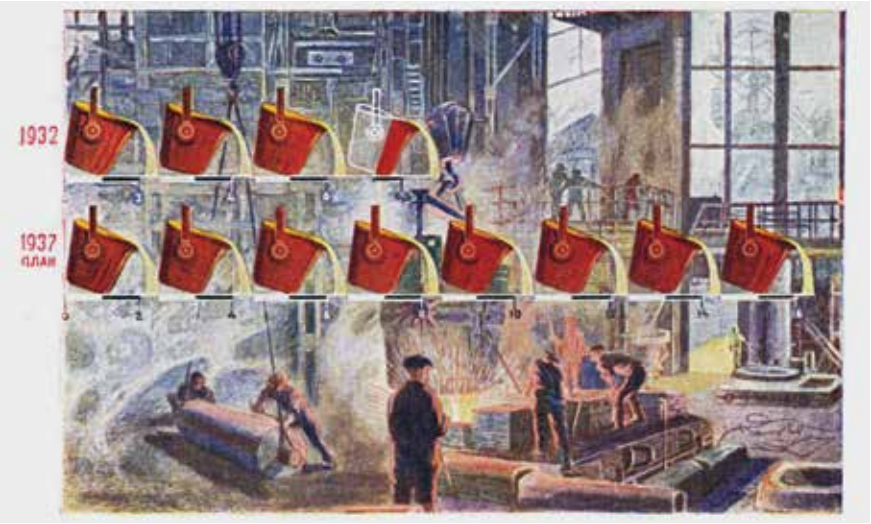


Рис. 1. Агитационная открытка «Рост выплавки чугуна в СССР» из серии, посвященной Второй пятилетке (Ленизогиз, Ленинград, 1934)

зданий депо или хлева. Такие действия снимали негативное смысловое недоразумение графики так называемого «резаного» знака. Учитывалось его смысловое наполнение. Например, на открытке «Рост выплавки чугуна в СССР» из серии, посвященной Второй пятилетке, ковш содержит металл в направлении разлива, остальная часть контура слева остается незаполненной. Ряд знаков уже не выступает зрительным аналогом геометрической полосы. Для сравнения, у Арнца в фигурных диаграммах знак режется без какого-либо соблюдения его смысловой нагрузки.

Графический прием контурного представления изображения «резаного» знака сохранял целостность пиктограммы и обеспечивал ее графическую узнаваемость. Но проблему количественного соответствия это не решало. Оставался открытым вопрос: «Какому значению соответствует данная часть знака?» Проблема приблизительности фигурных количественных диаграмм также не решалась, но этот прием поддерживал семиотическое значение знака.

Нередко часть знака, подлежащего «отрезанию», маскировалась подходящим по смыслу графическим элементом. Это могло быть изображение депо, из которого появлялись автобусы или трамваи. Или же часть коровы или лошади скрывалась в хлеву, с которого начинались диаграммы «Рост животноводства» из альбома «Социалистическое строительство Союза Советских Социалистических Республик» (1936). В этих случаях достигалось смысловое единство диаграммы,

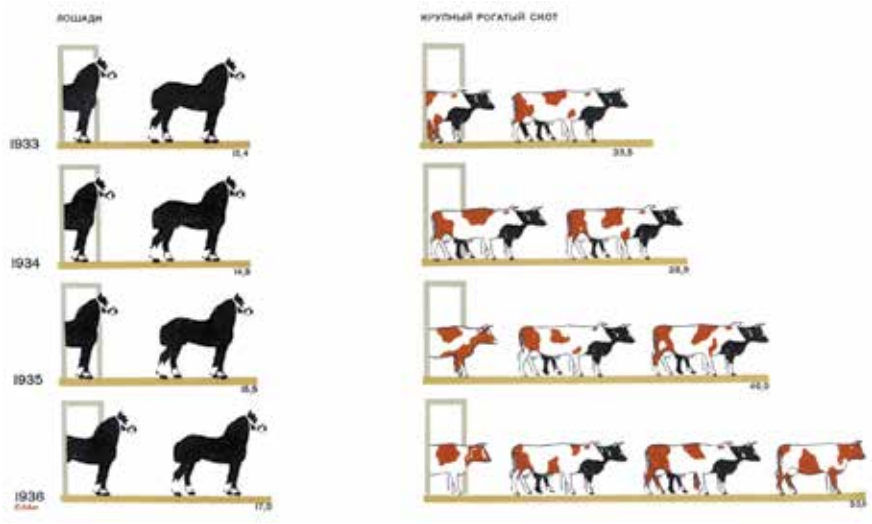


Рис. 2. Диаграммы из альбома «Социалистическое строительство Союза Советских Социалистических Республик» (Изостат, Москва, 1936)

подчеркивалась реалистичность композиции при потере доли схематичности и условности графики.

Интерес вызывает предложенный И.П.Иваницким метод иллюстрированных лент. Точность передачи числовых данных была связана с использованием шкалы с шагом 10 или 20%. Сами знаки внутри кадра часто имели как условную форму близкую к пиктографии, так и реалистичную иллюстративность рисунка. В случае «резаного» знака в отдельных случаях изображение фрагментировалось по «ходу движения» ленты, в других — отсекались внутренние части кадра. Получалось, что последний кадр как бы появлялся из-под общей иллюстрированной ленты, как у Лисицкого при иллюстрации последовательности 1, 1½, 2, 2½ ... в его эссе «Искусство и пангеометрия» [5, с. 201]. Такой прием логического деления знака будет использоваться в более поздних работах советских изостатистиков.

Еще одним изобретением советской инфографики стал групповой знак. Первые попытки Нейрата в Лейпцигском атласе только-только обозначили такую возможность «масштабирования» пиктограмм. В диаграммах графическое сравнение резко отличающихся величин (воинских потерь во время различных войн) производилось с использованием теней. Противопоставление отдельной пиктограммы и того же изображения с тенью позволило значительно сэкономить пространство фигурной диаграммы, сохранив ее образность. Числовое значение простого знака и знака с тенью отличалось в десяти-

кратном размере. Зрительно такая тень должна была олицетворять шеренги знаков, поданных в проекции. В венском методе можно было встретить групповые знаки и с явно выраженными составными частями. Тем не менее, такие пиктограммы не получили распространения в работах венского Социально-экономического музея из-за жестких правил Нейрата, предписывающих порядок формообразования знака: быть плоским, без какого-либо намека на объем. На практике часто встречались «резаные» (!) групповые знаки как у О.Нейрата, так и у его последователей.

В отличие от них, ленинградские художники демонстрировали графические решения по устранению приблизительности в фигурных количественных диаграммах, используя дискретность группового знака. Это могли быть как известные приемы с тенью, так и более сложные примеры — шарики в подшипнике, мешки в кузове грузового автомобиля, группы из различных фигур спортсменов или пассажиров и т.п.

В альбомах «Сталинская Конституция социализма» (1937, 1938), «СССР — страна равноправия женщин» (1938) и др. можно увидеть развитие идеи о предотвращении появления «резаного» знака. Он становится групповым, состоящим из пяти различных фигур, объединенных общей нарративной канвой. Для отображения дробного значения величины из знака просто изымалась часть фигур. Группа детей, пятерка бегунов, толпа пассажиров — эти рисованные и потому многословные знаки помогали организовать некие сюжетные линии. Радостные празднично одетые дошкольники Страны Советов контрастировали с унылой группкой ребят из капиталистического зарубежья. Спортсменки рвались вперед — к новым победам, а пассажиры торопились на посадку. Формирование пятерок для облегчения счета практиковалось и у Нейрата. Достаточно было сгруппировать однотипные пиктограммы по пять, чтобы получить подобный эффект. Такой прием группировки знаков часто использовался в венском методе. Несмотря на повышение точности представления числовых данных в диаграмме (до двух десятых от целого при пяти фигурах в знаке), диаграммы с групповыми знаками уступали пиктографическим по образной выразительности. Тем не менее, различное изображение аутентичных знаков можно было увидеть только в советской изостатистике, в диаграммах Арнца этого быть не могло по причине суровых императивов визуального языка Нейрата: одно понятие — одна пиктограмма.

В-четвертых, знаки в фигурных диаграммах располагались отнюдь не только по горизонтали. Их расположение диктовалось композиционными решениями, когда применялось вертикальное или даже диагональное размещение фигур. Например, с целью экономии пространства разворота в диаграмме «Число лечебных коек» из альбома «Сталинская

Конституция социализма» рисунки кроватей выполнены в проекции, что, кстати, противоречит правилам венского метода изобразительной статистики, и ориентированы по соответствующим диагоналям.

В-пятых, фигурные диаграммы из доминанты изображения превращаются в дополнительный, сопутствующий основному посылу элемент композиции. Особенно это проявилось в агитационных и пропагандистских плакатах, выпущенных Изостатом на злобу дня, — пиктографические диаграммы стали скромным дополнением масштабных фигур стахановцев и передовиков. Здесь прослеживается возврат к изостатическим плакатам Ленизогиза периода 1932–1935 гг., выполненных художниками Н.М.Кочергиным, В.В.Дуковичем и др.

В-шестых, стал браться под сомнение принцип полного отказа от числовых данных. В определении термина «Изобразительная статистика» уже не звучит тезис о ложной уверенности зрителя в запоминаемости сопоставляемых числовых величин. Вместо этого цифры стали соседствовать с пиктограммами, дополняя их информативность. Это касалось не только абсолютных показателей в млн. тонн чугуна или центнеров с гектара, но и относительных величин. Нередко диаграмма сопровождалась процентным указателем. Это говорит о полном отказе от принципов графического языка О.Нейрата, не требовавшего вербальных пояснений. К положительным моментам использования числовых данных следует отнести решение задачи приблизительности венского метода изобразительной статистики. Теперь можно было говорить о точности статистических данных. Цифры и текстовые блоки сопровождения повышали роль экспликации и типографических модулей в целом. Именно в Советском Союзе

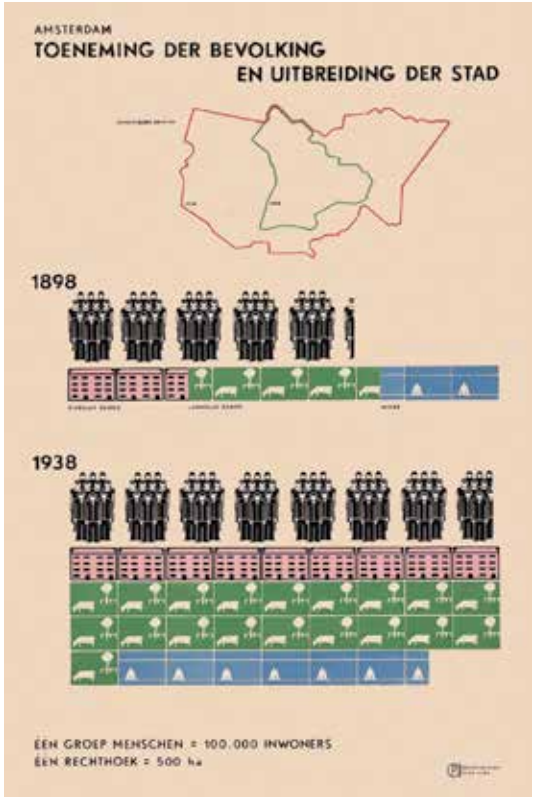


Рис. 3. Диаграмма «Рост населения и расширение городов» (П. Алма, Нидерланды, 1938)

стало привычным соседство текстовых колонок и диаграмм, сращивание их в композиционные блоки с единообразным шрифтовым наполнением и единым стилем оформлением. Началось активное взаимодействие типографики и инфографики.

И, наконец, происходит отход от собственно фигурных диаграмм — они заменяются и дополняются линейными графиками и диаграммами. В изданиях Института Изостат, начиная с 1936 г., статистические данные иллюстрируются при помощи абстрактных геометрических образов, штрихованных картограмм и диаграмм в виде сегментных лент. По аналогии с венским методом эта изобразительная статистика сопровождалась «направляющими иллюстрациями». Использование образов стандартных геометрических диаграмм происходило с обеспечением семиотических связей графиков и числовых данных. Линейный бросок вверх кривой показателей или устремляемые вверх столбики обыгрывались другими составными частями композиции: фотографиями, фотомонтажом, условными знаками в виде пиктограмм и т.п. В отдельных случаях происходил синтез изобразительности и абстрактных элементов — в сектора и столбики внедрялись изображения, выполненные в различной технике.

Такое взаимопроникновение диаграммы, фотографии и иллюстрации стало отличительной чертой именно советской изостатистики. Это замечание справедливо и для так называемых направляющих иллюстраций. Советские художники и конструкторы книги активно заменяли субтильную нейратовскую Fuehrungsbilder (нем. «направляющую иллюстрацию») на более активные изображения: фотографию, линогравюру, рисунок.

Снятие императивов Нейрата благоприятно сказалось на использовании многообразия инфографики сообразно цели и задачам публикации. Не только фигурные диаграммы и картодиаграммы, но и технологические разрезы, классификационные и структурные схемы становятся постоянными участниками материалов агитационной изостатистики. Начинает прослеживаться навигационная функция у пиктограмм. Меняется подход к инфографике в целом — она признается равноправным действующим субъектом композиции. Если у Нейрата фигурная диаграмма имела собственную значимость и ценность, являлась подчиняющей все и всех доминантой, то в советских изданиях различные элементы инфографики (диаграммы, карты, схемы) на равных включаются в состав сложной композиции плаката, разворота книги или журнала совместно с фотографией, монтажом, рисованной иллюстрацией, линогравюрой или репродукцией в обрамлении текста. Так завершается начатый Нейратом процесс эстетической адаптации информационной графики как результата проектно-художественной деятельности.

Примечания:

1. Minns E. «Unity in difference»: The Representation of Life in the Soviet Union through Isotype / Emma Minns // A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture / ed. A. Cross. London: Open Book Publishers, 2012. P. 269–284.

2. Minns E. Picturing Soviet progress [Internet] / Emma Minns // Isotype revisited. 2012. URL: http://isotyperevisited.org/2012/08/picturing-soviet-progress.html (дата обращения: 3.04.2018).

3. Minns E. The Second Five-Year Plan [Internet] / Emma Minns // Isotype revisited. 2009. URL: http://isotyperevisited.org/2009/09/the-second-five-year-plan-in-construction.html (дата обращения: 3.04.2018).

4. Иваницкий И.П. Изобразительная статистика и венский метод / И.П.Иваницкий. М.-Л: Огиз-Изогиз, 1932. 44 с.

5. Лисицкий Л.М. Искусство и пангеометрия / Л.Лисицкий; пер. с нем. Г.Саульской, вступ. ст. и прим. Л.Жадовой // Проблемы образного мышления и дизайн. М.: ВНИИТЭ, 1978. С. 200–202. (Техническая эстетика: труды ВНИИТЭ; вып. 17).

М.А. ВОРОНЦОВА, А.М. ВОРОНЦОВ, А.Г. РЕЙНЕР

Технология работы с археологическим и историческим материалом: Куликовская битва в экспозиции нового музейного комплекса «Куликово поле»

В статье раскрываются основные подходы, реализованные при создании экспозиции о Куликовской битве «Сказание о Мамаевом побоище. Новое прочтение». Экспозиция была открыта осенью 2016 года в музейном комплексе «Куликово поле» в д. Моховое Тульской области.

The article reveals the main approaches implemented in the creation of the exposition on the Kulikovo battle «Legend of the Mamai Battle. A new reading». The exposition was opened in autumn 2016 in the museum complex «Kulikovo Field» in the village of Mokhovoye, Tula region

Ключевые слова: музейное проектирование, интерпретация, интерпретация археологических артефактов, интерпретация поля сражения (вместо батерфилда), экспозиция, постоянная экспозиция.

Keywords: museum design, interpretation, interpretation of archaeological artifacts, interpretation of butterfield, exposition, permanent exhibition

Осенью 2016 года в музейном комплексе «Куликово поле» в д. Моховое Тульской области была открыта новая экспозиция «Сказание о Мамаевом побоище. Новое прочтение».

Здание музея (арх. С.В.Гнедовский) одновременно напоминает воинский курган и остатки древнерусской крепости: «В архитектуре мы стремились найти метафору, в которой прочитывалась бы главная тема музея — противостояние двух сил, двух масс, между которыми образовалась напряженная теснота. Так возникла идея рассеченного холма с узкой щелью входов между ними» — так описывает свое архитектурное решение сам автор («Сказание о Мамаевом побоище. Новое прочтение». Новый музейный комплекс Куликово поле», презентационный буклет. С. 14).

Автор научной концепции к.и.н. А.М.Воронцов (Государственный музей-заповедник «Куликово поле») определил две важнейшие экспозиционные задачи: 1) рассказать, почему Куликовская битва стала

Ил. 1. Музейный комплекс «Куликово поле», архитектор С.В. Гнедовский

значимым событием для русского народа и 2) показать результаты работы современных ученых, изучающих Куликовскую битву. Для решения этих задач необходимо было создать два абсолютно разных по духу пространства: эмоционально окрашенное пространство эпоса и бесстрастное пространство науки.

Первый раздел экспозиции предлагает посетителю поразмышлять: почему именно Куликовская битва стала одним из краеугольных камней российской государственности? Мы для себя сформулировали ответ так: «В мировой истории среди тысяч произошедших кровопролитных сражений есть ряд особенных. В них люди ценной собственной большой крови отстаивали право своей страны на будущее. Такие события навечно остаются в народной памяти. И Куликовская битва принадлежит к числу именно таких событий. Рассказать о её предыстории, ходе, героях, значении для современников и потомков позволяют дошедшие до нас письменные источники, в первую очередь «Сказание о Мамаевом побоище» [1]. Текст этого древнерусского памятника и был взят за основу рассказа в первой части музея.

Центром рассказа во второй части музея стало само Куликово поле. Этот раздел представляет Куликово поле главным свидетелем сражения и позволяет в полной мере связать экспозицию с натурным показом места битвы. Рассказ дополняется подлинными историческими свидетельствами: находками с места сражения, реконструкциями средневекового ландшафта, хода сражения, оружия и снаряжения противоборствующих сторон. Создается образ исторической эпохи в целом. Выбранный концептуальный подход, при котором события, изложенные в «Сказании», вписываются в реконструированный на основании комплексных исследований исторический и географический контекст, позволил раскрыть в полной мере особое значение Куликовской битвы и показать результаты работы музея по ее изучению.

В основе художественного решения экспозиции (автор А.Г.Рейнер) лежит противостояние этих двух подходов: «эмоциональность» эпоса и «беспристрастность» науки. Все экспозиционное пространство разделено на две зоны, неравнозначные по площади, характеру экс-

понатов и эмоциональной нагрузке. Первая часть экспозиции эмоционально насыщена и дает возможность зрителю «прочувствовать» Куликовскую битву, стать ее участником. Вторая часть — демонстрация самых последних данных о Куликовской битве, только научные факты и теории, честные ответы на «неудобные» вопросы (Была ли битва на Куликовом поле? Почему так мало находок? Почему до сих пор не найдены воинские захоронения? и т.п.) Для каждой зоны было разработано свое цветовое и стилистическое решение.

В основе экспозиционного сценария (А.Воронцов, М.Воронцова, при участии И.Сорокина и А.Щербаковой) лежит подход «постепенно раскрывающейся информации». На первом уровне посетитель должен «считать» самый главный посыл раздела и настроение, что достигается благодаря выразительной композиции, цвету, свету, экспозиционной графике и крупным заголовкам разделов. На втором уровне, после рассматривания витрин с предметами и прочтения аннотационных текстов, у посетителя должно сформироваться ясное представление о Куликовской битве. Если же возникает желание углубиться в изучение проблемы, то можно воспользоваться дополнительной информацией, представленной в пояснительных текстах, экспозиционной графике и мультимедийных информационных системах — это уже третий уровень.

Экспозиционный рассказ начинается с раздела «Битва и битвы» и показывает Куликовское сражение в ряду других битв мировой истории, в которых народы отстаивали свое право на государственность (Грюнвальдское сражение, Косовская битва, осада Орлеана). В этом же разделе представлены знаковые сражения нашей истории, оставившие глубокий отпечаток в народной памяти (Куликовская битва, Битва при Бородино, Прохоровское сражение). Пространство решено в спокойном сером цвете. Рассказ дополняют хрестоматийные изображения этих битв, копии известных памятников, в витринах — предметы, напоминающие об этих событиях (памятные монеты, медали, литературные произведения). Исчерпывающую информацию о самом событии (ход сражения, характеристика сторон, государственные традиции празднования, отражение в культуре и искусстве) возможно получить в мультимедийных информационных системах.

В следующем разделе, посвященном предыстории событий, сравниваются два противника: Московская Русь и Мамаева орда. Для оформления зала выбраны красный (Русь) и зеленый (Орда) цвета. При оформлении использованы древнерусские и ордынские орнаменты, взятые с реальных архитектурных объектов XIV века. Самое важное, что должен понять посетитель в этом разделе, — на Куликовом поле встретились два практически равных по силе противника. Московское княжество к этому моменту достигло своего расцвета, а Орда была далеко не тем грозным противником времен Батыя, к тому же власть Мамая распространялась только на ее западные территории.

Ил. 2. Фрагмент экспозиции «Сказание о Мамаевом побоище. Новое прочтение», реконструкция русских воинов XIV века

Для того чтобы показать, какое место занимает Куликовская битва в рамках многовековой истории русско-ордынских отношений, была создана хронологическая лента. Она начинается битвой на Калке (1223) и заканчивается разгромом Большой орды (1502). На ленте обозначены все военные столкновения между русскими и ордынцами за эти три века. При этом сражения, в которых одержали верх ордынцы, обозначены зеленым цветом, а русские — красным. Инфографика наглядно демонстрирует, что Куликовская битва случилась в переломный момент и являлась частью длительного исторического процесса: начиная с 1370-х годов, русские все чаще побеждают. Зритель также может подробнее узнать о тридцати самых главных событиях в истории Руси и Орды, случившиеся за эти триста лет. Каждое событие проиллюстрировано исторической картой, а также цитатой и миниатюрой из Летописного свода (все карты оригинальные и подготовлены И.Бурцевым, научным сотрудником музея, дизайн — А.Фёдоров).

В следующем разделе посетитель знакомится с тремя древнерусскими произведениями о Куликовской битве: летописным рассказом, по-

эмой «Задонщина» и «Сказанием о Мамаевом побоище». С каждым из этих источников зритель может взаимодействовать: попробовать прочитать древнерусский полуустав, послушать текст на древнерусском языке, посмотреть видеоролики об изготовлении лицевых рукописей.

После этого зритель словно попадает внутрь книги. Основные события «Сказания» проиллюстрированы средневековыми миниатюрами и картинами современных художников (А.Бубнов, Е.Данилевский, В.Криворучко, В.Маторин, П.Рыженко и др.). Специально по заказу музея была выполнена диорама «Смотр войск в Коломне» (мастерская П.Рыженко). При этом зритель наблюдает за происходящим со стороны, со стен коломенского кремля. В этот момент посетитель словно попадает в саму историческую реальность и вместе с войском Донского выдвигается в поход. Такой эффект достигается благодаря проекции на стену движущегося воинского обоза. Для оформления раздела использованы два цвета: спокойный бежевый отсылает к пожелтевшим страницам старой книги, а темно-красные вставки с текстами из «Сказания» добавляют драматизма. Чем ближе повествование подходит к моменту битвы, тем больше красного цвета в оформлении и его оттенок интенсивнее.

Кульминация происходит в разделе «Реликвии Куликовской битвы». Зритель попадает в темный зал. Наступает рассвет, и на стенах появляется изображение Куликова поля и стоящих друг напротив друга противников (круговая проекция на стены). Начинается битва и зритель оказывается буквально в самом эпицентре сражения, посреди бьющихся не на жизнь, а на смерть воинов. Создать это ощущение битвы помог яркий и точный образ «Сказания»: «обе силы великие, твердо сражаясь, жестоко друг друга уничтожая, испускали дух не только от оружия, но и от ужасной тесноты — под конскими копытами, ибо невозможно было вместиться всем на том поле Куликове: было поле то тесное между Доном и Мечею.» [2].

Постепенно затихают лязг оружия, крики людей и конское ржание. На экранах появляются свечи, а диктор зачитывает имена погибших, перечисленные в средневековом Синодике. Затемненные до сих пор витрины, стоящие вдоль стен, постепенно освещаются, и становятся хорошо видны реликвии Куликовской битвы — археологические находки с места сражения.

На этом заканчивается первая часть экспозиции, и зрители медленно спускаются по протяженному пандусу вниз на цокольный этаж.

Рассказ во второй части экспозиции развертывается вокруг макета Куликова поля. Задача этого раздела — показать, что современная наука может сказать о Куликовской битве, и на чем основана реконструкция событий, представленная на макете. В этой части экспозиции было решено отказаться от линейного изложения, зритель может выбрать самостоятельно тему для дальнейшего изучения: военно-историческая реконструкция, биографии участников Куликовской битвы, археологическое изучение древнерусских поселений на Куликовом поле, антропологические исследования могильников и поиск места захоронения погибших в битве воинов, реконструкция ландшафтов Куликова поля на момент битвы, современные методы изучения полей сражения. Так как эти разделы должны быть эмоционально нейтральными, посетитель оценивает уровень современных знаний о Куликовской битве с позиции хладнокровного исследователя, все залы решены в спокойных светлых цветах (оливковый, терракотовый, салатовый). Исключение составляет зал «Изучение полей сражений». В зале представлены археологические находки, полученные в ходе исследования полей сражений средневековья, Нового времени и XX века, и показано, почему не приходится ждать большого количества находок с места Куликовской битвы. Существующие на сегодняшний день свидетельства битвы вполне удовлетворяют научное сообщество, и в среде профессиональных историков вопрос «где была Куликовская битва» не возникает. Для оформления зала был выбран глубокий синий цвет, который, с одной стороны, напоминает военные мундиры, а с другой — формирует у посетителя доверительное отношение к информации, представленной в разделе (психологи выяснили, что человек склонен больше доверять людям в синем, и этим активно пользуются политики и бизнесмены).

Ил. 3. Фрагмент экспозиции «Сказание о Мамаевом побоище. Новое прочтение», слепки с костяков средневековых людей, получивших различные боевые ранения

В каждом из представленных залов есть главный экспонат, привлекающий внимание зрителя: манекены в исторических доспехах, экраны с говорящими персонажами, скульптурные антропологические реконструкции, настоящие почвенные разрезы. Чтобы данные, представленные в экспозиции, не казались голословными, большое место отведено рассказу о методах, на которых строятся научные реконструкции. Специально по заказу музея было снято несколько десятков видеороликов: как изготавливали книги в средневековье, что будет, если выстрелить из лука в кольчугу, в пластинчатый до-

спех или в шлем, как восстанавливают облик средневековых доспехов и оружия, как делаются антропологические реконструкции, как работают археологи, как исследуют место сражения на Куликовом поле, как ведутся поиски воинских захоронений и каковы их результаты, какие исследования лежат в основе реконструкции ландшафта Куликова поля в XIV веке.

Завершает экспозицию цокольного этажа раздел «Куликовская битва. Значение и память». Здесь можно найти сведения обо всех произведениях искусства, посвященных Куликовской битве (литературных, художественных, музыкальных, архитектурных). Так же представлены корабли и воинские части, носящие имена героев Куликовской битвы. Первоначально эти материалы предполагалось размещать в холле, а заканчивать рассказ детским пространством. Но в итоге было принято решение выделить для «Детского музея» отдельное помещение рядом с выставочным залом.

После посещения экспозиции посетитель может подняться на смотровую площадку, с которой открывается вид на место Куликовского сражения.

Примечания:

1. «Сказание о Мамаевом побоище. Новое прочтение». Новый музейный комплекс Куликово поле». Презентационный буклет. Тула, 2017. С. 10.

2. «Сказание о Мамаевом побоище» список первой половины XVI в. — РНБ, Q. IV, URL:http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4982 (дата обращения: 23.04.2018)

Т.С. ИГОШИНА

К вопросу о прекрасно-полезном в дизайне рекламы

Эта статья посвящена некоторым аспектам понимания вопроса «пользы и красоты» в определенной сфере современной дизайнерской деятельности — в дизайне рекламы, которая традиционно относится к графическому дизайну. В статье описаны примеры из мировой рекламы, создаваемых в рамках экологического тренда и концепции здорового образа жизни, для сферы социально-благотворительных проектов.

This article is devoted to some aspects of understanding the issue of «benefit (utility) and beauty» in the field of modern design — in advertising design, which traditionally refers to graphic design. The article describes examples from the world advertising created within the ecological trend and the concept of a healthy lifestyle for the sphere of social and charitable projects.

Ключевые слова: реклама, дизайн-проектирование, эстетика, польза и красота, социальная акция, рекламный дизайн

Keywords: advertising, design, aesthetics, utility and beauty, social action, advertising design

Вопрос баланса «пользы и красоты» всегда актуален в дизайн-проектировании. Почему в дизайне рекламных коммуникаций это особенно актуально? Потому что в процессе проектирования современных рекламных объектов, рекламоносителей, все чаще используются новые креативные подходы, новые нестандартные материалы и новые технологические решения, дающие актуальную выразительность и эффективность как по шкале «польза», так и по шкале «красота». Особую роль сыграло внедрение интерактивных технологий в проектные решения в сфере современной рекламы. Для того, чтобы разобраться с современным «дизайнерским» пониманием и чувствованием «прекрасного» и «полезного» в парадигме проектной культуры, обратимся к некоторым знаниям из эстетики и истории дизайна.

Начиная с времен античности мыслители, ученые и художники пытались вычленить, описать, дефинировать законы и «правила» красоты. Искусство как эстетическая форма деятельности человека было ориентировано на выражение или созидание красоты. Дизайн как

практический (производственный) вид деятельности всегда исследует гармоничное соотношение или симбиоз «пользы» и красоты». Как известно, в Античной Греции прекрасное (kalos) имело широкое оценочное понятие. Уже Гомер называл «прекрасным» и физическую красоту людей и нравственную красоту, и совершенство предметов [1, с. 182]. Пифагорейцы связывали понятие прекрасного с общей картиной мира и с понятием блага. Ключевым понятием у них была «гармония». Красота невозможна без гармонии, а гармония — единство многообразного, согласие противоречивого. У атомистов Левкиппа и Демокрита их гедонистическая этика наслаждения благодушием сочетается с эстетикой прекрасного и утилитаризмом — «отказывайтесь от наслаждения, которое не полезно» [цит. по: 2, с. 52]. С Сократа античная эстетика отходит от древнего космологизма (по Ю.Б. Бореву) [1, с. 182]. Афинский мудрец первым поставил проблему прекрасного как проблему сознания, красота из характеристики вещи превратилась в идею, понятие прекрасного. Сократ в беседе с Аристиппом четко и резко утверждает, что критерий прекрасного — полезность, и к ней надо стремиться, создавая любой предмет. Аристипп спрашивает: «Так и навозная корзина — прекрасный предмет?», Сократ отвечает: «Да, клянусь Зевсом, и золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй — дурно» [цит. по: 2, с. 53]. В споре Гиппия и Сократа аналогичным образом Сократ доказывает, что прекрасное — полезность предмета «тогда не есть ли прекрасное то, что пригодно к совершению добра, то есть полезное?» [цит. по: 2, с. 55]. Сократ вывел на философский уровень специфическую античную категорию «калокагатия» — прекрасное-и-доброе, которая служила характеристикой идеального человека [1, с. 182]. Российский теоретик и историк дизайна Н.В.Воронов, исследуя зарождение дизайна, пишет: «Древние греки одним и тем же термином “техне” обозначали и искусство, и технику. Стало быть, искусство и техническая мысль существовали совместно и неразделённо и, следовательно, их объединение было одно-пространственным и одновременным» [3].

Понимание гармоничного сочетания пользы и красоты пришло в дизайн из архитектуры, античный архитектор и механик Марк Витрувий обозначил принципы архитектуры и искусства предметного мира — «польза, прочность, красота». Многие концептуальные положения дизайна были сформулированы крупнейшими архитекторами XX века. Например, архитектор Х. Ван де Велде утверждал, что изделие должно сочетать техническую и художественную форму, целесообразность и логику, «практическую и разумную красоту» [цит. по: 2, с. 25]. Известный русский теоретик индустриального дизайна Е.Н.Лазарев в своей книге «Дизайн машин» (1988 г.) писал:

«Утилитарный, логический аспект, обеспечивающий практические жизненные потребности, и эстетический, гармонический аспект, удовлетворяющий специфическую потребность в прекрасном, художественно осмысленном бытии, сливаются в понятие целостного. Целостность как двуединство красоты и пользы всегда были в центре внимания человека созидающего. Об этом свидетельствуют характерные ценностные категории разных культур — от древнегреческой “калокагатии” (прекраснополезности) до старославянского “благолепия”» [5, с. 36–37].

По субъективному мнению автора статьи, в профессиональном восприятии многих современных дизайнеров рекламы преобладает «красота» совершенно особого свойства — «красота с приматом пользы», когда присутствует красота идеи, а выразительность формы вторична, ей характерны умышленная сдержанность, лаконизм и мнимое отсутствие дизайна. «Прекрасное» для дизайнеров может иметь свой проектный выход, в котором форма совсем не важна, главное, чтобы была в наличии оригинальная, остроумная «польза». Постараемся пояснить на примерах.

В качестве примера рассмотрим наружную рекламу «зеленый билборд», этот проект — коллаборация Кока-кола и WWF, всемирный фонд защиты природы (рис. 1).

Рис. 1. Реклама бренда Кока-кола, совместно с WWF. На поверхности билборда высажены настоящие растения, очищающие грязный городской воздух

Концепция этой эко-рекламной инсталляции такая: билборд размером 18 на 18 метров высажен из растений, очищающих воздух, всего 3 600 цветочных горшков, в которых растет особый кустарник, способный один поглощать до 13 фунтов (около 5,9 кг) углекислого газа в год. Таким образом, один билборд сможет очищать воздух вокруг, поглощая в среднем более 21 000 кг углекислого газа ежегодно. Вся эта рекламная конструкция максимально экологична — горшки выполнены из переработанных бутылок колы и наполнены органическими удобрениями. Внутри находится водосберегающая ирригационная система. «Польза» тут в приоритете, форма и графика изображения предельно простые. Очевидна «красота идеи», воплощенная в эстетике минимализма. Почему это актуально? Потому что это создано в рамках экологического тренда, столь популярного сегодня в маркетинговых стратегиях. Для эко-тренда в дизайне характерен отказ от визуальных излишеств, использование ресурсосберегающих «зеленых» технологий и предельный лаконизм в формообразовании. Этот рекламный объект можно считать хорошим примером того, как реализуется проектный приоритет «пользы» в эко-дизайне применительно к сфере рекламного дизайна для коммерческого мега-бренда. Во время обсуждения этого примера студентами факультета Дизайна УрГАХУ на занятиях по дисциплине «Дизайн и рекламные технологии» было озвучено мнение, что огромный пустой контур бутылки в середине поверхности щитовой конструкции изрядно уменьшает полезную зеленую площадь. Следуя эко-концепции, можно было высадить внутри контура другие растения таким образом, чтобы форма бутылки визуально выделялась. Это могло бы послужить хорошим решением для усиления рекламной идеи и нейтрализации негативных семантических шумов, невольно возникающих в восприятии зрителей, связанных с пустым объемом на цветущем зеленом фоне.

Приведем другой пример из сферы партизанской рекламы с социально-благотворительным посылом. Отличным примером реализации доктрины социальной ответственности коммерческого бренда Nike является интерактивная динамическая установка «Беговая дорожка» по сбору пожертвований в фонд всемирной организации по борьбе за права ребенка Юнисеф (Unicef), этот рекламный объект был реализован в 2007 году в Лондоне. Любой человек, пробежав несколько километров по беговой дорожке внутри установки, автоматически делает денежное пожертвование в фонд Юнисеф, оплаченное брендом Найк. Количество переведенных денег в благотворительный фонд равно по количеству «набеганных» людьми километров на электронном табло (рис. 2).

Рис. 2. Интерактивный социальный проект «Беговая дорожка», 2007 год, Лондон

Таким образом, любой прохожий, вкладывая свою двигательную беговую активность, приобщается к благотворительности. Это пример демонстрирует, что «интерактивность» в городской амбиент-рекламе может быть не только эмоционально позитивной, но еще и полезной, созидательной [4, с. 123]. В профессиональной сфере проектирования рекламы сейчас очень популярен термин «инсайт», все рекламные дизайнеры, стратеги и копирайтеры находятся в поисках потребительских инсайтов. Если кратко, то «инсайт» — это полезная идея (желание или мотивация к приобретению товара) в голове потребителя. Нечто, что сам потребитель хочет, но осознать, возможно, не может. Например, у человека есть потребность внести благотворительный вклад в полезный социальный проект не тратя своих личных денег, а реклама как раз рассказывает и предоставляет такую возможность. У этой грамотно спроектированной рекламной акции очень хороший «инсайт», связанный с общемировым социальным трендом здорового образа жизни и идеей посильной благотворительности в пользу нуждающихся детей. Мы можем констатировать наличие предельной пользы для всех субъектов рекламной коммуникации. И опять, как в предыдущем примере, — эстетическое воплощение, форма и графика дизайн-объекта предельно лаконичны, они вторичны по отношению к «красоте идеи».

Приведенные в статье примеры дизайна в уличной рекламе, конечно, не исключают существование и популярность проектных решений с более эффектными визуальными дизайнерскими «изысками» в графике, их великое множество, ведь задача современной рекламы — быть яркой, запоминающейся, иметь ай-стопперы, вау-эффекты, она должна развлекать, увещевать, внушать и продвигать. В каждом реализованном проектном решении из сферы рекламного дизайна извечный вопрос дизайна о балансе пользы и красоты зависит от многих факторов: исходной маркетинговой ситуации, характеристик целевой аудитории, технологических новшеств, всегда накладывает свой отпечаток культурная среда, новейшие медиа и социальные и профессиональные тренды, то есть важен контекст и желаемый эффект.

Библиография:
1. Бычков В. В. Эстетика : учебник / В.В. Бычков. М .: КНОРУС, 2012. 528 с.
2. Борев Ю.Б. Эстетика: / Юрий Борев. М.: Русь-олимп: АСТ: Астрель, 2005. 829 с.
3. Воронов Н.В. Дизайн: русская версия. Тюмень: Институт дизайна, 2005. 224 с.; 58 ил.
4. Игошина Т.С. Дизайн социальной рекламы: интерактивность как творческий ресурс // Графический дизайн. Современные концепции: учеб. пособие для вузов / отв. ред. Е.Э. Павловская. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2017. 183 с.
5. Лазарев Е.Н. Дизайн машин. Л.: Машиностроение. Ленинградское отделение, 1988. 256 с.: ил.

А.В. САЗИКОВ

Декор современного праздничного города. Время фестивалей

Статья подготовлена на средства гранта Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства

В статье на конкретных примерах рассмотрены новации последних лет в праздничном оформлении Москвы. Изменения, приведшие к качественному переосмыслению подхода к организации пространства праздничного города, коснулись не только выбора подрядчиков и материалов, но и технологий и форм дизайна праздничной городской среды.

In the article on specific examples novations of recent years in the festive decoration of Moscow are examined. The changes that led to a qualitative rethinking of the approach to organizing the space of the festive city concerned not only the choice of contractors and materials, but also the technologies and forms of design of the festive urban environment.

Ключевые слова: дизайн среды, праздничный город, городской фестиваль, дизайн праздничного оформления города

Keywords: environment design, festive city, city festival, festive decoration design

В наши дни городских праздников становится все больше и больше, и хотя горожане за своими повседневными заботами не всегда могут присоединиться к ним, праздники не остаются незамеченными. Благодаря праздничному оформлению, город буквально расцветает яркими красками и неожиданными конструкциями. Но не всегда праздничное убранство вызывает чувство восхищения и восторга. Бывает, что оно подвергается жесткой критике и даже порождает бурю негодования. И это неудивительно, ведь праздничное оформительское искусство в России развивалось на протяжении нескольких столетий, при этом воспитывались эстетические взгляды не только исполнителей, но и зрителей.

В октябре 2010 года закончился период лужковского правления Москвой. С этого времени в праздничном оформлении столицы происходят разительные перемены. Год от года в праздничном убранстве и системе организации праздников появляются новые идеи и

концепции, город действительно становится краше. И не только в праздники, но и в будни. Москва стала более открытой к горожанам — широкие тротуары, благоустроенные бульвары, сокращение транспортных потоков и неорганизованных парковок способствует созданию эстетически развитой и разнообразной городской среды. Праздничная среда становится полноценной и живой, главное, что организаторы праздников научились прислушиваться к мнению горожан и учатся на своих ошибках.

В системе организации праздников город перешел от шумных, балаганных карнавалов и гиперболизированных инсталляций к фестивальной форме с ее камерными масштабами, уютными закоулками, небольшими декоративными установками. И город сразу же отреагировал на эти нововведения — в нем затеплилась нормальная городская жизнь. Мастер-классы, экскурсии, лекции, спортивные и научные шоу, связанные с действительными нуждами, традицией и культурой горожан, способствовали развитию жизнедеятельности на улицах, площадях и других открытых пространствах. Праздничный декор уходит от стилистики китча и принимает соразмерные человеку формы и размеры. Можно сказать, что в городскую среду, наконец, был привнесен человеческий масштаб.

Новый состав московского правительства с самого начала старался по любому поводу «откреститься» от лужковского наследия, что отразилось и на характере организации и проведения праздничных торжеств. Впервые это стало заметно при праздновании Дня города в 2011 году. Но существенно более важным событием, переломным в определенном смысле, оказавшим влияние на все последующее развитие искусства праздничного оформления Москвы, а значит и всех остальных российских городов, стало празднование Нового, 2013 года и Рождества.

Декоративному оформлению в тот раз, хотя бы в масштабах одной площади, наконец, удалось вырваться из плена «лужковского стиля». Накануне католического Рождества, 24 декабря 2012 года, на Манежной площади открылась знаменитая Страсбургская ярмарка, известная в Европе с 1570 года. В 20 специально установленных деревянных домиках было представлено около 800 наименований различных товаров — новогодние украшения, рождественские пряники, шоколад ручной работы, живые ели из Эльзаса и многое другое.

Никто не ожидал такой бурной реакции горожан, ярмарка собрала буквально толпы людей. Сделанные в лучших европейских традициях рукотворные елочные украшения и рождественские сладости были разобраны москвичами в кратчайшие сроки, так что пришлось в срочном порядке подвозить новую партию товаров. Торговали на ярмарке французы, тут же на улице они готовили эльзаскую еду, которую вмиг разбирали прохожие.

Но самое главное — оформление ярмарки резко контрастировало с той «неописуемой красотой», в которую превращался город накануне больших праздников вот уже без малого два десятка лет. В Новый год вся эта «красотища» приобретала ярко выраженные лапидарные формы: монстрообразные фигуры Деда Мороза и Снегурочки, аляповатые летающие и пляшущие снеговики и совершенно исключительного «дизайна» неуклюжие новогодние елки оккупировали все площади столицы.

Неожиданно рядом с этим привычным набором отнюдь не радостного праздничного убранства встали уютные торговые шале Страсбургской ярмарки, оформленные множеством мелких огней, создавая праздничное настроение и украшая разворачивающееся внутри домиков и вокруг них праздничное действо. Вообще в тот раз в убранстве Москвы впервые был сделан акцент именно на световом оформлении праздника.

Москвичи увидели, что празднование Нового года и Рождества в городской среде может находить простые, человечные формы и масштабы. Уличная торговля с элементами театрализованного массового действа вовлекает прохожих в импровизированные уличные сценки, делая их не просто зрителями, а непосредственными участниками праздника. После такого успеха Страсбургской ярмарки не оставалось иного пути, кроме как сделать такую фестивальную форму проведения городских праздников постоянной. Так появился цикл городских мероприятий — фестивалей, ярмарок, выставок, концертов, получивший наименование «Московские сезоны». Первоначально в «Московские сезоны» вошли фестивали «Путешествие в Рождество», «Московская весна», «Московское лето», «Золотая осень». Ярмарочная торговля, культурная программа и декоративное оформление города стали основой всех фестивалей. Впервые новый фестиваль прошел в 2013 году. Тогда в столицу пригласили мастеров, поваров и ремесленников не только из Франции, но и из многих других стран и российских регионов.

Концепция праздничного оформления города постоянно меняется, так что каждый раз фестивальные мероприятия предстают в новом свете. Летом Москва превращается в цветущий сад, огромное количество растений, высаженных прямо в горшках, превращает пустые участки площадей в крошечные сады. Малые архитектурные формы — торговые павильоны и образованные вокруг них зоны отдыха со скамьями и столиками — соседствуют с каруселями, тантамаресками, качелями и батутами. Зимой им на смену приходят ледяные горки и катки, которые теперь могут возникнуть не только в городских парках, но и в любом месте города, даже на Красной площади.

Позднее программа «Московских сезонов» была существенно расширена, появились фестивали «Московская Масленица», «Пасхальный

дар», «Наш продукт», «Московское мороженое», «Скоро в школу», «Ярмарка варенья» и другие. В 2017 году фестиваль «Времена и эпохи», уже в шестой раз устраиваемый Агентством исторических проектов «Ратоборцы», стал также частью «Московских сезонов». Череда следующих друг за другом акций и фестивалей, включающих в себя комплекс праздничных мероприятий с элементами торговой ярмарки, театрализованного массового праздника, праздничного убранства и иллюминации, стала основной формой проведения московских праздников.

Новая традиция и стилистика московских праздников, заложенная в 2012 году Страсбургской ярмаркой, получила дальнейшее развитие в конце 2013 года, когда 14 декабря в Москве стартовал городской новогодний фестиваль «Лучший город зимы».

К фестивалю, местом действия которого стали пешеходные улицы, бульвары и парки Москвы, все праздничные площадки были оформлены в едином стиле, разработанном студией Артемия Лебедева. В основу фирменного стиля и логотипа, своей формой напоминающего елочный шар, легли узнаваемые символы Нового года: гирлянды и серпантин, кружение вьюги, следы от коньков на льду и морозные узоры на окнах.

Графический стиль фестиваля был дополнен музыкальной темой, ставшей лейтмотивом всех новогодних мероприятий. Саундтрек написал композитор Даниил Калашник, лидер группы Netslov и автор музыки к множеству российских фильмов. «При работе над созданием этого трека я ориентировался на давнюю традицию новогодней эстетики. Я исходил из того, что Новый год — это не только веселье, но, в первую очередь, также сказка и чудо. На этой мистериальной стороне праздника мне и хотелось сделать акцент», — охарактеризовал свою работу автор.

Инициатором проведения фестиваля вновь выступил столичный Департамент культуры, пригласивший для оформления и освещения улиц города созданный французскими дизайнерами артпроект «Световые инсталляции». Себастьян Лефевр, Жак Риваль, Виктор Вьеллар и творческая группа Pitaya первоначально представили свои работы в Лионе, где ежегодно проходит знаменитый Праздник света [1], затем они объездили с ними полмира.

Предложенная французами концепция праздничного оформления сводилась к установке на пешеходных улицах праздничных декораций — иллюминированных артобъектов, что, по мнению психологов, активизирует восприятие и вызывает положительные эмоции, столь недостающие сумрачной и холодной зимой. Вдоль Кузнецкого Моста и Страстного бульвара выстроилось полтора десятка разноцветных «мельниц» и «метрономов» художника по свету, дизайнера Себастьяна Лефевра. Светодинамические конструкции ветряных мельниц крутились, переливаясь всеми цветами радуги, метрономы отсчитывали время, оставшееся до Нового года. «Когда человек живет в городе, каждый день ходит на работу, он привыкает к однообразию вокруг. И когда чтото в пейзаже начинает играть поновому, значит, пришел праздник. Вот за такими ощущениями я охочусь» [1], — говорит Себастьян Лефевр.

На Никольской улице над прохожими свисали двенадцать огромных фигур светящихся «оригами» художника Жака Риваля. Сияющие всеми цветами спектра, подсвеченные белым светом фигурки японских журавликов, бабочек и цветов из тонкого пластика, они создавали ощущение сотен светящихся над головой звезд. «Разрабатывая концепцию проекта, мы хотели представить прохожим настоящее чудо. Нам кажется, что белая подсветка в ночи возвращает москвичей в детство, превращая Никольскую в сказочную страну» [2]. «Мне было интересно создать соединение между объектом бумаги малого масштаба и его монументальным присутствием в городской местности. Идея заключалась в том, чтобы исследовать геометрическую форму оригами и вместе с этим способ создания света. Эти популярные геометрические фигуры будут парить в воздухе с легким скольжением» [1].

В Третьяковском проезде по проекту художника Виктора Вьеллара был создан гигантский навес — звездное небо из 13 тысяч маленьких фигурокоригами. «С одной стороны оригами позолоченное, с другой — белое. Они сложены либо так, либо иначе. Ветер создает эффект мерцания, получается красиво» [2], — описывает свою работу Вьеллар. По словам автора, цвета для навеса были выбраны, как только Вьеллар впервые увидел Москву. Его поразили блестящие купола храмов и снег. Это сочетание он и пытался повторить в своем проекте.

Рождественку украсила световая инсталляция, созданная по проекту авторского дуэта Pitaya (Давид Лесор и Арно Жиру) — тропический остров с 12 фигурками «больших оригами» — розовых фламинго. «Мы решили создать этих экзотических птиц, потому что обычно они мигрируют в теплые страны в преддверии зимы. А в нашем проекте они поселятся в городе, и это станет интересным и удивительным событием для прохожих. Так Москва превратится в место зимовки для наших фламинго, и это нам очень нравится» [3], — сказал Давид Лесор.

На многих центральных пешеходных улицах в те новогодние каникулы, с 14 декабря 2013 года по 8 января 2014го, разместились новогодние станции «Теплое место». В этих празднично украшенных домиках разместились кафе, сувенирные и гастрономические киоски. Каждая такая станция соответствовала определенной тематике, исто-

рически привязанной к особенностям той или иной улицы. Так, на пересечении Кузнецкого Моста и Рождественки, где традиционно строились московские бани, расположилась «Зима», где можно было купить варежки и платки, отведать традиционных русских пирожков и сбитня. На Никольской улице, где некогда располагались торговые ряды с деревянными лавками, появился «Лес» — молодые дизайнеры представили свое виденье русских промыслов. В Столешниковом переулке, название которого произошло от слова «столешник» — скатерть, развернулось «Чаепитие» — здесь можно было выпить чаю и узнать о русской традиции чаепития.

Еще одним важным новшеством 2013 года стало появление в городе тематического освещения, разработанного по индивидуальным сценариям и используемого в праздничные дни для архитектурно-художественной подсветки зданий, памятников, мостов и магистралей [1]. Целью концепции светового оформления Москвы в осенне-зимний период с 1 ноября по 1 апреля было «создание благоприятной эмоциональной атмосферы для жителей и гостей города в период укороченного светового дня» [2].

В световом оформлении московских пешеходных улиц, бульваров, скверов и парков используется комплексное сочетание арочных конструкций, кронштейнов на торшерах освещения, световых панно и перетяжек, светодиодных гирлянд на деревьях и фасадах зданий. На проезжих улицах и магистралях разместились световые объемно-декоративные кронштейны на опорах освещения, световые перетяжки над проезжей частью и гирлянды типа «Звездное небо». В оформлении набережных, путепроводов и мостов используются специальные средства декоративной иллюминации.

Практическая реализация этого проекта вызвала много вопросов, так, подсветка на бульварах, в парках и скверах была выполнена простым наматыванием на стволы деревьев светодиодной гирлянды. Это создавало жутковатый образ расставленных вдоль улиц и бульваров светящихся обрубков. Меж тем подсветка такого рода подразумевает создание светодекоративного объекта, включающего не только подсветку ствола, но, в первую очередь, формирование декоративного образа кроны дерева. Размер элементов свечения также был выбран неудачно, чрезмерно крупные лампы оказались несомасштабны размерам световой конструкции.

В дальнейшем подразумевалось создание аналогичных видеосценариев и вариантов художественной подсветки для весеннелетнего сезона и ряда государственных, православных и народных праздников, значимых городских событий.

18 декабря 2015 года, одновременно с фестивалем «Путешествие в Рождество», в Москве впервые открылся еще один фестиваль — «Рождественский свет», в нем приняли участие художники из России, Франции, Италии и Канады. Организаторы стремились объединить ярмарочные пространства световым убранством пешеходных маршрутов, привлечь пешеходов к местам проведения фестиваля «Путешествие в Рождество». Планировали организаторы еще и познакомить москвичей с традицией оформления городов мира в Рождественские дни. Подобный фестиваль уже проходил в Берлине, Лионе, Мельбурне и Турине, так что диапазон мотивов и стилей получился самый широкий.

Главным событием фестиваля «Рождественский свет» и основой всего праздничного оформления Москвы в эти дни стали работы известного итальянского мастера светового оформления Валерио Фести, сооснователя компании Studio Festi. На Никольской улице, Тверской и Театральной площадях по его проектам установили световые арки. По словам Фести. в этой работе он руководствовался традиционными элементами оформления церквей, а чтобы сделать московскую зиму менее холодной, использовал, в основном, теплые цвета. В светоцветовом решении пешеходных маршрутов преобладал золотой цвет, который, по замечанию Фести, вообще доминирует в Москве. «Основная идея при создании инсталляции была в том, чтобы совместить итальянский стиль с русским стилем. Как вы знаете, итальянский стиль очень разнообразен, он берет свое начало из эпохи Ренессанса, из стиля барокко. Также и русский стиль, он безусловно узнаваем. Поэтому мы пытались совместить их, сделать такой микс российских и итальянских особенностей. И когда мы проектировали наши инсталляции, мы думали об общей архитектуре города. Москва — это город, где строения и здания фундаментальные, сильные. Мы хотели придать легкости городу», — сказал Валерио Фести [1]. Действительно, в цветовом и пластическом решении артобъектов итальянского дизайнера угадывались и элементы русского узорочья XVII столетия, и пышность византийских храмов, и изощренность итальянского барокко.

На Театральной площади, напротив Большого театра, расположился главный артобъект фестиваля — огромная, словно сплетенная кружевами, похожая на сказочный восточный храм световая инсталляция «Корона». Здесь автор хотел провести параллель с храмом искусства — Большим театром, где ежедневно звучит музыка, сложные синтетические постановки которого известны во всем мире.

На Никольской улице появилась световая арочная галерея. Расположенные друг за другом арки создавали единую, уходящую в перспективу инсталляцию, образующую гигантский световой коридор на всем протяжении улицы от Лубянки до Красной площади. «Свет должен увеличивать ощущение праздника, делать праздник концентриро-

ванным, величественным, необходимым, незабываемым. Я думаю, что наша инсталляция “Галерея света“, или “Дорога света“, на Никольской улице наиболее полно отвечает этим требованиям, потому что не только символизирует путь из старого года в новый, но и позволит нам войти в новый год более осознанными, с желанием делать мир лучше», — отметил Валерио Фести [2]. Сразу три подобные арочные галереи появились и на Тверской площади.

Символом праздника стал разработанный компанией «Эдлайн» арт-объект с цифрами наступающего года «2016», разместившийся во многих местах центра столицы. Всего было изготовлено 11 комплектов такой установки двух типоразмеров. Высота цифр малого комплекта составила 2,5 метра, большого — 4 метра. В основе конструкции артобъекта был использован металлокаркас, окрашенный порошковой краской и облицованный гравированным акриловым стеклом. Подсвечивалась установка светодиодными лентами с низковольтным питанием. В цифру «6» был вмонтирован шар из стеклопластика. Артдиректором фестиваля Марией Черняк подразумевалось, что эта инсталляция станет фирменным стилем праздника, объединит все главные площадки девяти округов Москвы.

На Манежной площади появилась световая инсталляция «Новогодний шар» с изображением карты России. Еще один шар был установлен на Поклонной горе. Диаметр шара — 17 метров, конструкция включала 23 тысячи светодиодных лампочек, переливающихся разными цветами. Похожий шар «Эдлайн» ставил на Манежной площади и в прежние годы, но существенно меньшего размера. Там же, на Манежной, появился световой лабиринт «Карта страны». Инсталляция состояла из 90 световых стендов со старинными открытками и фотографиями, на большом экране можно было посмотреть видеопоздравления известных исторических личностей. От расположенной в центре лабиринта живой елки растянулся световой шатер, накрывший сказочным куполом пространство вокруг.

Местами света в этот раз оказалось даже слишком много, некоторые улицы в центре Москвы были перекрыты сверху световыми инсталляциями. На Большой Дмитровке мерцающие ярким неоном силуэты танцующих людей под световым навесом из мигающих звездчатых трубок создавали ощущение присутствия на дискотеке.

Камергерский и Столешников переулки украсили люстры, развешанные над головами прохожих. Семнадцать почти классических двухметровых люстр, ранее выставлявшихся близ парижской галереи «Лафайет», в Столешниковом и необычные четырехметровые круги, похожие на мишени, в Камергерском. Автор оформления этих улиц, французский дизайнер Йоан Уг, увидел в этом метафору подводного мира — «будто бы ты находишься внутри волшебного озера

и смотришь снизу вверх на расходящиеся по воде круги, созданные с помощью света» [3]. Тот же автор создал на Кузнецком Мосту «Зачарованный лес» из световых деревьев.

Район Тверской улицы с прилегающими одноименными бульваром и площадью осветило «звездное небо», созданное из 32 км световых гирлянд. На бульваре расположились два световых туннеля длиной 25 и 100 м. Это были, пожалуй, одни из самых эффектных сооружений фестиваля.

Наиболее гармонично выглядела Мясницкая, укрытая световой конструкцией «звездное небо». Повсюду в центре стояли живые елки, большие на площадях и маленькие вдоль улиц.

На Цветном бульваре установили привезенные из Канады восемь светящихся шаров диаметром от 2 до 10 м, внутри которых колыхались таинственные тени. Были там и свои небольшие световые туннели.

***

Когда Москва в начале XVIII столетия отмечала свои первые гражданские праздники, Петр Великий доверял их оформление исключительно иностранным художникам и архитекторам или же тем соотечественникам, которые получили образование за границей. Практика московских властей последних лет показала, что этот подход до сих пор остается наиболее результативным. Пригласив иностранцев к оформлению Москвы в новогодние праздники, удалось в кратчайшие сроки добиться того, что праздничное убранство перестало вызывать отторжение москвичей, более того, столица стала привлекательна как центр новогоднего туризма.

Означает ли это, что у нас нет своих дизайнеров, художников и архитекторов, способных создать качественные комплексные проекты праздничного убранства города? Вряд ли. Но за последние десятилетия перестал работать механизм отбора таких людей. Художник превратился в исполнителя эфемерных желаний чиновников и топменеджеров компаний подрядчиков. Концепция праздничного оформления принимается координационным советом из разных столичных департаментов, в первую очередь, Департаментов культуры, СМИ и рекламы, торговли и услуг, жилищнокоммунального хозяйства. Согласованное решение переводится в формат техзадания, и проводятся торги. В такой ситуации у художника нет возможности влиять на принятие концептуальных решений. Когдато Владимир Стенберг, Михаил Ладур и Кронид Ческидов объединяли в своем лице те функции, которые ныне распылены между множеством чиновников столичных департаментов, руководством проектно-производственных компаний и безымянных дизайнеров, причем дизайнерам в этой вертикали отводится последнее место. Разумеет-

ся, приглашенные иностранцы оказались совершенно в иной ситуации и свободы действий у них оказалось существенно больше.

По сути, для профессионального и адекватного решения творческих задач в современной городской среде с учетом группы ситуативных факторов, сложившихся в настоящее время, идеальной фигурой мог бы стать большой художник, владелец проектной компании. Таковым и оказался Валерио Фести, он предложил концепцию оформления, разработал проект архитектурнохудожественного и светового решения, выполнил подряд на изготовление конструкций. В Москве есть свои художники, обладающие такими возможностями, но у них, к сожалению, явно недостает художественного вкуса и мастерства. Тем не менее, следует отметить, что и они учатся у своих западных коллег и прогресс в их творчестве очевиден.

Не прошло еще и десяти лет, как доминированию «лужковского стиля» в Москве пришел конец. Трудно было поверить в то, что праздничный город когданибудь вновь сможет принять человеческие масштабы и эстетически привлекательные формы, что город снова станет уютным и открытым по отношению к горожанам. Главное, что художники и чиновники научились слышать мнения горожан, от праздника к празднику город становится краше, ошибки, допущенные в этой работе, стараются сразу же исправлять. Новая фестивальная, интерактивная форма праздников оказалась эстетически более совершенной, стала ближе и понятнее зрителям и участникам торжеств, всем тем, на кого праздники и рассчитаны.

Примечания:

1. Цит. по: Камалова К. Валерио Фести: городские фестивали объединяют жителей. URL: https://ria.ru/interview/20170213/ 1487833570.html (дата обращения: 15.03.2018).

2. Цит. по: Борисова М. В Москву пришел рассвет. URL: https://www.gazeta.ru/social/2015/12/30/ 8003795.shtml (дата обращения: 17.03.2018).

3. Там же.

Т.А. МОНИНА

Форма, материалы и технологии в эксподизайне. Распределение приоритетов

Извечные вопросы, которые встают перед создателями любой материальной культуры: что сделать, из чего сделать и как сделать? Каждый из этих вопросов решается в соответствии с распределенными приоритетами. Определение критериев и варианты решений в области промышленного проектирования могут быть принципиально разными и базируются на совершенно различных преимуществах.

Eternal questions that arise before the creators of any material culture are: what to do, what to do and how to do? Each of these questions is addressed in accordance with the allocated priorities. The definition of criteria and options for solutions in the field of industrial design can be fundamentally different and are based on completely different advantages.

Ключевые слова: технология, промышленное производство, дизайн-мышление, концепция, выставочное строительство

Keywords: technology, industrial production, design thinking, concept, exhibition construction

Для создания полноценного, то есть востребованного, технологичного, экономичного, актуального и эстетически приемлемого дизайн-проекта нужно осуществить полный цикл исследовательского, проектного и производственного процесса. Взаимопроникающие отношения между дизайном и производством, знание существующих методик, технологий и материалов предоставляют коллективам возможность экспериментировать, выбирать экономически оправданные средства и способы создания дизайн-продуктов. Дизайн и производство нуждаются друг в друге.

Состоявшийся дизайн характеризуется оптимизацией результатов множества объективных ограничений, способностью оперировать эксклюзивными, эстетическими и конструктивными категориями решения вопросов, представлять идею наиболее эмоционально эффективными средствами. Дизайн-концепция определяет тесную связь между проектом и производством, рождает превосходный инструмент для продвижения инноваций и ставит знак равенства между понятиями «знать и уметь».

Разработка дизайн-объекта на адекватном по стоимости производстве, использование вторичных материалов, применение соответствующих технологий для сборки и конструктивной модификации, экологичность материалов и многофункциональность изделия в сумме дают оптимальное решение для его изготовления.

Вопросы формы, материалов и технологий можно рассмотреть на примерах эксподизайна. Выставочное строительство вплотную связано с решением таких задач.

Сегодня, обладая достаточным рекламным бюджетом для проведения выставки, можно сделать достойную экспозицию. Несомненно, что

экономию средств и рациональность их использования еще никто не отменял. Призвание дизайна, а именно работы профессиональной креативной команды, — предложить такое выставочное решение, где его уникальная концептуальная составляющая не только уменьшит расходы, но и усилит имиджево-информационное воздействие и принесет высокие разноплановые результаты.

В качестве практических примеров можно рассмотреть два выставочных стенда, созданных для «Университета Натальи Нестеровой» дизайн-студией «Loko-мотив» в 2001 и 2002 годах на ежегодной московской международной выставке «Образование и карьера». Для строительства выставочного стенда был выбран, на первый взгляд, совершенно не подходящий для этого материал — гофрированный картон. Выставочные проекты очень быстротечны, они могут экспонироваться от одного до пяти дней, в редких случаях больше, поэтому выбор адекватных технологий и соответствующих материалов очень важен. Впоследствии именно этот прием особенно полюбился клиенту за блестящее впечатление и экономически оправданный подход к используемому материалу и был не раз для него применен студией.

Передать кратко и четко основной месседж аудитории возможно, только грамотно пользуясь языком метафоры. Глядя на такое огромное архитектурное сооружение, построенное из картона среди большого количества стендов стандартной выставочной застройки, можно сразу понять, что авторам удалось образно донести мысль о величине и основательности предлагаемых услуг университета. Такой ход возможен только при правильном расчете, обладании фундаментальными знаниями и высококвалифицированными исполнителями.

Грамотное и эффектное использование вторичных материалов продолжает добрую традицию в строительстве новой экспозиции. Создание собирательного образа, знакового представления античного строительства как эталона мирового искусства и метафору культурного наследия стало решением выставочного пространства в рамках кратковременной выставочной застройки.

Внутренний дворик организует обособленную комфортную среду, создает уникальную атмосферу и соответствующее настроение. Историческая реконструкция создает ассоциацию с античной архитектурой. Использование классических гипсовых скульптур добавляет реалистичности и придает убедительности.

Использование образной метафоры активизирует сознание зрителей. Привлечение знакомых ассоциаций добавляет скорость восприятия и позитивные эмоции при эффекте узнавания. Примерами такого подхода решения проектной задачи можно привести стенды, построенные на основе знаковой системы.

Знаковое восприятие может функционировать в денотативном и коннотативном плане. Денотативное представление — это значение в самом широком смысле, понятии. «Коннотация предназначена для выражения эмоциональных или оценочных оттенков высказывания и отображает культурные традиции общества. Коннотации представляют собой разновидность прагматической информации, отражающей не сами предметы и явления, а определённое отношение к ним» [14]. Оба этих свойства определяют понимание и применяют в качестве основополагающих принципов создания креативной концепции выставочного проекта.

Выделяющий выставочную застройку масштаб, нестандартное использование экономичного, легко утилизируемого материала, снова привлекают повышенное внимание к решению дизайна стенда, а следовательно, и к самому университету.

Другим примером решения вопросов дизайна и формы за счет материалов и технологий можно привести выставочный стенд, созданный студией «Loko-мотив» в ЦДХ на выставке «Дизайн и реклама». Материал для стенда был выбран в соответствии с двусмысленным лозунгом «Идея должна работать!», который являлся сутью понимания роли креатива и на тот момент выражал кредо самой студии.

Такое проектное решение и использование нестандартных для строительства материалов направлено на выражение смыслового месседжа, донесения его сущности: креатив любого дизайна является инструментом эффективного имиджевого позиционирования клиента.

Дизайн-решение стенда основывается на творческом художественном и функциональном концепте и практически всегда не зависит от дороговизны и привлекательности используемых материалов, а зиж-

дется только на профессиональном понимании и способностях авторов.

Следуя такой концепции, студия создала стенд из самого дешевого и, казалось бы, в очередной раз самого неподходящего материала для строительства, а именно — из одноразовых пластиковых стаканчиков. Для изготовления стенда ушло 16 тысяч прозрачных и цветных стаканчиков.

Одноразовый материал стал символом минимального строительного бюджета, воздействуя на зрителей только силой обнаженного креатива.

Высокую степень лаконичности и визуальной простоты впечатления от самой конструкции поддержала подвешенная на нитях кинетическая инсталляция с математически точно прорезанными теми же стаканчиками. Они «работали» по принципу конвекции, т.е. одновременно крутились по часовой стрелке под действием поднимающегося вверх теплого воздуха, используя физические законы природы. Здесь был использован аэродинамический принцип, на основе которого в детстве мы наблюдали за звенящим подсвечником. Внизу находились свечки, усиливавшие движение теплого поднимающегося вверх воздуха, а чуть выше крутящийся от него круг с прорезанными лопастями и звенящими маленькими подвесными пластинами. Благодаря элементарному принципу, уместному применению интеллектуальных способностей и правильному распределению ресурсов, возможно сделать «вечный двигатель», не прибегая к баснословным затратам.

Предлагая услуги в области креатива, студия построила концепт стенда на двусмысленности слогана: идея должна работать как в прямом, так и переносном смысле.

В прямом значении, в общем-то, понятно. В переносном — выставочный стенд обязан выполнять свои функции — привлекать внимание, отражать преимущества продвигаемого бренда, товара, услуг и т.п., чему, собственно, и посвящается выставочная экспозиция.

В проектировании индивидуальных стендов одним из важных аспектов может стать именно прямое значение работы — смыслового, эмоционального, чувственного воздействия, включение элементов шоу, применение движущихся составных частей, создающих привлекательность и делающих запоминающимся стенд и, как следствие, продвигаемый бренд.

Знание и использование полного цикла исследовательского, проектного и производственного процесса дают возможность осуществить

художественный замысел в полной мере, включая все сложности организации и реализации творческого концепта.

Стремление создать не просто крепкую профессиональную работу, а нечто большее, ставит перед нами свои сверхзадачи. Именно когда удается затронуть более глубокие материи, истинные чувства, непосредственные эмоции мы приближаемся к их решению. Такие процессы происходят в области нетрадиционных осмыслений, в поле авторского внутреннего мироощущения, художественного видения.

Участие дизайнера позволило сделать экономическую составляющую более привлекательной. Результатом целостного понимания задач промышленного дизайнера является возможность производителя с большей рентабельностью распределять свои экономические вложения, а потребитель получит необходимый товар по разумной цене.

Рассматривая вопросы эстетики формы, выбранных материалов и технологий в области дизайна, есть возможность особым способом распределить приоритеты между экономическими, временными, административными и другими ресурсами за счет создания комплексного проектного решения и использования принципов активизации креативного мышления.

Библиография:

1. Альтшуллер Г.С. Алгоритм решения изобретательских задач АРИЗ-71. Дубна: ОИЯИ, 1972.

2. Жердев Е.В. Метафора в дизайне. Москва: Архитектура-С, 2010.

3. Колейчук В.Ф. Комбинаторное формообразование. Эксперимент в дизайне. Методические материалы ВНИИТЭ. М., 1987.

4. Лаврентьев А.Н. Эксперимент в дизайне. Учебное пособие. М.: Университетская книга, 2010.

5. Литвинов В.В. Новая книга — «Практика современной экспозиции». М.: Рудизайн, 2005.

6. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция. М.: Российский институт культурологии, 1997. 216 с.

7. Папанек В. Дизайн для реального мира. М., 2008.

8. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М., 1986.

9. Родченко А.М. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996.

10. Сидоренко В.Ф. Эстетика проектного творчества. М., 2007.

11. Хан-.Магомедов С.О. Динамическая и кинетическая форма в дизайне. Метод. материалы. М., 1989.

12. Чиксентмихайи М. Креативность. Поток и психология открытий и изобретений. М.: Карьера Пресс, 2015.

13. Ян Лоренц, Ли Сколник, Крейг Бергер. Дизайн выставок. М.: Астрель, 2008. 256 с.

14. https://ru.wikipedia. org/wiki/Коннотация

К.Н. ЧЕБУРАШКИН, Е.А. ЧЕБУРАШКИНА

Смена парадигмы триады Витрувия в контексте идеологии общества потребления

Авторы в тезисной форме представляют свою точку зрения на современную трактовку в дизайне знаменитой триады Витрувия «Польза-прочность-красота» в связи с доминированием маркетинговых подходов и статусных оценок промышленных изделий, проблемами экологии, необходимостью обновлять композиционные приемы и принципы.

The authors in the form of short statements represent his understanding of the contemporary vision of the famous Vitruvian formula «Fitness-Stability-Beauty» in the situation of domination of the marketing status evaluation of an industrial products, ecological problems, the need in renewal of the compositional principles.

Ключевые слова: идеология дизайна в обществе потребления, триада Витрувия «польза, прочность, красота», смена подходов в оценке качества промышленных изделий

Keywords: design ideology of the consumer society, Vitruvian triade «fitness-stability-beauty», changes in evaluation of the industrial products

1. Изменение парадигмы классической триады Витрувия «польза, прочность, красота», которую можно отчетливо наблюдать в наше время, происходит по мере насыщения рынка товаров и услуг, а также повсеместного укоренения идеологии общества потребления. Действительно, если Витрувий и его последователи стремились к поиску формулы создания идеальных, «вечных» произведений как в архитектуре, так и в предметном мире, то современное общество потребления вовсе не заинтересовано в подобных решениях. Усилия современных промышленных дизайнеров, в основном, направлены на создание искусственного спроса, побуждающего потребителя совершать все новые покупки. При этом, основной мишенью маркетологов и обслуживающих их дизайнеров становится подсознание потребителя, так как большинство новых покупок, с точки зрения сознания, — не целесообразно. С точки зрения экологии и нерационального использования природных ресурсов, эта тенденция мировой экономики и неразрывно связанного с ней промышленного дизайна глубоко деструктивна, аморальна и чревата катастрофическими последствиями в долгосрочной и среднесрочной перспективе. Однако именно эта ожесточенная борьба за потребителя позволила глубоко изучить алгоритмы работы человеческого подсознания и создать эффективные методы работы с ним. Для противодействия сложившейся ситуации, воспитания у потребителя чувства социальной ответственности и формирования тренда на бережное отношение к природным ресурсам и экологии необходимо знать и уметь пользоваться этими методами.
2. Дизайн предмета определяется, прежде всего, его функцией (то есть пользой), однако само понятие функции также претерпело существенные изменения по мере насыщения рынка и находится в прямой зависимости от вида потребности конкретной целевой группы, которую призван удовлетворять тот или иной товар. Если догматики конструктивизма и функционализма, формировавшие свои концепции в эпоху ненасыщенного рынка, понимали под функцией предмета, прежде всего, его утилитарное назначение, то современный маркетинг и промышленный дизайн оперируют понятием «иерархия функций». При этом, главная формообразующая функция предмета может быть не связана с его основным утилитарным назначением. Например, циферблат дорогих наручных часов представительского класса может вовсе не иметь разметки, так как основной формообразующей функцией такого предмета является не определение времени, а обозначение статуса владельца. Доминирование той или иной функции в предмете связано с конкретным видом дизайна, в котором он был спроектирован. Так, промышленный дизайнер, педагог и теоретик дизайна С.П.Хельмянов (СПБГХПА им. А.Л.Штиглица) выделяет следующие виды дизайна: luxury design; industrial design; functional design; sustainable design; styling; ergonomic design; innovation design; fashion design; emotional design; automotive design; engineering design; concept design; UX design; UI design; future design. Каждый из вышеперечисленных видов дизайна, получивший свое название по доминирующей функции объекта проектирования, имеет свои законы и критерии оценки. Так стул, созданный по законам luxury design, не может оцениваться по критериям functional design.
3. С точки зрения современного маркетинга, основанного на идеологии общества потребления, прочность не должна превышать пред-

полагаемого жизненного цикла продукта, определяющегося его доминирующей функцией. Выбор конкретного материала и технологии производства того или иного продукта, помимо экономических соображений, напрямую зависит от этого фактора. Иногда, уже на этапе проектирования, современными дизайнерами сознательно закладываются факторы преждевременного старения продукта, мотивирующие потребителя на новую покупку. В то же время, социально-ответственный дизайн занимается разработкой проектных решений, связанных с возможностью последующей переработки или экологически безопасной утилизацией вышедшего из употребления продукта.

4. В обществе потребления, красота из абстрактной эстетической категории трансформировалась в степень эмоциональности продукта, которая на прямую влияет на его потребительский успех. Так, например, дизайн упаковки в настоящее время, прежде всего, направлен на искусственное стимулирование покупательской активности и основывается на законах работы подсознания потребителя. Избыточная «продающая» упаковка, зачастую в десятки раз превышающая объем продаваемого товара, без преувеличения грозит настоящей экологической катастрофой мирового масштаба! Уже в наше время в нашей стране мы становимся свидетелями зарождающихся «мусорных войн», и это только начало. С точки зрения социально-ответственного подхода, представляется целесообразным сместить акцент проектировщиков с дизайна упаковки на дизайн всей цепочки процесса потребления различных продуктов с минимальным ущербом для окружающей среды, а также формирование устойчивого тренда на добровольный отказ от использования продуктов в избыточной упаковке и сортировку отходов. В тоже время, следует отметить, что именно дизайн упаковки позволил досконально изучить алгоритмы работы подсознания потребителя, и эти наработки могут и должны быть использованы социально-ответственными дизайнерами во благо обществу.
5. Дизайн, как и искусство, оперирует законами композиции. Однако в отечественной школе дизайна долгое время эти законы не столько изучались, сколько констатировались и преподносились, как некие аксиомы, не требующие доказательств. Современные знания об алгоритмах функционирования человеческого мозга, принципах обмена информацией в социуме и физиологии работы подсознания, дают возможность изучить и эффективно применять на практике эти законы.

В.Е. ПОЗНЯКОВА

Роль универсальной триады дизайна в разработке компьютерной мыши

Большое внимание в настоящее время в дизайн-проектировании уделяется сочетанию материала, технологии и формы. Данное явление можно проследить на примере проектирования компьютерной системы, в частности, компьютерной мыши. В статье представлен проект компьютерной мыши, разработанный на основе сочетания материала, технологии и формы. Если люди хотят оптимизировать использование компьютера, то и компьютерная мышь должна быть качественным примером работы дизайнера.

Much attention is now paid to the combination of material, technology and shape in the design. This phenomenon can be traced by the example of designing a computer system, in particular a computer mouse. The article presents a project of a computer mouse, developed on the basis of a combination of material, technology and form. If people want to optimize the use of the computer, then a computer mouse should be a good example of the designer's work.

Ключевые слова: дизайн, эргономичность, проектирование, форма, материал, эстетика, промышленное изделие

Keywords: design, ergonomics, design, shape, material, aesthetics, industrial product

Для того чтобы спроектированная компьютерная мышь являлась качественным примером работы дизайнера, сочетала в себе новизну технологий, эргономичность, эстетичность и экономическою доступность, необходимо вести проектную деятельность над промышленным изделием с учетом универсальной триады: материал-технология-форма.

В ходе анализа социальных показателей, необходимых для определения общественных потребностей касательно проектируемого изделия, был сделан вывод, что практически все возрастные группы и социальные слои пользуются компьютером, но в статье большее внимание уделяется людям, занимающимся творческими видами работы: дизайнеры, архитекторы, мультипликаторы, разработчики компьютерных игр, иллюстраторы.

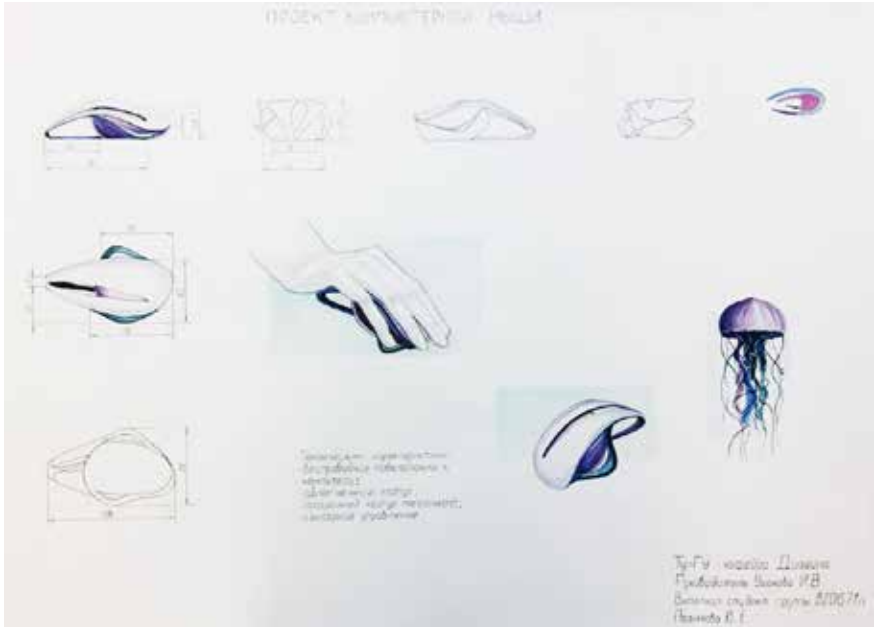
Стоит отметить, что люди имеют разное строение кистей рук, в связи с этим была выбрана оптимальная форма, удовлетворяющая большинство. Данная компьютерная мышь имеет такую форму, которая не требует фиксированной длины кисти, ею могут пользоваться люди как с очень длинными, так и с короткими пальцами.

Люди творческих профессий требовательны к эстетическому восприятию какой-либо вещи, в связи с этим дизайн формы мыши основан на лаконичности, изящности линий, на облегчении корпуса от лишних деталей и подразумевает несколько вариаций цветового решения, дабы иметь возможность удовлетворить желание творческого человека в эксклюзивности. Добиться эстетичности внешнего вида компьютерной мыши помогает гармоничное сочетание формы и материала. В связи с этим под бионическую форму был выбран подходящий материал: поликарбонат — недорогой материал с высокой ударопрочностью, износостойкостью и низкой теплопроводностью. Этот материал подходит для тех промышленных изделий, которые должны иметь легкий, но прочный корпус. Помимо этого, поликарбонат может принимать обтекаемые формы, что и требуется от материала, используемого для получения нужной формы проектируемой компьютерной мыши.

Аналогом формы для данной компьютерной мышки была медуза, с ее грацией и степенностью передвижения, плавностью форм, изящностью цвета. Так как потенциальный покупатель данного склада сознания беспрерывно дрейфует по океану собственных мыслей, идеи и фантазии переливаются из одной в другую, происходят эти процессы и за работой: за компьютером с компьютерной мышкой в руках. В таком случае ощущение дрейфа не только сознания, но и тела, в нашем случае, руки, должны еще больше погружать в процесс реализации своих креативных идей.

Корпус компьютерной мыши имеет всего несколько основных точек соприкосновения с рукой для достижения ощущения легкости и дрейфа руки в пространстве. Благодаря такой форме, рука способна дышать, а особенности материала не дают компьютерной мыши нагреться, таким образом создавая только приятные ощущения при пользовании промышленным изделием. И добиться такого эффекта помогает все тот же метод — грамотное сочетание свойств материала с особенностями формы: поликарбонат не обладает высокой теплопроводностью, остается прохладным при взаимодействии с рукой, а свойства материала позволяют делать из него небольшие, внешне хрупкие, но на деле крепкие детали.

Еще одна особенность медузы, которая была позаимствована в дизайн мыши — частичная прозрачность. Она удивляет, привлекает внимание и стимулирует появление удивительных идей и ассоциаций,



без которых творческий человек не может создавать свои работы. Поликарбонат, помимо прочих подходящих для достижения нужной формы свойств, также может быть разной степени прозрачности. Это свойство материала было использовано в конструкции компьютерной мыши: механизм изделия помещен в полупрозрачный корпус с подсветкой, что позволяет не только заворожить взгляд человека, но и проконтролировать исправность работы механизма.

Для наибольшей оптимизации компьютерной мыши была использована технология bluetooth связи. Данная технология позволяет избавить корпус от лишних проводов и деталей, что только усиливает эффекты выбранной формы, она делает мышь более удобной и мобильной.

Как и любое другое промышленное изделие, данная компьютерная мышь имеет как положительные аспекты, предоставленные ранее, так и отрицательные: люди с широкой и грубой кистью будут испытывать дискомфорт; есть вероятность, что при переносе изделия в сумке, в корпусе компьютерной мыши могут запутаться провода; некоторые части корпуса могут быть не совсем удобны для очистки от пыли и накопившегося мусора. Но так как в проектировании этого промышленного изделия была задействована универсальная триа-

да в дизайне — успешное сочетание материала-технологии-формы, проектируемое изделие в большей степени отвечает поставленным изначально задачам, нежели если бы дизайн-проект проводился без ее учета. Анализ материала-технологии-формы в конце проектирования приводит к получению качественного, эстетичного, конкурентоспособного на рынке изделия, которое способно стать частью эргономичной среды, привнести красоту в обыденную повседневность. К тому же от качества спроектированного продукта и цены зависит его продаваемость, и универсальная триада повышает востребованность данного изделия, тем самым влияя положительно на экономику.

ЧАСТЬ V. МАТЕРИАЛ-ТЕХНОЛОГИЯ-ФОРМА: ОБУЧЕНИЕ ПРОФЕССИИ

А.В. ВАЛЮЖЕНИЧ

Школа конструктивизма в отражении критики 1920-х годов

Структура и направленность отдельных подразделений художественных учебных заведений в молодой советской России становятся на повестку дня и активно обсуждаются в СМИ не только идеологами этого направления, но и государственными деятелями, среди которых А.Луначарский, В.Ленин, Л.Троцкий: творчество конструктивистов в 20-е годы, деятельность О.Брика, Л.Брик, А.Родченко, В.Маяковского и др.

The structure and focus of individual departments of art schools in the young Soviet Russia are on the agenda and are actively discussed in the media not only by ideologists of this direction, but also by state figures, including A.Lunacharsky, V.Lenin, L.Trotsky: creativity of constructivists in 20s, the activities of O.Brik, L.Brik, A.Rodchenko, V.Mayakovsky etc.

Ключевые слова: конструктивизм, ЛЕФ, О.Брик, А.Родченко, А.Луначарский, В.Ленин, Л.Троцкий

Keywords: constructivism, LEF, O.Brik, A.Rodchenko, A.Lunacharsky, V.Lenin, L.Trotsky

В марте 1919 года В.Маяковский и Брики переезжают из Петрограда в Москву, которая становится новой столицей России. Сюда же вместе с правительством перемещается и Наркомпрос во главе с А.В.Луначарским. Осип Максимович Брик уже более года является штатным сотрудником ИЗО Наркомпроса. Тогда же он активно подключается к реформам, происходящим в системе художественного образования, применяя на практике идеи формирования нового искусства, выработанные незадолго до того в попытке организации и легализации Ком-фута [1, с. 34–41].

В процессе этих реформ происходят многократные преобразования отделений и мастерских Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) и Строгановского училища. В начале октября 1919 года в ходе этих преобразований организационно формируются Первые и Вторые Государственные Свободные художественные мастерские (ГСХМ). О.М.Брик избирается Уполномоченным Отдела ИЗО Наркомпроса Вторых ГСХМ, т.е. фактически руководителем этого учебного подразделения. При его активном участии уделяется

большое внимание разработке учебных программ нового направления, подбираются преподаватели.

На открытии Вторых ГСХМ 13 декабря 1918 года с речью выступил А.Луначарский. Как сказано в газетном обзоре, «А.В.Луначарский охарактеризовав положение и психологию художника в классовом обществе, определил примерно пути, по которым должна пойти в дальнейшем жизнь искусства, освобожденного ныне от всякой чуждой его духу зависимости и поставленного в зависимость только от государства. А.В.Луначарский указал на необходимость серьезной и самоотверженной работы учащихся мастерских, при взаимном уважении всех направлений художественного вкуса, с должным вниманием к той области искусства, которая именуется искусством утилитарным или прикладным, и призвана украшать жизнь, пропитывать собою быт» (газета «Искусство». Москва. 1919 г. 1 февр. С. 3) [2, с. 27].

В марте–мае 1920 года при отделе ИЗО Наркомпроса, а, следовательно, опять же при непосредственном участии О.М.Брика, был создан ИНХУК (Институт художественной культуры) — творческое объединение деятелей советского искусства — художников, скульпторов, архитекторов, теоретиков производственного искусства. О.Брик и А.Родченко последовательно были председателями Президиума ИНХУКа.

В процессе дальнейших преобразований в сентябре 1920 года Первые и Вторые ГСХМ сливаются и реорганизуются во ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские).

В конце 1922 – начале 1923 г. вокруг В.Маяковского и О.Брика сформировалась группа литераторов и деятелей «левого фронта» искусства — ЛЕФ, и в марте 1923 г. вышел в свет первый номер журнала «ЛЕФ». Хотя его ответственным редактором был назван В.Маяковский, фактически эту работу выполнял О.Брик. Примечательно, что единственный раз под одной обложкой «ЛЕФ» № 1 оказались В.Маяковский, О.Брик и Л.Брик, а именно: поэма В.Маяковского «Про это» (посвященная Л.Брик), повесть О.Брика «Непопутчица» и переводы Л.Брик с немецкого [3].

В первых номерах «ЛЕФа» был напечатан ряд программных статей, отражающих идейные концепции как литераторов, так и деятелей искусства левого направления. Этот журнал не остался без внимания Л.Д.Троцкого, второго после В.И.Ленина вождя Октябрьской революции, он сформулировал замечания в работе «Литература и революция», вышедшей отдельным изданием в конце 1923 года:

«…Нет никакого сомнения, что в будущем… стена между искусством и промышленностью падет. Будущий большой стиль будет не украшающим, но формирующим. В этом футуристы правы. Было бы, однако, ошибочно истолковывать это как ликвидацию искусства, как самоустранение его перед техникой. В применении к перочинному

ножу сочетание искусства с техникой может идти по двум линиям: искусство украшает нож, изображая на его ручке слона, премированную красавицу или башню Эйфеля, либо же искусство помогает технике найти для ножа "идеальную" форму, т.е. такую, которая наиболее отвечает материалу и назначению ножа. Думать, что такая задача может быть разрешена чисто техническими средствами, неправильно, ибо задание и материал оставляют поле открытым для бесчисленного количества вариантов. Для создания "идеального" ножа необходимы — помимо знания свойств материала и приемов обработки — воображение и вкус. В полном соответствии со всей тенденцией индустриальной культуры, мы считаем, что художественное воображение в сфере производства материальных предметов будет направлено на выработку идеальной формы вещи как вещи, а не на украшение ее, в качестве эстетической премии к самому предмету. Если это верно относительно перочинного ножа, то тем более — относительно платья, мебели, театров и городов. Это вовсе не должно означать непременно ликвидацию "станкового" искусства, даже и в отдаленном будущем. Но на передний план все же выдвигается, по-видимому, непосредственное сотрудничество искусства со всеми отраслями техники» [4, с. 192–193].

Не осталась без его внимания и повесть О.Брика «Непопутчица», помещенная в журнале «ЛЕФ № 1 [4, с. 112].

Кроме теоретических статей О.Брика в журнале «ЛЕФ», сохранилась и его статья в массовом журнале «Огонек», опубликованная в конце 1923 года:

«*ШКОЛА КОНСТРУКТИВИЗМА*

Вхутемас — высшие художественно-технические мастерские, бывш. Строгановское училище, с первых же дней реорганизации стали рассадником нового художественного течения — конструктивизма.

Под конструктивизмом следует понимать течение, которое считает задачей искусства не выделывание скульптурных бюстов, групп, безделушек или живописных картин и картинок, а приложение всего накопленного художественного мастерства к изготовлению нужных в быту утилитарных вещей.

Художники-конструктивисты бросили работать на музеи и выставки, на потребу "эстетам", а выполняют лишь производственные заказы: обложки, плакаты, модели мебели, проекты киосков, — делают вывески, подписи, жетоны, — раскрашивают автомобили, поезда, аэропланы и пр.

Конструктивизм нельзя смешивать с "прикладничеством", разница громадная. Прикладники украшают уже готовую, сделанную вещь. Конструктивисты делают эту вещь, совершенно отрицая только украшательство. Конструктивисты полагают, что нужна вещь не украшенная, а хорошо сделанная.

Но что такое хорошо сделанная вещь? Это вещь, наиболее полно отвечающая своему назначению. Нельзя дать общий рецепт хорошей вещи, — все зависит от конкретного задания и производственных условий. Задача конструктивиста — учесть все эти задания и условия и найти верное решение.

Металлический факультет Вхутемаса, во главе которого стал Родченко, крупнейший художник-конструктивист, уже приступил к претворению идеологических слов в практику.

Родченко дает своим ученикам странные, с точки зрения старой художественной педагогики, задания: "складная кровать", "кровать-кресло", "раздвижной стол", "переносный киоск" и т.п.

И старые художники-педагоги предварительно говорят, что это не искусство, а ремесло, что такие работы годятся в ремесленное училище, а не в художественную школу.

Но конструктивисты не смущаются такими замечаниями. Им не важно, как называется то, что они делают: искусством или ремеслом, им важно, что они делают нужное сейчас дело, что они готовятся для работы на заводах, на фабриках, — в гуще производства.

Конечно, это ученические работы в достиженье, — не готовые вещи, — это первые попытки, проба, — но попытки замечательные, указывающие, что художество вышло из узких рамок станковых заданий, и медленно, но упорно прокладывают себе путь в производство — туда, где будет создаваться грядущая материальная культура» [5].

Как видно из этих двух статей, структура и направленность отдельных подразделений художественных учебных заведений в молодой советской России становятся на повестку дня и активно обсуждаются в СМИ не только идеологами этого направления, но и государственными деятелями.

Здесь можно отметить, что такое обращение Л.Троцкого к проблемам нового искусства не было случайным. В январе 1926 г., после выхода семи номеров, по ряду причин журнал «ЛЕФ» был закрыт и лефовцы лишились рупора для своих эстетических идей.

Зимой 1926 г. Осип Брик и три поэта — Н.Асеев, Б.Пастернак и близкий футуристам конструктивист И.Сельвинский (В.Маяковский был в отъезде) — пришли на прием к Л.Троцкому, чтобы пожаловаться на трудности, с которыми сталкиваются авторы-новаторы. Несмотря на то, что он принадлежал к партийной оппозиции, Л.Троцкий занимал еще достаточно прочное положение в сфере культуры, поэтому визит к нему был объясним. Для решения этого вопроса Л.Троцкий незамедлительно созвал совещание ведущих деятелей культуры и уже в сентябре 1926 г. лефовцы смогли заключить договор с Госиздатом на издание нового ежемесячного журнала «Новый ЛЕФ» тиражом 1500 экземпляров. Его объем составлял всего три печатных листа, или сорок восемь страниц, то есть существенно меньше, чем у «старого» «ЛЕФа», который хоть и выходил нерегулярно, но в объеме достигал иногда нескольких сот страниц. Как и прежде, ответствен-

ным редактором «Нового ЛЕФа» считался В.Маяковский, а фактически эту обязанность исполнял О.Брик.

В передовой первого номера, вышедшего в январе 1927 г., инициатива объяснялась тем, что положение культуры за последние годы «дошло до полного болота» и что «ЛЕФ» — «камень, бросаемый в болото быта и искусства, болото, грозящее достигнуть самой довоенной нормы». Под конец статья призывала деятелей культуры встать на защиту революционной эстетики: «Наша постоянная борьба за качество, индустриализм, конструктивизм (т.е. целесообразность и экономия в искусстве) является в настоящее время параллельной основным политическим и хозяйственным лозунгам страны и должна привлечь к нам всех деятелей новой культуры».

Но уже в следующем, 1928 году, журнал «Новый ЛЕФ» был закрыт, а Л.Троцкий отправлен в ссылку.

Примечания:

1. Валюженич А.В. Каким быть искусству коммуны // Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции 24.11.2017. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017. 408 с.

2. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Кн. 1. М.: Ладья, 1995. 346 с.

3. Валюженич А.В. Три знаковые работы В.В.Маяковского, О.М. и Л.Ю.Бриков, опубликованные в 1923 году под одной обложкой // Творчество В.В.Маяковского: Выпуск 3: Текст и биография. Слово и изображение. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 600 с.

4. Троцкий Л.Д. Литература и революция. Печатается по изд. 1923 г. М.: Политиздат, 1991. 400 с.

5. Журнал «Огонек». М., 1923. № 20. С. 6.

Г.М. САЛТЫКОВА

Материал, технологии и форма в проектном творчестве студентов-дизайнеров

В статье рассматриваются вопросы процесса проектного творчества студентов, в рамках которого идет преобразование идей, формы, материала. Материал построен на опыте преподавания дизайна в Московском педагогическом государственном университете.

The article discusses the process of design creativity of students, through which goes the conversion ideas shape, material. Material is built on the experience of teaching design at the Moscow state university of education.

Ключевые слова: дизайн, формы, интерпретация, художественное и дизайн-образование, компетенции, проектная деятельность, творческие задания

Keywords: design, forms, interpretation, art and design education, competencies, project activity, creative assignments

Для конференции «Материал-технология-форма» наилучшей «иллюстрацией» можно считать фразу Петера Беренса «Суть дизайна — в создании форм, соответствующих характеру предмета и с выгодой для себя показывающих преимущества новых технологий» [1, с. 185]. Само современное дизайн-образование трактуется как системная форма создания культуротворческой среды в образовательном пространстве [2, с.8]. Знания, технологии, компетенции — составляющие качественного высшего образования, на которые сейчас обращено внимание государства в рамках концепции художественного образования. Это то, что может являться важнейшим конкурентным преимуществом будущего дизайнера [3, с.26]. Все три понятия — материал, технология, форма — могут пониматься многопланово, в зависимости от ситуации, угла зрения на проблему.

Дизайн соединяет в себе самые разнообразные направления, виды деятельности, науку и практику, материальное и виртуальное, прагматику и искусство, логичное и фантастическое. В дизайне удивительным образом переплелись четкие правила и парадоксальные решения. Понятия и категории могут определять как что-то конкретное, так и идею, концепцию, которые могут трансформироваться в процессе

работы. Проектная деятельность студентов — это процесс, построенный на основе творческого поиска идеи, воплощения задуманного в материале, преобразование ранее виденного, изученного в новом прочтении, объекте, который может стать ступенью в профессиональном становлении. Этот процесс требует от педагога особого подхода к построению учебного процесса. Помимо «классической теории и практики», в обучении студентов должно быть место эксперименту. Такой эксперимент может касаться практически любого вида дизайн-деятельности: графики, формообразования, упаковки, цифрового дизайна и др. В обучении дизайну следует помнить о том, что студент имеет право как на ошибку («Творчество доступно только тому, кто не боится неудач» — Эдвин Лэнд), так и на открытие [1, с. 84], поэтому творческие задания, построенные на проблемном проектировании, парадоксе, провоцирующие обучающихся к творческому поиску, могут привести к действительно оригинальным решениям, проявлению дизайнерской фантазии, созданию иногда невозможного, а иногда эффективного и одновременно прогрессивного дизайнерского объекта. Сам по себе такой подход не гарантирует успешного решения проекта. Но именно парадоксальные решения приводят к открытиям, продвигающим дизайн, технологии и культуру вперед [4, с. 5].

Проекты дизайнеров-графиков становятся формой коммуникации между заказчиком, разработчиком и пользователем. Графическое мышление — это бесконечный процесс. Для дальнейшего развития этого процесса задачей является «игра» с формой и содержанием. Филипп Старк говорит: «В дизайне нужно стремиться к тому, чтобы вещи выражали идею гуманизма, юмор, широту видения» [4, с. 78]. Игра с формой, цветом насыщает проектную идею сложными образами, которые смогут «зацепить» внимание пользователя через эмоциональный контакт. Неожиданное решение может встретиться в знаке (знак-символ «Время» Веры Голубевой) или в эскизном поиске дизайн-объекта (Александр Крохалёв. Образ-сумка).

Форма дизайн объекта может быть организована на таких принципах, как универсальность, вариативность, комбинаторность, многофункциональность, парадоксальность, инновационность. Креативное решение может касаться не только формообразования, но и материалов, используемых в работе. «Творчество требует порывать со сложившимися схемами, чтобы на вещи можно было взглянуть по-новому» — слова Эдварда де Боно [4, с. 96]. В некоторых проектных заданиях студентам предлагается выполнить объект из нетрадиционных материалов, несвойственных объекту-прототипу. Таким проектом стала настольная лампа Айгуль Бедретдиновой, выполненная из мягких материалов. Интересной деталью является то, что в форме светильника не использован жесткий каркас.

Ил. 1. Бедретдинова Айгуль Креативный проект Светильник

Дизайнер сегодня работает с разнообразными материалами: как традиционными — дерево, кожа, стекло, керамика, так и с новыми — металлосплавы, пластмассы, композиты. При этом количество используемых материалов растет, как и спектр их применений. Задача может заключаться в поиске универсальных конструктивных схем, модулей, которые позволят получить максимум функционала при возможном минимуме средств [4, с. 136].

Марсель Бройер говорил: «Размышления над формой и деталями — составляющие одного и того же процесса. Подробности интересуют меня не меньше, чем вся конструкция в целом» [1, с. 128].

Вдохновляясь известными приемами, дизайнеры ищут новые формы интерпретации идеи мотивов в проектном творчестве. В профес-

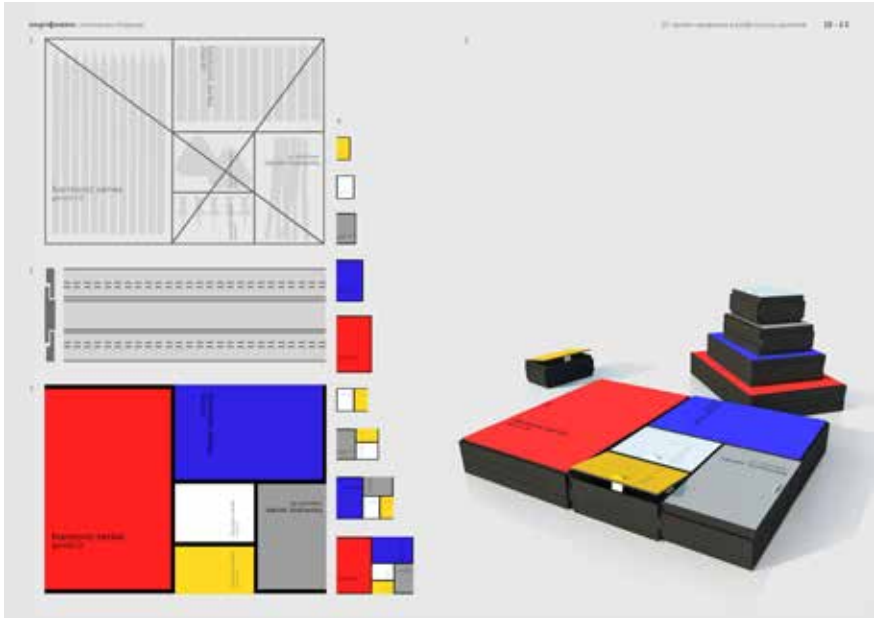


Рис. 2. Антоненко Марина Дизайн упаковки для художественных материалов и инструментов «Harmonic series»

сиональном сообществе используется крылатая фраза «Будущее и прошлое создают вдохновение в настоящем». Одно из возможных проектных заданий — это преобразование известного мотива в дизайн-объект с многофункциональным решением. Студентам может быть предложено предпроектное исследование по поиску известной темы, которая может быть трансформирована в новом прагматичном воплощении. Таким примером может служить проект студентки Марины Антоненко. Она разработала дизайн упаковки на основе мотива Питера Корнелиса Мондриана «Композиция с красным, синим и желтым» (1930 г.). Была спроектирована упаковка «Harmonic series» для художественных материалов и инструментов, составляющие которой могут по-разному соединяться для получения требуемой формы. Пользователь может собирать части конструкции с помощью крепежных элементов на боковой поверхности до получения цельной формы из двух, трех, четырех, пяти емкостей в зависимости от требуемого наполнения.

Ил. 3. Кокорева Ксения Дизайн-проект настольной игры «Зазеркалье (в проекте обыгрывается известный принцип лкрестики-нолики)»

Идея творческого проекта может быть построена на визуальной иллюзии, игре. Содержательная составляющая «проявляется» только в процессе использования объекта. Проект студентки Ксении Кокоревой «Зазеркалье» построен на оригинальном решении традиционных настольных игр. В игре «Крестики-нолики» разработаны элементы, форма которых становится «полной», когда они ставятся на зеркальное поле.

Дизайн-проект, благодаря современным технологиям, легко перебирается с плоскости листа, монитора компьютера в городскую среду, сопровождая человека в его ежедневном пути. Московский метрополитен оформлен дизайном выпускников МПГУ Марины Антоненко и Андрея Марченкова на станции метро «Студенческая».

Ил. 4. Антоненко Марина станция «Студенческая»

Творческое начало дизайн-деятельности, возможность самовыражения, экспериментирования с материалом и формой, помноженные на грамотно вводимые новые технологии — это то, что существенно отличает дизайн-образование от любого другого. Синтетическая природа дизайна вбирает все возможные формы как художественного, так и конструкторского проектирования. «Образование должно дать молодому человеку силы, уверенность в отношениях с жизнью, с ее неведомостями и неожиданностями. В этом может помочь образование, пронизанное нитями, связующими отдельные проявления жизни, мира, природы и социума» [5, с. 11]. Процесс проектирования направлен, прежде всего, на личность обучаемого субъекта проектного процесса. «На любом этапе образования главная задача — развивать в человеке индивидуальность» — Оле Крик Кристиансен [1, с. 97].

Примечания:
1. Дизайн. Почему это шедевр. 80 уникальных историй предметов / пер. с англ. И.Филипповой. М.: Синдбад, 2015. 224 с.
2. Ткаченко Е.В., Кожуховская С.М. Дизайн-образование. Теория, практика, траектории развития / Е.В.Ткаченко, С.М.Кожуховская. Екатеринбург: Аква-пресс, 2004. 240 с.
3. Основное содержание послания президента РФ В.В.Путина Федеральному собранию // Российская Газета. 2018. 40 с.
4. Салтыкова Г.М. Проект. Правило. Парадокс. М.: ДПК Пресс, 2016. 176 с.: ил.
5. Ермолаев Александр. О школе // TATLIN MONO. 2012. № 2 (29/109). С. 10–11.

С.Р. НИКОЛАЕВ

Ремесленники высокой квалификации или специалисты-исследователи, тесно связанные с производством? Дисциплина «Композиционное проектирование»: о подготовке художников-графиков на кафедре ХТОПП

В статье дается краткий обзор методических основ подготовки художников-графиков, специалистов в области проектирования печатных и электронных изданий: от специфики обучения в 80-е годы прошлого века в стенах Московского полиграфического института к проблемам развития школы в настоящее время. Творческие мастерские, связанные с программой специализации, и их функционирование в качестве отраслевых проектных лабораторий. Актуальность исследований и экспериментов в учебном проектном творчестве.

The article gives brief review of the methodological basis for the preparation of graphic artists, specialists in the field of designing printed and electronic publications: from the specifics of training in the 80-s of the last century within the walls of the Moscow Polygraphic Institute to the problems of school development at the present time. Creative workshops associated with the program of specialization, and their functioning as industrial design laboratories. The relevance of research and experiments in educational project creativity.

Ключевые слова: художник-график, специалист, проектирование, исследовательская работа, специализация, творческая мастерская, проектная лаборатория, концепция, материал, моделирование, технологии

Keywords: graphic artist, specialist, design, research work, specialization, creative workshop, design laboratory, concept, material, modeling, technologies.

«Художественно-техническое оформление печатной продукции»: название кафедры говорит само за себя (в былые времена так назывался и факультет, ныне он — Институт графики и искусства книги имени В.А.Фаворского). Художники-графики, будущие специалисты отрасли, когда-то обучавшиеся в стенах Московского полиграфического института, а сейчас — в Высшей школе печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета, неизбежно имели дело не только с материалами и технологиями живописи и графики, с пластическими особенностями фотографии и шрифтового искусства, но и серьезно осваивали полиграфическое производство. В частности, изучали дисциплину «Полиграфические материалы», детально знакомились с оборудованием для набора текста, с технологиями изготовления печатных форм, с машинами для печати тиража, с брошюровочно-переплетными процессами. Основы экономики — также: учились рассчитывать стоимость как всех производственных процессов, так и стоимость экземпляра конечного продукта, формой и обликом которого занимались в качестве конструкторов и оформителей. Во время лабораторных занятий и в процессе учебных технологических практик институт давал возможность познакомиться с машинами. А преддипломная практика становилась реальным погружением в издательский процесс: ведущие московские издательства раскрывали свои двери для будущих специалистов. Практика перед защитой диплома в те годы была не «условно-дистанционной» (когда главное — получить справку с печатью), не формальной, а полезной и значимой.

Если говорить о процессе обучения, то он условно делился на две части: самое интересное именно в практическом освоении проектирования изданий начиналось, пожалуй, на четвертом курсе, когда студенты малыми группами (не больше шести человек) попадали в руки известных специалистов отрасли, которые трудились в штате издательств. Начинался процесс прямой передачи знаний, связанных не только с теорией композиции, но и с реальным производством, без которых практически невозможно было эффективно проектировать книги. И он продолжался вплоть до защиты дипломного проекта. Одновременно такое распределение определяло специализацию и дальнейшую профессиональную ориентацию: издательство «Изобразительное искусство» выпускало альбомы по искусству; издательство «Искусство» — более широкий спектр литературы в области кино, театра, а также серьезные авторские труды по истории и теории искусства и архитектуры; у издательств «Мир», «Советский художник», «Книга», «Художественная литература», «Наука» и ряда других ведущих московских издательств была своя определенная специфика. Когда мы говорим о специализации студентов-графиков МПИ в те годы, то это, в основном, специализация в области проектирования книги: понятие «графический дизайн» еще только начинало формироваться.

Опыт действующих художников, соединенный с опытом преподавательской работы, позволял эффективно продолжить обучение студентов конструированию изданий, а опыт ведущих художественных редакторов и главных художников издательств давал возможность детально познакомить с реальным издательским процессом и поли-

графическим производством. Причем передавались не только знания в области композиции изданий, типографики и иллюстрирования, но и другие, не столь, казалось бы, существенные, но крайне необходимые в реальной проектной работе: связанные с ручной подготовкой демонстрационных макетов, позволявших предъявить, показать облик будущего издания заказчикам (издательству и автору).

В те годы не было компьютеров, выполняющих ныне функцию как изготовления отдельных деталей проекта, так и индивидуального «сборочного цеха» (об этом тогда можно было только мечтать). Но были секреты и приемы сложившихся технологий изготовления предварительной модели, прототипа будущего издания, демонстрирующего облик книги в максимально возможном приближении к тиражному экземпляру. И этот процесс был не менее увлекательным и интересным, хотя и сложным, трудоемким, требующим определенных знаний и навыков. Данное моделирование не только доставляло отдельное творческое удовлетворение, но и позволяло подержать в руках прототип, подобие будущей вещи, ощутить ее материальность до получения тиражного экземпляра, в котором уже ничего исправить нельзя. Были, правда, вполне реальные истории, когда невероятно ответственные художники вручную исправляли ошибки типографии в каждом экземпляре тиража (лично подобным заниматься не пришлось, но опыт исправления ошибок типографии в монтажных листах на домашнем световом столе имеется: приходилось вмешиваться в верстку, менять отбивки — с помощью типометрической линейки, дизайнерского ножа и скотча).

Работа над макетом-прототипом книги состояла из двух этапов. Сначала — основной процесс: нужно было все выстроить и проверить, постоянно листая блок (так что к концу проектирования он часто просто разваливался — бумага не выдерживала такого количества перегибов). А вот затем — уже процесс изготовления чистовой демонстрационной модели. И эта работа требовала определенного ремесленного мастерства и подбора подходящих материалов (бумаг, нужного клея), качественных репродукционных фоторабот (они часто выполнялись самостоятельно, в домашней фотолаборатории или в профессиональной издательской, в которую иногда пускали знакомые мастера). Даже практиковалось изготовление определенных инструментов. А что-то нужно было просто достать, купить — немецкие рапидографы, например, позволявшие начертить линии строго определенной толщины (подробное описание всех необходимых в то время инструментов и материалов займет не одну страницу). У некоторых известных художников-дизайнеров были специальные чемоданчики, в которых находилось все необходимое, включая расходные материалы, что позволяло в «полевых условиях» качественно внести любые изменения в макет и издательские оригиналы. Как минимум, у всех был набор подходящих коробок, пеналов, тюбиков, баночек и пузырьков. А преподаватели не только комментировали наши проектные решения, но и объясняли, как правильно выбрать клей, как разрезать точно и чисто, даже как изготовить нужный инструмент из доступных средств и так далее. И это также было погружением в удивительную материальную среду, прямо не связанную с полиграфическими материалами, необходимыми для изготовления тиража, но прямо связанную с пространством конструкторской лаборатории. Это и «незабываемый» запах резинового клея (который литрами приобретали в обувных мастерских), и радость от того, что удалось достать хорошую заграничную тушь для заправки инструмента. Запас химикатов, фотобумаги и редких видов пленок для фоторабот. И многое другое… Иногда книги по тем или иным причинам не печатали, и проектная идея оставалась реализованной (или, точнее говоря, обозначенной) только в виде демонстрационного макета. А о тщательности работы над такими макетами говорит тот факт, что некоторые из них до сих пор «живы».

Общением с разными материалами и технологиями была пронизана вся проектная деятельность. Разметка рукописи и правка текста требовали от художника знания специального графического языка, которым владели редакторы, корректоры, технические редакторы. Разметка контрольных отпечатков на конвертах со слайдами также требовала определенных знаний (нужно было точно измерить именно слайд, а не его отпечаток). Чтобы профессионально заниматься фотографией (как творческой, так и репродукционной), нужно было не только в совершенстве знать устройство аппаратуры, но и самостоятельно готовить необходимые растворы для обработки пленок и фотобумаг (а в случае цветной фотографии все становилось на порядок сложнее). Работа в типографии во время изготовления тиража — отдельный непростой процесс, требовавший не только специальных знаний, но и индивидуального подхода к сотрудникам разных служб.

Было замечательное время, когда знание многих правил и технологий (как основных, так и вспомогательных) являлось необходимым условием профессиональной работы. А также присутствовало тайное желание эти правила хоть немного, но нарушить, обостряя тем самым композиционное решение, что иногда, вопреки многим обстоятельствам, удавалось сделать.

Возможность нарушать правила (как угодно, кому угодно) дал компьютер. Счастливые обладатели данных аппаратов, появившихся у нас в стране в начале 90-х годов, сразу стали это делать: и те, кто давно ждал такого момента, зная все правила, и те, кто никаких правил совсем не знал. Многое из того, что было «нельзя», сразу стало «можно»: свобода

и творческая интуиция — главное, тексты — живо и непредсказуемо текущие по страницам книг реки и ручейки. Соблюдение правил не обязательно — это признак несовременности. Простые, выверенные формы не очень актуальны. Люфты в конструкции (а в технике они — признак несовершенства механизма или его сборки) приветствуются, как и смещения слоев изображений. Активация движения: in motion. Возникает эффект спонтанного и случайного как прогрессивный принцип организации плоскости и пространства. Появились новые технологии и материалы — родились новые формы. Компьютер стал самодостаточным инструментом: без него никак нельзя (просто выпадаешь из профессии), с ним — можно все. Или почти все...

Определенный консерватизм и сложившиеся традиции в проектных предпочтениях ведущих издательств немного притормаживали процесс стремительных перемен: какое-то время сохранялся стиль оформления, продиктованный прежними технологиями. А вот в среде академического дизайна (в образовательной среде) происходили явные изменения.

Впервые я столкнулся с этим в 1998 году, получив приглашение попробовать себя в работе преподавателя, оказавшись на кафедре ХТОПП в этом новом качестве через 12 лет после окончания МПИ. И сразу увидел летний просмотр студентов старшего курса, связанный с заданием по дисциплине «Композиция изданий», который, откровенно говоря, удивил: смелые эксперименты в сравнении со сложившейся стилистикой издательской практики. Многое как раз позволили новые компьютерные технологии: инструмент не только помогал реализовать идеи — он их определял и даже «навязывал». И студенты обращались с этим новым инструментом легко и свободно.

Первые шаги в качестве преподавателя были сделаны на основе имевшегося опыта издательской практической работы. Но эффективность такого подхода к обучению не была высокой. Компьютер позволял обойтись без многих знаний, которые становились просто информацией о том, «как это было раньше», а новые возможности специальных программ позволяли генерировать такие идеи, которые прежде просто не приходили в голову. Быстрое, свободное изменение форм набора, вариантов взаимодействия иллюстраций и текста, новые возможности в подготовке изображений… Получалось, что правила вроде бы никуда не делись, но знать их совсем не обязательно: они новому поколению дизайнеров казались бесполезной теорией прошлого.

Изменилось и отношение к материалам. Появился новый универсальный «материал» — файл (область данных на электронном носителе), который, по завершении работы, передавался в типографию для подготовки форм и печати тиража. Компьютер, монитор, клавиатура, мышь: самодостаточный набор инструментов графического дизайнера. Работа переместилась в пространство экрана, демонстрация результата — также на экране (демонстрационные макеты потеряли актуальность). Быстро стали развиваться технологии проектирования электронных ресурсов и изданий. Одним словом — торжество цифровых технологий.

Нужно было выстраивать новые подходы к обучению, что и стало происходить примерно с начала 2000-х годов. Практика показала, что прямое использование адаптированного аналога традиционной издательской модели проектирования изданий в учебном процессе не приносило должного результата (а в первые годы обучения становилось просто бесполезной тратой времени: для подобной проектной работы требовалась серьезная подготовка, сложившееся проектное мышление, которого у студентов младших курсов еще не было). А использование такой модели в обучении проектированию на старших курсах ограничивалось отсутствием реальной (и, что важно, постоянной) связи с издательствами, которые согласились бы предоставить подготовленные комплекты (тексты и иллюстрации) для курсовых работ. Массовое привлечение в качестве преподавателей действующих отраслевых профессионалов, совмещающих свою основную производственную работу с обучением студентов, что весьма эффективно работало в прошлые времена, также не являлось выходом из положения в новых условиях: одна из главных причин — диапазон направлений специализации стал несравненно шире. Кроме того, постоянная занятость этих специалистов по месту основной работы неизбежно превращала их преподавательскую деятельность в дополнительную, вторичную (работа со студентами принимала форму периодического творческого взаимодействия с мастером в рамках отдельной студии, что далеко не всегда могло совпадать со стратегией школы).

Активный поиск эффективного решения возникших на кафедре проблем (ее руководителем в то время был А.А.Семенов) позволил выработать тактику поведения в новых условиях, что отразилось в обновленной программе дисциплины «Композиция изданий».

Во-первых, принципиально важным нововведением стало преподавание на раннем этапе знакомства с профессией специального курса «Лаборатория конструктивизма», разработанного профессором А.Н.Лаврентьевым: «коммуникативная» концепция — обучение искусству книги с позиции основ визуальной коммуникации (методика, сформулированная автором в статье «Опыты визуальной коммуникации как введение в специальность художника книги» и подробно представленная в книге «Лаборатория конструктивизма», учебно-методическом пособии по истории графического дизайна) [1].

Во-вторых, в процессе коллективного обсуждения положений новой программы профилирующей дисциплины был выработан следующий системный подход к проектированию: появилось предложение рассматривать дизайн как простую систему из нескольких составляющих. Концепция — в качестве основы любого проектирования, вне коммерческого отношения к результату работы. При наличии определенных условий, когда проектирование связано с производственным заказом, концепция превращается в стиль. А в образовательной среде, когда речь идет об академической составляющей дизайна, следует сосредоточиться на методиках, позволяющих студентам овладеть общими закономерностями проектирования.

В построении собственных методических установок помогло в то время следующее.

1) Определение принципа модульного проектирования как принципа конструирования отдельных взаимосвязанных узлов единого «организма» (что уже давно развивалось в области электроники, например). Это не метод использования известного инструмента для организации материала под названием «модульная сетка», а именно целенаправленное проектирование отдельных узлов-модулей, согласованных друг с другом.

2) Книга — тот же фильм: это подвижный визуальный ряд, история со сложным ритмом развития.

3) В формировании облика и конструкции очень важную роль играет не только тщательный структурный анализ текстового и изобразительного материала, его детальное изучение, но и образ, возникающий в связи с данной исследовательской работой. Образ, пронизывающий всю конструкцию, а главное — ее формирующий, что полностью исключает необходимость поиска подходящих образцов-аналогов. Образ, определяющий типографику издания, влияющий на все его элементы, во многом формирующий дизайн-концепцию. И чем он точнее и активнее выявлен, тем проще и интереснее работать.

Новая рабочая программа дисциплины «Композиция изданий» (сейчас дисциплина называется «Композиционное проектирование») позволила существенно повысить эффективность обучения студентов на кафедре ХТОПП. Интересно, что стратегическая сосредоточенность программы на общих закономерностях дизайна с акцентом на исследовательской работе не только не привела к полному разрыву с производством, но позволила установить с ним прямую связь на новом качественном уровне. Кроме того, данный подход к обучению в течение семи лет сформировал систему специализации. Важным моментом в развитии кафедры стало предложение ее заведующего А.А.Семёнова в 2007 году связать выделившиеся направления специализации (до десяти таких направлений) с деятельность творческих мастерских: студенты старших курсов, продолжая изучать профилирующую дисциплину «Композиция изданий», имели бы возможность выбрать мастерскую, ориентированную на определенный вид проектной работы в рамках специальности. Мастерские же получали возможность функционировать в качестве отраслевых лабораторий.

К сожалению, эта важная инициатива, в целом одобренная руководством, не получила должного развития. А программа специализации в настоящее время существует пока в существенно упрощенном виде (ознакомительная форма, обязательная для всех студентов; также источник «подпитки» дополнительным временем профилирующей дисциплины и некоторых других). Действующие творческие мастерские («Шрифтовая мастерская», руководитель А.В.Тарбеев; мастерская Ex-Typo, руководитель С.Р.Николаев) [2] тесно связаны с преподаванием основных дисциплин («Искусство шрифта» и «Композиционное проектирование» соответственно), что хорошо встраивает их в систему школы, но несколько ограничивает расширение функциональных возможностей, в том числе, и активную производственную деятельность в качестве отраслевых проектных лабораторий.

Это всего лишь краткий разговор, связанный с задачами подготовки художников-конструкторов на кафедре «Художественно-техническое оформление печатной продукции» — специалистов в области проектирования печатной и электронной продукции: небольшая «экскурсия» в недавнее прошлое, связанное с настоящим, выявляющая некоторые этапы формирования школы и обозначающая целый ряд проблем. Разговор касался именно подготовки специалистов (специальность «Графика»). В свете недавних обсуждений стратегии развития университета на повестке дня актуальна и другая задача: «Больше магистров, хороших и разных!» (специальность «Дизайн»). Но это уже отдельная тема для подробного обсуждения.

Библиография:

1. Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грантъ, 2000. 256 с.

2. Николаев С.Р. Ex-Typo: творческая мастерская // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности. Материалы Первой Всероссийской научной конференции 29 мая 2017 г. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017. С. 238–243.

О.Р. БЕЛЫХ

Интуиция как источник повышения эффективности мыслительно-творческой деятельности будущих дизайнеров

Интуиция — это продолжение мыслительной деятельности там, где логика бессильна

С. Франк

В статье говорится об интуиции и использовании ее в образовательном процессе для активизации и развития мыслительно-творческой деятельности будущих дизайнеров.

The article deals with intuition and its use in the educational process for the activation and development of mental and creative activity of future designers.

Ключевые слова: интуиция, мышление, творчество, образование, инновация, технология

Keywords: intuition, thinking, creativity, education, innovation, technology

Одной из важнейших составляющих профессиональной компетенции дизайнера является способность его мыслить. Мыслить творчески, креативно, смело, самобытно, генерируя новые идеи. Но где черпать их, где источник творческих решений и вдохновения? Ведь все уже, кажется, было. Что есть материал для рождения проектной, образно-художественной идеи произведения дизайна, архитектуры, изобразительного искусства?

Традиционные источники — это исторический опыт, народное самобытное искусство, природные формы, научные и технические открытия. Идеи приходят из инновационных материалов и технологий — поиски идей и технологий формотворчества, эксперименты с технологиями и материалами, эксперименты, находки и разочарования, рождение новых идей, создание новых образов и снова поиски.

Незаслуженно отодвинут на второй план, а то и вовсе в тень источник, который непосредственно связан с личностью дизайнера и находится в самом человеке. Это его интуиция. Это его личный, не похожий ни на что опыт. Вот где при встрече накопленных знаний и озарения рождается совершенно новое.

Мышление в целом — это познавательная деятельность человека [8]. Творческое мышление — это познавательная деятельность и умение

мыслить конструктивно и творчески в профессиональном ключе. Творчество — это процесс деятельности по созданию чего-то объективно нового, не существовавшего до сих пор. Основной критерий, отличающий творчество от изготовления (производства), — уникальность его результата. Художественное (дизайнерское) творчество — это создание новых художественных идей, образов, художественных деталей, композиций.

Говоря о развитии мышления и способностей, Л.С.Выготский писал о важности развития комбинаторных (или творческих) способностей учащихся [2].

Философы подразделяют познание на чувственное, рациональное и иррациональное. Вся система нашего образования построена на рациональном познании. Чувственное и иррациональное вытеснены рациональным способом познания. Но именно в процессе создания нового творец неизбежно выходит за пределы стереотипов мышления и за границу традиционного познания, формируя при помощи интуиции принципиально новые знания.

Интуитивный подход к познанию раскрывается при решении разнообразных проблемных ситуаций и особенно в акте творчества.

В чем же сущность процесса познания, по мнению философов? Познание — это творческая деятельность человека, направленная на освоение достоверных знаний о мире. В основе любого познания, по И.Канту, лежит чувственность и рассудок «посредством чувственности предметы нам даются, рассудком же они мыслятся» [4]. И.Кант говорил, что действенный мир принципиально не познаваем, единственно, что мы можем познать, это видимый мир, до неузнаваемости искаженный нашими чувствами и опытом.

Мышление является объектом изучения ряда научных дисциплин: теории познания, логики, психологии и физиологии высшей нервной деятельности; последнее время мышление изучается также в кибернетике в связи с задачами технического моделирования логических операций [6].

Мы считаем, что для повышения эффективности развития мыслительно-творческого процесса, нужно искать ресурсы в той сфере, к которой, по ряду объективных причин, меньше всего обращается в образовании, но которая является, неисчерпаемым источником творческих инновационных идей. Это Интуиция и основанный на ней интуитивный метод познания и освоение глубинных творческих ресурсов каждого индивида.

Неслучайно последнее время интерес к тому, что связано с интуицией, в различных сферах приобретает все большее значение как источник поиска новых возможностей. Это интуитивный метод исследования, интуитивное познание, прогнозирование, принятие решения, изучение языка, рисования и другие.

В основе интуитивного метода лежит интуиция. Что же такое интуиция и какова ее роль в истории? В философии интуиция — это способ познания истины путем ее прямого усмотрения, без доказательств. Интуитивные решения приходят спонтанно. В психологии интуицию связывают с деятельностью подсознания. Объясняется это продолжением мыслительной деятельности на подсознательном уровне и последующим перемещением результата интеллектуального труда в сферу сознания. Интуиция — это знание, возникающее без осознания путей и условий получения его.

Проблема интуиции волновала исследователей еще с Античности. Так Платон называл ее созерцанием идей. Он считал, что человек обладает абсолютным знанием, но, попадая в материальный мир, забывает обо всем. Считалось, что открытие нового — это вспоминание того забытого, при помощи интуитивного озарения. Но это не пассивное действие, а внезапно открывшаяся истина после длительной подготовки ума. Аристотель же считал ее недостаточной для получения достоверного научного знания, ставя во главу угла чувственный опыт и дедукцию.

В Средневековье Фома Аквинский связывал ее с организацией мышления человека.

В Новое время, в связи с пересмотром теории познания и разработкой новых методов обоснования понятий и законов, изменилась трактовка понятия «интуиция». Интуитивное познание стало рассматриваться как выход на более высокий уровень интеллектуальной деятельности (Р.Декарт, Б.Спиноза, Г.Лейбниц, И.Кант и другие). Интуиция — это (в философии) путь к истине. По Канту, интуиция — это способ, каким познание непосредственно соотносится с тем или иным объектом; то, посредством чего мы воспринимаем объект как данность [4].

А.Бергсон, О.Лосский, С.Франк создали новое философское учение — интуитивизм, направление в философии, усматривающее в интуиции единственный достоверный источник познания С.Франк говорил, что Интуиция — это продолжение мыслительной деятельности там, где логика бессильна. И.Кант, И.Г.Фихте, А.Шопенгауэр, А.Бергсон, Э.Гуссерль — эти и другие философы придавали интуиции важную роль в Познании. По Бергсону, интуиция есть, прежде всего, метод, позволяющий обнаружить истинные проблемы и истинные различия, перемещаясь «внутрь объекта в поисках совпадения с тем, что есть в нем уникального и, следовательно, невыразимого». Мыслить интуитивно значит мыслить в длительности и движении. В этом смысле интуиция противостоит анализу и интеллекту. Интуиция есть условие всякого мышления (Декарт), всякого познания (Кант), наконец, всякого понимания абсолюта, который есть дух, длительность, чистое изменение (Бергсон). Интуиция делает мысль очевидной (Декарт) [5].

До конца 19 века интуиция трактовалась как высший вид рационального знания. Но затем А.Шопенгауэр и Анри Бергсон перевернули это представление об интуиции. Анри Бергсон обосновал необходимость озарения, духовного экстаза для постижения истины. При помощи озарения постигаются не только научные идеи, но бытовые ситуации. Интуиция — это не высшая ступень интеллекта, а это другой способ познания постижения мира. Анри Бергсон говорил об интуитивном методе познания. В своих исследованиях Анри Бергсон в качестве философского метода использовал интуицию. Он писал, что воспроизвести реальность во всей органичности и универсальности можно, только воссоздав ее. Это под силу лишь интуиции, которая, будучи непосредственным переживанием предмета, «внедряется в его интимную сущность». Наука всегда имеет в виду практическую полезность, а это, по Бергсону, одностороннее видение. Интуиция направляет внимание на «первичную данность» — собственное сознание, психическую жизнь. «Восприятие реальности в её дискретной форме — это главное заблуждение интеллекта». Этой аналитической способности понимания Бергсон противопоставляет синтетические инстинкт и интуицию («бескорыстный инстинкт») [1].

Развитие человеческого знания происходит в результате экспериментальной деятельности, умозаключений, формирования понятий. Однако для прогресса цивилизации одной лишь логики недостаточно. Большое значение в появлении новых знаний имеют догадки, внезапные, необъяснимые здравым смыслом озарения. Новый импульс и направление движению мысли дает интуиция. Это феномен, в основе которого — умение принимать правильные решения, минуя промежуточные ступени рассуждений.

В начале XX века понятие «интуиция» исключили из научного обихода. В то время считалось, что получить знания о мире можно лишь при помощи логики. Это объясняет, почему в образовательных стандартах и программах полностью отсутствует упоминание об интуиции и интуитивных методах.

Развитие психологии творчества дало толчок к возрождению интереса к теме интуиции. В частности, Я.А.Пономарёв создал учение о побочном продукте — неожиданном, но оригинальном и важном результате творческой деятельности, полученном в результате напряженной работы подсознания. Интуиция — это способность, позволяющая найти нестандартное решение проблемы [7].

Сегодняшнее видение интуиции в творчестве трактуется как высшая форма творческого мышления. Но проблема активного внедрения данного метода в образование обуславливается проблематичностью описания и логического анализа того, что по своей природе нелогично. Чувственное и рациональное познание мира происходит бла-

годаря органам чувств и мышления. Чувственное и рациональное познание тесно связаны между собой. Форма сопряжения чувственного и рационального — интуиция. В сознании человека появляются уникальные образы, а новые понятия формируются без предварительных умозаключений.

Интуиция бывает интеллектуальной, чувственной, эмоциональной, мистической (необъяснимые предчувствия) и профессиональной (техническая, врачебная, художественная и т.д.). По характеру деятельности интуиция бывает стандартизированная и эвристическая.

Большинство научных открытий совершались «по наитию»:

— идея электромотора на переменном токе Николаю Тесла — во время любования закатом;
— тория относительности А.Эйнштейна — после утреннего пробуждения;
— периодическую систему элементов Д.А.Менделеев увидел во сне и др.

Психологи и физиологи объясняют это тем, что у людей с развитой интуицией хорошо работает долговременная память, в которой накопленные знания переплетаются в системы, существующие как в сознании, так и в подсознании. Важную роль играет в механизме интуиции эмоциональность, которая, воздействует на зону головного мозга, отвечающую за долговременную память. Формирующиеся таким образом ассоциации способствуют появлению образов, в том числе оригинальных. Важную роль в успешности интуитивного озарения играют личностные качества человека. Предчувствие — это один из предвестников озарения. Надо подчеркнуть, что озаряет, как правило, тех, кто имеет глубокую научную теоретическую базу знаний, богатый жизненный опыт, сформулированную проблему, умение не привязываться к стереотипам и напряженную мыслительную деятельность.

Вадим Зеланд, создатель своеобразного философского течения, известного в мире как «Трансерфинг реальности», занимающийся исследованиями в области квантовой физики, компьютерными технологиями, в своей книге «Пространство вариантов» писал, что разум может сконструировать новый объект или решить задачу, оперируя знакомыми объектами и логическими построениями. Но получить принципиально новое, то есть то, что нельзя сконструировать из старого, он не может. Новое открыть трудно, потому что частота мысленного излучения всегда настраивается на уже реализованные секторы пространства вариантов. Принципиально новое лежит всегда в нереализованных секторах. Когда поиск нового решения в реализованных секторах не дает результата, подсознание каким-то случайным образом выходит на нереализованный сектор. Принципиальные открытия в науке, изобретения, хорошая музыка, шедевры искусства рождаются не в результате логических рассуждений, а как озарение, вдохновение, как сведения ниоткуда [3].

В повседневной жизни люди смелее полагаются на интуицию и предчувствие, и это приносит свои результаты.

В заключении хочется подчеркнуть, что нам представляется важным развивать и формировать, на стадии обучения и подготовки будущих дизайнеров, способность творчески мыслить, используя возможности интуиции. Было бы интересным, полезным и важным ввести в образовательные программы для будущих дизайнеров нетрадиционные занятия, в которых главной задачей выступало бы творчески-мыслительная деятельность, основанная на развитии интуиции.

Во главу угла на таких занятиях необходимо ставить упражнения и мероприятия по:

— развитию наблюдательности;
— развитию эмоциональности;
— совершенствованию органов чувств;
— аутотренинг;
— снятию блоков, зажимов, стереотипов;
— раскрепощению;
— по развитию предчувствия;
— для освобождения разума: использовать медитацию и др.

Также интересные результаты дает интуитивное рисование, которое не предполагает никаких правил и канонов, а лишь выступает как способ познания себя и окружающего мира, возможность обратиться к внутренним иррациональным пространствам, во время которого могут случиться неожиданные озарения и открытия. Такое рисование является актом проявления чистого творческого потока правого полушария мозга — это способ развития творческих способностей.

Все творческое в определенной степени является интуитивным, а все интуитивное — бессознательным и нелогичным и, значит, неформулируемым. Интуицию невозможно объяснить в рамках логики, ведь это вещи совершенно противоположные.

Развивая интуицию, мы развиваем способность творить, то есть, создавать инновационные, ни на что не похожие образы и объекты.

Примечания:
1. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2015. 319 с.
2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С.Выготский. СПб.: СОЮЗ, 1997. 96 с.
3. Зеланд В. Пространство вариантов. М.: ИГ «Весь», 2018. 224 с.
4. Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2010. 653 с.
5. Конт-Спонвиль Андре. Философский словарь. М.: Этерна, 2012. 502 с.
6. Леонтьев А.Н. Мышление Психология мышления. Хрестоматия / под ред. Ю.Б.Гиппенрейтер, В.В.Петухова. М: МГУ, 1982.
7. Пономарев Я.А. Психология творчества. М.: Наука, 1976. 29 с
8. Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. СПб.: Питер, 2003. 120 с.

Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА, АЗЗИ РУА АХМАД

Символизм формы и материала в графической пропедевтике. Опыт кафедры визуальной коммуникации Дамасского университета

Авторы рассматривают серию графических упражнений по пропедевтике как этапы композиционной подготовки дизайнера-графика на кафедре визуальных коммуникаций Дамасского университета. Циклы графических упражнений отражают традиции школы, заложенные сирийских художником и дизайнером Абделькадером Арнаутом.

The authors analyse the series of graphic propedeutic assignments as steps of the compositional skills in education of the graphic designer at the Department of Visual Communications of the Damascus University. These cycles of graphic assignments reflect the traditions of the school of graphic design, laid by the known Syrian graphic designer Abdulkader Arnaut.

Ключевые слова: графический дизайн, пропедевтика, композиционные упражнения, Дамасский университет, факультет Искусств, кафедра визуальных коммуникаций

Keywords: Graphic design, propedeutics, compositional exersises, Faculty of Fine Arts Damascus, visual communications department

Кафедра визуальных коммуникаций Института искусств Дамасского университета была организована в 1974–1978 годах известным талантливым художником-плакатистом, дизайнером Абделькадером Арнаутом на базе созданной им же кафедры орнаментального искусства. Фактически, это была кафедра дизайна и рекламы.

Уже в 1960-е годы Арнаут занимался графическим дизайном: проектировал титры для сирийского телевидения и обложки изданий для Министерства образования Сирии, каллиграфические панели для мечети в Ливии, был главным дизайнером павильона Сирии на международной торговой ярмарке в Дамаске, был консультантом по графике авиакомпании «Сирийские авиалинии». В 1969 году он начал преподавать на факультете Искусств Дамасского университета и мечтал о создании сирийской школы плаката, организовывал студенческие группы, ставил оригинальные задания.

В своем творчестве Арнауту удавалось соединить древние традиции

восточного орнамента и современные выразительные средства графического дизайна: коллаж и типографику, стилизацию и геометрическую структурность абстрактного искусства. Он создал свой изобразительный язык, который в дальнейшем использовали многие сирийские дизайнеры.

Он заложил основы методики преподавания, основанной на ассоциативном образном мышлении, максимальном использовании различных графических техник и материалов, позволяющих погрузить будущего художника и дизайнера в творческую среду того или иного проекта. Эта работа сродни постоянному проведению экспериментов и графических опытов, к чему, видимо, должно стремиться любое творчество в системе визуальной коммуникации и особенно плаката.

Все упражнения, которые разрабатывали бывшие ученики школа Арнаута, развивали его принципы композиции, подчеркивали коммуникативную роль графического дизайна.

В предлагаемой серии упражнений (программа разработана магистранткой Аззи Руа Ахмад совместно с преподавателем Саувсен Аль Зоаби для второго курса бакалавриата в 2013–2014 годах) все задания так или иначе связаны с плакатом, выходят на плакатную образность, знаковость. Важным принципом заданий является серийность упражнений, построение на основе одного тематического упражнения целой серии работ, дающих постепенное усложнение и развитие — от простого к сложному.

Так, первое, начальное задание по колористике предполагает создание четырех композиций квадратного формата на листе 40 х 40 см, посвященных четырем временам года. Однако существует жесткое формальное ограничение — во всех четырех композициях должна использоваться одна и та же форма, что заставляет студентов сделать основной акцент именно на колористическом решении, почувствовать возможности цвета как композиционного материала. Цель задания — развить ощущения цвета, научиться различать цветовые оттенки, сочетание цвета, понять, какие цвета усиливают выразительность друг друга, как работает контраст, насыщенность и ослабление цветового тона, как передается ощущение холодных и теплых, светлых и темных оттенков. В рамках одной композиции есть возможность изучить холодные и теплые оттенки как холодных, так и теплых цветов (например, проанализировать в «зиме» теплые и холодные оттенки синего).

Усложнение того же задание — ввести стилизованный мотив «дерева».

Идея сама по себе не нова, так как дерево — это известный символ, к которому часто прибегают художники для выражения смены времен года. Однако цветовое решение успешно передает состояние цвета

Рис. 1. Времена года. «Дерево». Упражнение по пропедевтике

и света каждого сезона. Любопытно, как, помимо цвета, характер линий, образующих ветви и стволы, тоже передает состояние природы. Сравнив противоположные пары: осень — весна, нетрудно заметить, как соответствующий осени образ пустоты и однообразия сменяется буйством, динамикой, изобилием весны.

Следующий этап — создание уже единой композиции, как бы состоящей из четырех секторов. В одном случае образ женщины собирается из четырех пазлов в единый образ времени. В другом — таким общим мотивом стал срез граната.

Гранат — символ плодородия (дает импульс к размышлениям о природных процессах: земля плодоносит или отдыхает). В композиционном отношении гранатовые зерна — благодатный элемент, они становятся орнаментом, не теряя своей реальной природы, здесь уместна даже косточка ядра. Обрамление текучей линией также дает сильное композиционное решение, так как передает идею текучести и движения времени.

В этой серии упражнений можно выделить и креативный подход одного из студентов. Он попытался зафиксировать движение, изобразив следы человека, проходящего поочередно через все участки композиции, посвященные зиме, весне, лету и осени. След — символ движения во времени, и визуальное изменение следов отражает наше состояние в то или иное время. Задание можно усложнять и дальше, добавлять символику предметов, например, силуэты одежды, в качестве ассоциативных и знаковых элементов композиции, характерных для каждого времени года.

Подобные упражнения делают академические навыки более глубокими, закладывают базу для перехода к технологии компьютерного моделирования или обработки изображений в графических пакетах и программах (Photoshop и др.).

Вторая группа заданий связана с созданием композиции обложки для музыкального диска (25 х 25 см). Требуется написать слово «музыка» и графически дополнить надпись так, чтобы прочитывался стиль музыки.

Цель упражнения в том, чтобы перевести звучание музыки в визуальное изображение, придумать шрифт для акцидентной надписи, визуализировать музыкальный образ.

В проекте студенты реализуют получение навыков в изучении стилей художников. В одном проекте прослеживается влияние Василия Кандинского: абстрактная композиция, графический язык линий и цветных кругов, цветовая палитра ограничена сиреневым и желтым

Рис. 2. Маски. Упражнения по пропедевтике

с вкраплениями красного и зеленого. В другой работе — влияние Пикассо и использование других художественных приемов: вьющиеся линии, разделение пространства, способ сбалансирования композиции. Листы могут решаться в разных стилях, например, оп-арт, могут использоваться несколько техник — рисунок и техника коллаж. Неожиданный мотив, напоминающий подкрашенные красной помадой губы, отсылает ко времени Мэрилин Монро. Любопытен тот факт, что автор пишет надпись латинскими буквами, как в арабской письменности (его движение — прочтение текста справа налево).

Звук и стиль музыки есть тот невещественный материал, с которым сталкивается в этом упражнении студент. Графическая техника дает технологию, а форма рождается из взаимопроникновения первых двух. Упражнение дает необходимый навык выработки шрифтовых ассоциативных решений, используя лишь шрифт и цвет как основные выразительные средства, как композиционный материал.

Третий проект основан на трансформации символической роли маски в проект пространственно-графической формы.

В древности маска использовалась во время ритуала. Жрец, надевая маску, переходил из реального мира в мир магии и обретал особые качества. Современное общество наделяет нас масками, и за ними люди прячут свое истинное лицо. Преподаватель предлагает студентам изобразить их реальное лицо и внутренний мир. Любопытный факт: большинство масок изображали крик. Это отображает психологическое состояние и возраст студентов, они находятся в периоде взросления, своеобразной внутренней «революции». Молодежи хочется громко заявить о своих взглядах, протестах и мечтах.

В то же время, маска, лицо есть скрытый атрибут любой графической коммуникации. Обложку книги часто называют «лицом». Здесь можно вспомнить и целый ряд знаменитых плакатов XX века: «Ты за-

Рис. 3. «Музыка». Упражнения по пропедевтике

писался добровольцем?» Дмитрия Моора (1920), «Книги» Александра Родченко (1924), «Автопортрет» Эль Лисицкого (1924), «Che si» (Эрнесто Чегевара) Романа Цеслевича (1967), «Your body» Барбары Крюгер (1989) или знаменитую минималистскую серию Владимира Чайки с изображением лица из четырех черточек («HEstory») 1994). Присутствие человека ощущается и в плакатах Абдельнасера Вануса (Холоколст Газы, серия «Американская демократия»).

В этом задании существенна фронтальность подачи маски, что соответствует ситуации фронтальности восприятия плаката.

Задание: изобразить свою маску, имитируя графически различные материалы (картон, дерево, метал, камень и т.д.). Ручная подача. Это принципиальный момент задания — воспроизвести качество материала, которое ассоциативно связано с возникающим образом. Металлическая маска вызывает образ жесткости, жестокости, агрессивности, брони. Деревянная — природного объекта, старого, высушенного солнцем и отточенного морскими волнами обломка дерева, камень или керамика — ощущение античности или скульптурности. Маска, составленная из биоформ, может отражать, в зависимости от подачи и трактовки, образ живого существа или достаточно драматичный сюрреалистический образ полного отчаяния крика существа с содранной кожей.

Во всех перечисленных заданиях студент учится проделывать путь от материала (в данном случае, не только физического, но и образного, понятийного, информационного) и технологии к поиску адекватной формы.

Школа Арнаута и ее дальнейшее развитие учениками сохраняет свою преемственность благодаря заложенным в канве заданий креативным экспериментальным возможностям работы.

Г.В. КИТАЕВА

Методики преподавания истории искусства в художественно-промышленном образовании

В статье рассматривается опыт изучения подлинных памятников керамики неолита-энеолита в музейной экспозиции на практических занятиях по истории искусства. Анализируются принципы художественного формообразования для развития проектных навыков студентов, представляются образцы выполнения творческих заданий.

The article describes the experience of practical classes with the authentic artefacts of Neolithic-Eneolithic ceramics exhibited in museums in the course of the History of Art. One can find analysis of the artistic shaping principles used to developed project skills in students. The example of student creative works done are also presented in the article.

Ключевые слова: музейная педагогика, керамика неолита-энеолита, мифологическое мышление, семантика вещи древнего мира, принципы художественного формообразования

Keywords: museum education, ceramics of Neolithic-Eneolithic age, mythological thinking, the semantics things of the ancient world, the principles of artistic formation

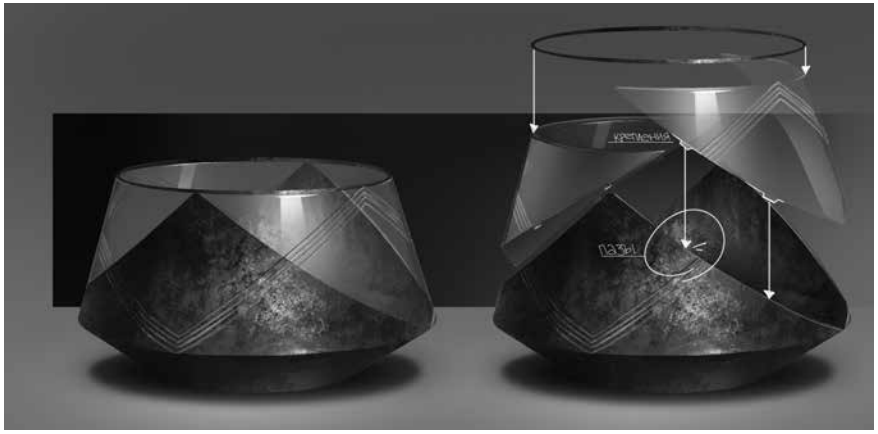
Преподавание истории искусства на выпускающей кафедре образовательных направлений ТХОМ (технология художественной обработки материалов) и ДИЗАЙН (графический дизайн) ориентируется в компетенциях на развитие практических навыков. В данном случае практическими навыками будут умения, связанные с ментальной деятельностью. А именно: способность генерировать проектную идею, найти ее предметное воплощение или воссоздать предметную форму, представить предмет в материале исполнения, подобрать или разработать технологии, соответствующие выбранному материалу (материалам), а главное — собрать все составляющие в единый образ, на который работают все, казалось бы, технологические параметры. Важно научить делать «в уме» то, что будет поверено художественной визуализацией и в будущем, возможно, готовым изделием. Мы начинаем разрабатывать идею, что происходит на практических занятиях, имея ввиду тот художественный результат, который нам

хотелось бы получить, имея при этом ввиду и то, в какой среде нам хотелось бы видеть его размещенным (или в каких целях востребованным). Тем самым мы признаем, что важнейшей составляющей формообразования (а за ним следует материал и технология) являются средовые и контекстуальные взаимодействия, определяемые как задачи проекта, как своего рода заказ. Часто эти задачи определяются как содержание образа, формирующего среду, выявляющего ее значимость. И задачи эти решаются в рамках конкретного проектируемого предмета.

Обращаться к этой сложной задаче студенту, не имеющему опыта или имеющему визуальный опыт постмодернистских клише, неподъемно. Обращение к истории художественных форм (не как к «сокровищнице» образцов для копирования, стилизации, создания римейков, развития мотивов и т.п.) позволяет воссоздавать структурообразующие принципы, основополагающие для данного произведения, мастера, стиля, художественной эпохи. В методических указаниях для выполнения творческих заданий, к которым студенты готовятся в музее, определяются параметры, наглядно изучая которые, можно развивать умения находить в истории искусства такие феномены, видеть принципы построения художественной формы. Не последнюю роль в этом играет, нет, не исторически реставрационный принцип, а обязанность преподавателя направить поиск принципов формообразования в культурное русло, предвидя одновременно и запросы современного искусства, и очевидные ответы, и ответы актуальные, но не всегда очевидные.

Вернемся к идее образного содержания предмета как следствия проектируемого взаимодействия его со средой. Но и укажем на устойчивую сегодня тенденцию «утяжеления» образного содержания в предметах декоративного искусства, в дизайнерских предметных или средовых разработках.

Обратимся к конкретным примерам. Для выполнения одного из первых практических заданий мы выбираем тему «Керамика неолита и энеолита». Лепные керамические сосуды и сосуды, выполненные позже с применением гончарного круга, на протяжении VI–III тыс. до н.э. и на протяжении огромного географического ареала: от Месопотамии (культуры Хассун, Джармо, Самарра, Убейд) до Средиземноморья (Балканы — культуры Сескло, Димини), Румынии-Украины (культура Кукутени, Триполи) и до Китая (культура Яншао) демонстрируют незначительные вариации устойчивых типологических форм и принципов их декорировки. Формы — полусферические чаши или две полусферы, зеркально поставленные друг на друга (м.б. с горлышком в верхней полусфере). Принципы декорировки — знаковые орнаменты, возможно в сочетании с зооморфными и антропоморфными мотивами, часто приведенными к декоративному знаку. Центрическая (чашеобразные сосуды) или круговая (шаро- или яйцеобразные сосуды) композиция росписи. Вне зависимости от элементов росписи, простейших (линии прямые волнистые, ромбики, спирали) или изысканно усложненных (например, птицы, ловящие рыб), принципы декорировки неизменны. Они позволяют говорить о сосуде как о целостной конструкции, в которой взаимодействуют пластические и графические формы, создавая тот предмет, который считается, с нашей точки зрения, ассоциативно, а с точки зрения его пользователей, магически моделью мироздания. Зеркально поставленные полусферы ассоциируются: верхняя — с небесным куполом, нижняя — с миром земным и подземным. Линии самой выпуклой части обозначают твердь земную, волнистые нижней — воды, а верхней — облака. Идеи зонирования, структурной ясности поддерживаются другими знаковыми и фигуративными элементами. Здесь следует



Декоративный сосуд. Дадин Максим, студент 3 курса

Проект декора сосуда. Кузнецова Ирина студент 1 курса

привести распространенное среди археологов мнение, отрицающее развитую и последовательную образность как росписи сосудов, так и их форм. В качестве полемики заметим, что в мифологических текстах присутствует идея земной оси и омфалоса, которая и является основой конструкции храмов Месопотамии и Египта и которая показывает развитое мифоконструктивное отношение к любым формам в искусстве Древнего мира. Основой создания формы является ее функциональная значимость в структуре мироздания. Откуда и проистекает содержание ее художественного образа. Как в природе человек наблюдает взаимную работу всего сущего, так в искусстве он конструирует пластические формы и графические изображения как модели-воспроизведения жизненных процессов, ориентированные на их магическое поддержание.

Форма сосуда не может не быть органичной, одновременно «воспроизводя» космическую модель и образуя подобие ее малых производных — почки, зернышка, яйца, кокона — биологических структур, таящих в себе продолжение жизненных циклов. Существуют сосуды, прямо воссоздающие знаковые в этом отношении части человеческого тела. Если рассматривать форму сосудов только с художественных позиций, то нельзя не удивиться почти неуловимой кривизне их поверхностей, казалось бы образованной тонкой графикой многочисленных линий, разворачивающих идею роста, не зависящей от размеров сосуда легкой и уверенной тектонике форм, безусловно связанной со структурным осмыслением композиционного центра формы, его взаимодействия с крайними точками поверхности, что подчеркнуто росписью. В основе их лежат пропорциональные соотношения, позволяющие понять назначение того или иного сосуда: что владеет им — рука человека, поверхность алтаря, домашнего стола, интерьер храма. Пропорции, позволяющие осмыслить форму в контексте того или иного пространства, задают форме сосуда самостоятельность скульптурной формы (абстрактной в данном случае).

Глина как материал (прах, персть земная в последующих мифологических текстах и текстах Священного писания), тогда почти единственный в руках мастера, а, с нашей точки зрения, идеально подходящий, работает на тот же художественный образ, словно создавая «мир» из ничего. Яснее это видно в древнейших лепных сосудах, в их невыровненных стенках, в обнаженности глиняной субстанции (культура Джармо 7 тыс. до н.э.). Впоследствии сосуды всегда имеют обмазку жидким слоем светлой глины для создания фона росписи (ангоб).

Композиция росписи взаимодействует с формой сосуда прежде всего на содержательном уровне, ибо может, с точки зрения сегодняшних оценок, вписываться в форму и акцентировать ее, а может и «разрывать» форму — быть нарочито несомасштабной, оборванной, желающей продолжить рисунок за границами формы (Сескло, Димини). Но ключ к взаимодействию формы сосуда и росписи лежит в осознании значимости каждой составляющей. Линии, прямые, волнистые, спиралевидные продолжаются по поверхности круглого сосуда условно бесконечно (как бесконечна окружность), что само по себе является, с нашей точки зрения, символом, а с точки зрения пользователей — магическим элементом. Их течение по поверхности сосуда знаменует ее не только как изобразительную поверхность, на которой разворачивается картина мира (условная, но магически значимая), но и утверждает поверхность сосуда как границу его внутреннего пространства, которое тоже является участником проекта. Доказательством этому служат чашеобразные сосуды, которые расписываются как по внутренней, так и по внешней поверхности, что нельзя наблюдать одновременно, но что демонстрирует восприятие сосуда как целостной модели, в которой работают все части. Что, кстати, сохранилось в традициях росписи древнегреческой керамики. Другим доказательством являются сосуды, имеющие знак бесконечности на внешнем донышке (например, в Фатьяновской культуре) при их значительной высоте и вертикально вытянутой форме, не предполагающей рассмотрение дна. Этот знак маркирует дно в сосуде, модели мироздания, как мир подземный и потусторонний.

Выставка The Lost World of Old Europe в Нью-Йорке в 2010

Внутренне пространство сосуда мифологически осмысляется как живородящее чрево, земное или женское, с его вечной тайной продолжения жизни. Поэтому графическая роспись сосуда воспринимается не как принадлежащая криволинейной плоскости его поверхности, а как порождение пространственной сферы: внутренней замкнутой или внутренней вогнутой, или внешней выпуклой, как замыкающей внутреннюю вогнутую. Укажем на деталь росписи: вот бегут по краю сосуда собаки «нос в хвост». Их бег не по окружности. Их бег — вокруг некоторого пространства. Тонированная поверхность сосуда словно экран, на котором являются персонажи жизненного пространства, ассоциируемого с внутренней сферой сосуда.

Это отчасти объясняет феномены разомкнутой композиции и не со масштабной росписи в сосудах выше упомянутых культур. Роспись

равно соотносится с поверхностью сосуда, как и с его внутренним пространством, которое мыслится воплощением бесконечности мира в смысле постоянного возрождения жизни.

Роспись сосудов производится минеральными красками, назвать которые черными, коричневыми, красными, желтыми и фиолетовыми можно весьма относительно, поскольку природная субстанция красителя дает неповторимые полутона и оттенки, сообщая цветовому решению органичность, соответствующую природной (почти биологической) пластичности форм сосудов.

Знаковая форма сосуда, знаковая роспись работают как единое целое, создавая ритуальный предмет или бытовой, но равно наделенный высшими смыслами, призванными участвовать в осуществлении магической функции. Большого размера сосуды предназначены для ритуальных подношений в храме. Малые также наделяются сакральным значением. Вода, пища, внесенные в сосуд, есть то, что войдет в чрево человеческое, умрет на выходе, но наделит нас жизнью. Вода и пища в сосуде должны быть соотнесены со всеобщими циклическими процессами возрождения жизни. Сосуд видится как микромодель мироздания, связанная с макромиром своими значениями. Единство художественных средств, разворачивающее значимость смыслов, таково, что странно считать эти керамические вместилища посудой. Скорее, перед нами обиходный интерьерный предмет, выполняющий определенную функцию — хранения пищи или поднесения пищи как дара богам, осмысленную как сакральная и воплощенную как в каждом из составляющих элементов, так и в целом.

Даже обобщенное рассмотрение феноменологии сосудов неолита-энеолита позволяет выявить принципы формообразования, продемонстрировать которые студенту мы имеем возможность на материале музейной экспозиции.

Сосуды, как и каждый из «проектируемых» предметов Древнего мира, осмысляется мифологически как часть космического целого и условно воспроизводит в микромасштабе его онтологические принципы, структурные и диалектические. Это априори определяет обязательное наличие смыслового начала в предметной форме, содержание образа, выбор природных образцов, принципы построения формы в пространстве, принципы пропорционирования, композиционное решение, колористические соотношения, определяет систему декорировки, в которой реальная пластика форм и пространств функционального предмета живет в единстве с графикой изображений, распространенных на поверхности, что как бы является залогом его реальности, осуществляемой одновременно как магическая и как естественное прикладное назначение (что, однако, не только параллельно, но и взаимосвязано).

Именно эта реальность предмета, выраженная в его художественных параметрах, определяет для него ту среду, в которой он реализует комплекс своих функций в человеческом мире. Выбор материалов и технологий (с учетом технических возможностей исторической эпохи) соответственно является следствием.

После знакомства на практическом занятии с подлинными памятниками керамики неолита-энеолита в музейной экспозиции студенты выполняют задания по разработке знаковых орнаментальных элементов, созданию эскиза декорировки ими произвольно выбранного предмета, конструированию (эскизному) сосуда с использованием изученных художественных принципов построения формы. Представляем две студенческие работы, выполненные в рамках самостоятельной работы студентов по итогам практических занятий в музее по выше указанной теме.

Библиография:

1. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции. Геометрика, архаика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 400 с.

2. Мунчаев Р.М., Мерперт Н.Я. Раннеземледельческие поселения Северной Месопотамии. М.: Наука, 1981. 319 с.

3. Палагута И.В. Мир искусства древних земледельцев Европы. Культуры балкано-карпатского круга VII-III тыс. до н.э. СПб.: Алетейя, 2011. 336 с.

4. Сидорова Н.А. Искусство Эгейского мира. М.: Искусство, 1972. 227 с.

5. Фрейденберг О.М. // Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. 1976. № 12. С. 16–22.

6. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб: Алетейя, 1998. 258 с.

Г.М. МОСКВИНА

Предмет и пространство

Статья посвящена теме изучения пространства. Эта тема отражает специфичность проектных задач образования из условий синтеза проектно-конструктивной и художественно-изобразительной деятельности. Для студентов изучение способов передачи пространства является доминирующим.

The article is devoted to the topic of studying space.This theme reflects the specificity of architectural and design education and is linked to project activities. For senior students the dominant theme is *graphical methods* of creating space.

Ключевые слова: архитектурно-дизайнерское образование, процесс обучения рисунку, предмет и пространство, графические методы передачи пространства, перспектива

Keywords: architectural and design education, the process of teaching the drawing, object and space, *graphical methods* creating space; **perspective**

Проблема предмета и пространства — одна из важнейших для сферы проектирования, и основным специфическим условием чаще всего становятся объемная и объемно-пространственная композиция. Между этими понятиями существует связь. Предмет существует в пространстве, а пространство не может существовать без предметов. Собственно сама задача актуальна не только для сферы дизайна или архитектора, но и для всех направлений проектной деятельности, также и художественно-педагогической. Изучение конструктивно-пространственных задач и языков в ракурсе общедидактических изобразительных приемов существенно усиливает эффективность практически всех направлений художественной подготовки.

Именно поэтому в процессе обучения рисунку изучение предмета и пространства является наиважнейшим. Оно выступает как необходимый акцент в овладении техническими навыками классического рисунка и как средство профессионального объемно-пространственного мышления будущих дизайнеров (профессионального восприятия пространственной формы и самого пространства).

Конструктивный рисунок составляет начальный этап изучения формы в академическом рисовании. Овладение им необходимо для развития объемно-пространственного видения и понимания внутренней конструкции объекта изображения. Четко обозначаются этапы обучения как ступени, ведущие к цели. Определяется не только последовательность процесса обучения, но и его необходимая динамика.

Главной задачей начального этапа обучения является развитие навыков линейного и тонального рисунка. Овладение методикой линейно-конструктивного построения формы необходимо для выполнения последующих заданий. При этом необходимо понимать, что основная категория архитектуры, как отмечал Николай Ладовский, — не форма, а пространство. Известный его завет — «Пространство, а не камень — материал архитектора» — обусловил интерес самого Н.Ладовского к синтаксису архитектурных форм. Архитектура, как и любой пространственный, объект понимается как пространственная категория. Пространство — основа целостности, а значит и гармонии. Собственно, эта основная мысль и есть начало пропедевтики обучения.

Еще одним важным этапом освоения образной полноты учебной задачи является обучение приемам изображения предметов в пространстве. Закрепляются навыками перспективного изображения на основе законов линейной и воздушной перспективы. Основная линия выполнения задач предусматривают их логичную последовательность: движение от изучения предметов к изучению элементов пространства: рисунки интерьеров, входных групп (работа по памяти и по воображению, с использованием различных видов перспективы).

Для архитектора и дизайнера именно пространство является доминирующим элементом в структуре среды. И ни один объект не должен выпадать из пространства.

Пространство обозначается границами или наполняющими его предметами, которые существуют во взаимодействии, друг с другом: оно не может существовать без материальных объектов. Понятие «пространство», по мнению исследователя И.Т.Фролова, приобретает смысл только благодаря тому, что мир имеет сложную структуру: он состоит из предметов, которые, в свою очередь, — из элементов, связанных между собой. Однако пространство — это не пустота, это способ выявления существующих в жизненном предопределении смыслов существования человека.

Отдельно выделенная тема способов изучения пространства отражает специфичность дизайнерской деятельности и увязывается с проектной деятельностью. Всегда изучение способов передачи пространства становится доминирующим. Его формообразующие нормы имеют различные виды перспективы. Помимо линейно-перспективного и перцептивного, можно отметить и другие: «зенитная», «с птичьего полета», «широкоугольная», «панорамная» и др. — все так

или иначе обусловлены реально существующими ракурсами видения и свойствами ориентирования самого человека в пространстве. Выполняются пространственные композиции по воображению. Очевидно, что воспринимать их следует не как единственно возможные. Не отрицая значения всех ныне существующих методов графического изображения, они расширяют пределы изобразительных возможностей в процессе проектирования.

Студенты должны не только знать различные виды перспективы, уметь их строить, но и понимать, что выбор того или иного способа изображения зависит от конкретной задачи, стоящей перед ними.

Зенитную перспективу выбираем для передачи с близкого расстояния высоких архитектурных сооружений или наоборот, когда точка зрения рисующего находится высоко, и он смотрит вниз.

Перспектива с птичьего полета целостно передает множество объектов, архитектурные пространства и комплексы.

Согласно теории относительности Эйнштейна, пространство динамично: оно может расширяться, сжиматься и изгибаться.

Широкоугольная перспектива позволяет расширить пространство, подключая боковое зрение, а также «поджимая» пространство по горизонтали и по вертикали. Это позволяет расширить угол его восприятия до 120°. При этом рисующий специфически присутствует в изображаемом пространстве, поскольку панорамный план «поглощает» основной визуальный сектор человека.

Решение пространственных задач — необходимый элемент графических упражнений для студентов, специализирующихся на дизайне среды. Они учатся все более сложным интерьерам, так называемым стилевым интерьерам. Это предусматривает как аудиторную, так и внеаудиторную работу.

Завершающий этап работы подводит итог приобретенным знаниям и навыкам. Студенты изучают приемы пространственных решений архитектурных объектов имеющих неординарные проектные характеристики и сложную декоративную пластическую организацию; они осваивают методы стилизации и приемы создания стилизованных графических композиций

Методическая последовательность обеспечивает систематическое накопление студентами знаний и навыков графического изображения, формирует у них образную память, необходимую для творческой работы по специальности.

Студенты последовательно овладевают материалами и средствами графики, приемами и техниками рисования. Таким образом, они приобретают необходимое для профессиональной работы дизайнера художественное мастерство. Принцип «проектируя, дизайнер рисует, а, рисуя, — проектирует» составляет особую динамическую специфику отражения, благодаря которому конструктивные, системные задачи формы воспринимаются как форма художественных (изобразительно-ментальных) языков проектной идеи.

Библиография:

1. Архитектурный рисунок: современные технологии обучения: Учебное пособие / ред.-сост. В.М.Соняк. Екатеринбург: Архитектон, 2005. 268 с.: ил.

2. Введение в философию. Учеб. пособие для вузов / авт. кол.: И.Т.Фролов и др. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Республика, 2003. 623 с

3. Громик С.С. Философская концепция «Пространства» на базе пропедевтической дисциплины Н.А.Ладовского. URL: http://www.marhi.ru/AMIT/2015/2kvart15/gromik/gromik.pdf (дата обращения: 20.02.2018).

4. Мелодинский Д.Л. Категория Пространство в пропедевтической концепции архитектурной школы Н.А.Ладовского. Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва. URL:

5. http://docplayer.ru/57291187-Kategoriya-prostranstvo-v-propedevticheskoy-koncepcii-arhitekturnoy-shkoly-n-a-ladovskogo.html (дата обращения: 25.02.2018).

А.П. КРОХАЛЕВА

Региональные традиции в работах студентов декоративно-прикладного отделения Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Богатые традиции уральской школы, как и классические образцы европейского и русского декоративно-прикладного искусства, являются тем фундаментом, на который ориентируются программы обучения студентов декоративно-прикладного отделения Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Сохранение традиций регионального искусства, использование местных материалов (металла, камня, дерева), обучение сложившимся в регионе традиционным технологиям и формам, обеспечивают востребованность специалистов в сфере искусства Перми и края, привлекают внимание к культурному наследию региона, способствуют развитию брендинга территории.

The rich traditions of the Ural school, as well as classical examples of European and Russian arts and crafts, are the foundation on which the programs for teaching students of arts and crafts department of the Ural branch of the Russian academy of painting, sculpturing and architecture of Ilya Glazunov. The preservation of the traditions of regional art, the use of local materials (metal, stone, wood), the training of traditional technologies and forms in the region, ensure the demand for specialists in the field of art in Perm and the region, draw attention to the cultural heritage of the region, promote the branding of the territory.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство Урала, пермский звериный стиль, традиции художественного литья Прикамья, камнерезное искусство

Keywords: Arts and crafts of the Urals, animal style of Perm, traditions of artistic casting of the Kama region, stone-cutting art

Кафедра декоративно-прикладного искусства Уральского филиала ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова» работает практически со дня основания художественного вуза (1991). Преподаватели кафедры в учебном процессе опираются, прежде всего, на образцы классической школы. Но не менее важным является изучение специфики прикладного искусства Урала и Прикамья, сохранение и приумножение местных художественных традиций.

Многовековые традиции изготовления художественного металла и обработки камня, близость Перми к крупным центрам по обработке камня (Кунгур), меди (Суксун), чугуна (Касли), такое яркое явление как пермский звериный стиль — все это не могло не повлиять на специфику образовательного процесса студентов декоративно-прикладного отделения. Тем более закономерно определение профиля подготовки студентов по художественному металлу и камню. В процессе обучения осваиваются основные виды обработки металла: дифовка, выпиловка, гравировка, чеканка, ковка, литье, а также различные техники эмали, обработка камня и древесины.

История литья началась в нашей местности задолго до образования Пермской губернии. Пермский звериный стиль (бронзовая металлопластика), стал развиваться с VIII в. до н.э., а расцвет этого искусства пришелся на V–VIII вв. н.э. Следующий этап в развитии художественного металла связан уже с развитием металлургической промышленности Пермской губернии в XVII–XIX вв. В период с на территории Прикамья работали двадцать девять медеплавильных заводов, из них переработкой или литьем чугуна занимались двенадцать заводов [2]. В развитии художественного литья немалую роль сыграла Императорская академия художеств. По заказам и эскизам столичных художников на высоком уровне выполнялись произведения из бронзы Верх-Исетского и Златоустовского заводов, на новый уровень вышло художественное литье из чугуна на Каслинском, Кусинском, Каменском заводах [1].

Начало уральского камнерезного искусства тесно связано с деятельностью основателя металлургических заводов В.Н.Татищева, который также планировал развивать на этих территориях камнерезное и гранильное дело. Именно в этот период стали востребованы богатства Урала, начались целенаправленные поиски и освоение самоцветных месторождений.

Под патронажем Императорской Академии художеств, при поддержке ее президента графа А.С.Строганова (1800–1811), в Екатеринбурге на рубеже XVII–XIX вв. была создана камнерезная школа высокого уровня. Уральские мастера Екатеринбургской гранильной фабрики и шлифовальной фабрики Горнощитского мраморного завода работали по эскизам известных архитекторов и скульпторов А.Ринальди, А.Н.Воронихина, К.И.Росси, А.П.Брюллова, К.А.Тона [1, с. 190].

Художественные традиции Пермского края — звериный стиль, деревянная скульптура, камнерезное и литейное искусство, культура народов Прикамья ярко представлены в образовательном процессе студентов декоративно-прикладного отделения Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Об этом говорят, прежде всего, дипломные работы выпускников.

Например, Наталья Оборина в дипломной работе «Богатство недр земли уральской» (рук. Е.В.Чагина, 2011) использует мотивы «Сказов» известного уральского писателя П.П.Бажова. Подарочный набор состоит из трех шкатулок, которые выполнены из камня, дерева и металла. Основные техники — литье, чеканка, гравировка, патинирование, инкрустация. Орнаментальные накладки и инкрустации выполнены в виде ящериц, гроздьев рябины, листьев папоротника. Медные накладные полосы на крышках шкатулок — главное украшение всех трех предметов. Криволинейные крышки шкатулок украшены также анималистическими скульптурными ручками.

Декоративное панно «Чудские древности» Станислава Шуплецова (рук. Р.Р.Исмагилов, 2014) предназначено для украшения интерьера. Для выполнения панно использовалась сталь. Сквозной рельеф в работе посвящен древней мифологии аборигенных народов Прикамья. Центральным образом, объединяющим всю композицию, является изображение человеко-лося. По сторонам от него помещены изображения хищной птицы и «личины». Вся эта асимметричная композиция опирается на профильное, горизонтально расположенное изображение ящера. В фактуре рельефа имитируются неровности древней металлопластики Прикамья.

Таисия Карнаухова в дипломной работе «Хранительница очага» (рук. Е.А.Зобачева, 2009) объединяет предметы, посвященные древней мифологии народов Прикамья, применяя характерные для пермского звериного стиля антропоморфные и зооморфные формы. Набор «Хранительница очага» предназначен для камина и состоит из каминного экрана, кочерги, совка и декоративной подставки. Автором использовались такие техники, как литье, ковка, сварка, чеканка и патинирование. Центральным образом, объединяющим всю композицию, является изображение древа жизни (декоративной треножной подставки), на котором «произрастают» птицы, лоси и люди. Композицию «древа» завершает фигура идола — хранителя леса. Каминную решетку центрирует композиция «семья», изображающая фигуры мужчины, женщины и ребенка.

Дипломница Людмила Шарапова создает декоративные уличные часы «Биармия» (рук. Е.А.Зобачева, 2009) в виде символической фигуры птицевидного идола, известную зрителям по произведениям пермского звериного стиля. Стойка, собранная из металлических цилиндров, соответствует туловищу, часы в фигурном обрамлении — голове птицевидного идола. Обрамление циферблата состоит из четырех сплетенных голов лосей, очень обобщенных по форме. В результате образуется своего рода сквозной рельеф со «стрельчатым» завершением. Неровная, «зернистая» фактура металла подчеркивает древность избранного мотива.

В этнокультурном отношении Пермский регион уникален. На его территории проживают различные по происхождению, языку, хозяйственному укладу, традициям и обычаям народы, поэтому многие студенты-прикладники обращаются к художественной культуре народов, живущих в Пермском крае.

Например, Клара Зорина выполнила свой диплом в традициях татарского прикладного искусства. Шкатулка «Золотой дворец», выполнена по мотивам татарской народной сказки «Тан-батыр» (рук. Р.Р.Исмагилов, 2014). Она состоит из нескольких форм и складывается в трехъярусное архитектурное сооружение, напоминающее мечеть. Орнаментальные металлические плакетки декорируют поверхности деревянных конструкций. Фигуративные сцены, выполненные по мотивам татарской народной сказки «Тан-батыр», решены обобщенно и плоскостно, подчеркивается выразительность силуэтов. Сюжеты представлены в арочном обрамлении и связаны растительным декором, где преобладают изображения тюльпанов, георгинов, ирисов.

В качестве своей дипломной работы выпускник Альфиз Сабиров представил секретер под названием «Время легенд» (рук. Р.Р.Исмагилов, 2011). В его работе явно чувствуются традиции восточного искусства. Деревянная каркасная конструкция секретера «нагружена» многочисленными бронзовыми скульптурами малых форм, которые объединены темой легенд, основанных на мифах и преданиях татарского эпоса. Здесь младенец с мечом, и шестиногий конь, и шестигрудая мифическая богиня. Главная тема — зарождение, расцвет и укрепление жизни. Витальная энергия переполняет многие скульптуры Сабирова. Композиции скульптур сложны и вариативны. В одних выражено стремительное движение, в других — «архаическая» неподвижность и тишина, все формы словно вложены в куб и расслоены на отдельные ярусы. Огромный эффект достигается разной обработкой фактуры. Шершавая и глыбистая поверхность «природного» слитка соединяется с бронзой отполированной до ослепительного золотого сияния. Древний татарский эпос Альфиз Сабиров интерпретирует как современный художник, преображает древние образы оригинальным творческим воплощением, использует игру форм, фактур, материалов.

Традициям русского народного искусства в обучении студентов прикладного отделения уделяется также много внимания. Дипломная работа Настасьи Исаевой «Летят утки» (рук. Н.А.Корчемкина, 2014) — это набор предметов для интерьера, который состоит из двух изображений уток. В работе используется камень (ангидрит) и металл (латунь). Одно из изображений представляет собой шкатулку с крышкой в виде фигуры утенка. Обращаясь к одному из самых популярных образов в народном творчестве, автор напоминает зрите-

лю об изображениях уток в русской народной вышивке и росписи, о знаменитых ковшах-утицах из металла, солонках-уточках из дерева, а также об утицах в народных обрядовых песнях [3]. Крупные фигуры уток выполнены в традициях уральской резьбы по мягкому камню, вырезаны обобщенно и целостно. Металлические накладки из латуни придают им дополнительную нарядность и фактурность.

Традиционное искусство послужило основой для создания диплома Ольги Поповой — подарочного набора «Богатырская забава» (рук. В.И.Минеев, 2010), Из дерева выполнены объемы сосудов, из металла — ручки и металлические накладки на тулово. Дипломница создала свой ансамбль в «русском стиле», используя архитектурные формы древнерусских памятников. Металлические рельефы с изображением кулачного боя, древнерусских игрищ и веселых пиров стилизованы под знаменитую серебряную оковку турьего рога из Черной могилы в Чернигове (X в.).

В традициях техники древнерусской художественной эмали создала свою работу Елена Овчинникова. Известно, что «Сольвычегодская или Усольская эмаль бытовала в пермском крае XVI–XVIII веках»[4, с. 8]. Настенные часы «Православные праздники» (рук. И.И.Сторожев, 2000) выполнены в технике финифти.

Таким образом, в дипломных работах студентов прикладного отделения Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова представлены региональные и общерусские традиции декоративно-прикладного искусства, которые прослеживаются в выборе материала, техники, формы произведения, в подчеркивании естественной красоты материала. На кафедре приветствуются и новаторские эксперименты с формой, применение новых материалов или их интересное сочетание (алюминий и стекло, серебро и медь, кожа и глина). Сохранение традиций в сочетании с современными тенденциями в искусстве обеспечивают высокий уровень подготовки специалистов декоративно-прикладного искусства, их востребованность в сфере искусства Перми и края, привлекают внимание к культурному наследию региона, способствуют развитию брендинга территории.

Примечания:
1. Голынец С.В. Голынец Г.В. Академия художеств и искусство Урала // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 188–202.
2. Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала [Текст] / Б.В.Павловский. М.: Искусство, 1975. 132 с.: ил.
3. Жарникова С.В. Образы водоплавающих птиц в русской народной традиции. URL: http://www.perunica.ru/zharnikova/1025-obrazy-vodoplavayushhix-ptic-v-russkoj-narodnoj.html (дата обращения: 15.03.2018).
4. Каталог дипломных работ 1998–2010 гг. Кафедра декоративно-прикладного искусства. Учебное издание. Уральский филиал ФГОУ ВПО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова» / авт.-сост. Е.А.Зобачева. Пермь, 2011. 69 с.

В.В. САФОНОВ, А.Е. ТРЕТЬЯКОВА, Н.П. БЕСЧАСТНОВ

Подготовка реставраторов в области художественного текстиля в РГУ им. А.Н. Косыгина

Одним из важных объектов культурного наследия, широко представленных в музейных экспозициях, является художественный текстиль: костюмы, предметы археологических изысканий, быта и интерьера, гобелены и ковры и т.д. Научная реставрация текстильного наследия в России организована неудовлетворительно. На сегодняшний день насущной необходимостью является организация подготовки специалистов в сфере реставрации художественного текстиля.

One of the important objects of cultural heritage which are widely presented in museum expositions are art textiles: suits, objects of archaeological researches, life and interior, tapestries and carpets, etc. Scientific restoration of textile heritage in Russia is organized unsatisfactorily. Today the urgent need is the organization of training of specialists in the sphere of restoration of art textiles.

Ключевые слова: художественная и историческая ценность, консервативно-реставрационная деятельность, компетентностный подход, очистка, беление, аппретирование, спектральный анализ, ткани, волокна

Keywords: art and historical value, conservative and restoration activity, competence-based approach, cleaning, whitening, dressing, spectral analysis, fabrics, fibers

Существование искусства художественного текстиля все теснее связываются с проблемой реставрации и консервации объектов культурного наследия. Казалось, совсем недавний «прошлый» век, XX, уже оставляет нам изделия, которые необходимо сохранить для последующих поколений. Каждый музей, арт-галереи, дома моды, театры, киностудии, телевидение имеет ценности текстильного характера: одежда и утварь, гобелены и ковры, предметы быта и интерьера, аксессуары костюма, вышивки и росписи.

В ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» в рамках кафедры реставрации и химической обработки материалов разработаны

учебные, технологические и исследовательские процессы для подготовки специалистов в области реставрации текстильных материалов.

Главной задачей мы считаем соответствие знаний и умений выпускников ФГОС ВО 54.03.04 «Реставрация», согласно приказу Минобрнауки № 180 от 06.03.2015 г., тому набору общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций, который выделен в данном приказе. Выпускник должен обладать определенным набором профессиональной деятельности, чтобы быть способным решать вопросы, связанные с объектами в области профессиональной деятельности. Уникальность подготовки специалистов в области реставрации и консервации текстильных материалов заключается в том, что в нашей стране нет аналогов, выпускающих реставраторов в данной сфере с высшим образованием.

В рамках данного направления будущие специалисты учатся:

- определять художественную и историческую ценность, степень сохранности объекта материальной культуры;
- организовывать и проводить исследовательские и архивные изыскания, выбирать оптимальную модель реставрационных работ;
- организовывать и проводить комплекс реставрационных работ;
- составлять научную отчетную документацию;
- осуществлять мониторинг объекта материальной культуры;
- участвовать в создании нормативно-правовой базы в области охраны памятников.

Таким образом, выпускники, получают знание и право работать в области консервативно-реставрационной, научно-исследовательской и научно-методической деятельности [1].

Особенность текстильного материала любого характера и происхождения заключается в неоднородности материала как с точки зрения физико-механических свойств, так и с точки зрения физико-химических свойств. Совокупность такого сочетания приводит, в первую очередь, достаточно быстрому старению, даже в условиях музейного хранения, поскольку воздействия света, температуры и влажности избежать довольно трудно. Цвет изделий выгорает, и они ветшают. Во вторую очередь, степень сохранности обуславливает трудности реставрационных и консервационных работ, особенно это касается тканей из археологических находок [2].

Современные достижения химии позволяет решать эти трудности с помощью различных отделочных процессов, которые могут быть привычными для облагораживания текстильных материалов (беление, крашение, печать и др.) и являться перспективными в области реставрации и консервации с целью сохранения и защиты от дальнейшего губительного воздействия различных природных факторов.

С точки зрения физико-химического комплекса работ с объектами культурного наследия существует достаточно сложный инструментальный набор действий, который позволяет сохранить и обеспечить защиту от внешних условий окружающей среды [3].

Очистка тканей от загрязнений является достаточно сложной задачей, поскольку необходимо удалить пятна любого происхождения с максимально возможным сохранением физико-механических показателей ткани (механическая прочность, удлинение при разрыве и пр.). Задача осложняется наличием окраски и/или рисунком на ткани — в данном случае, помимо прочего, необходимо сохранить и по возможности восстановить исходный цвет и контуры имеющегося рисунка, причем природными «родными» красителями. Чистку можно проводить водными растворами моющих средств или неводными растворами — композициями на основе органических растворителей, а также комплексообразующими препаратами. Чтобы удалить пятно любого происхождения, необходимо проводить анализ его природы: белковая, жировая, растительная (таннины, гуминовые вещества и природные красители), металлическая (соли и оксиды металлов) [4].

При необходимости придания тканям белизны проводится обработка отбеливающими препаратами на основе различных хлорсодержащих окислителей. Традиционный в белении пероксид водорода является достаточно агрессивным для исторических тканей.

Аппретирование, дублирование и укрепление тканей. В данном случае стоит задача придание тканям прочности, эластичности, восстановления целостности нитей с сохранением переплетения и идентичности волокон. Ткани покрывают полимерными пленками и/или лаками, укрепляющими ветхую поверхность материала [5]. В случае археологических тканей эта операция производится в первую очередь, чтобы была возможность дальнейших действий для очистки, беления и удаления высолов и пятен с гидрофобизированной поверхности. Разрушенную ткань часто восстанавливают с помощью склеивания фрагментов и дублирования.

Ткань подвергают дополнительной защите от воздействия микроорганизмов и насекомых (биоцидная отделка) [6], возгорания (огнестойкая отделка), влаги (гидрофобная отделка), воздействия света (светостойкая отделка), дополнительного загрязнения – пыли (антистатическая отделка) и пр.

Экспертная деятельность оценки состояния и подлинности материального объекта с помощью рентгеноструктурного и радиоизотопного анализа, спектральных методов и др.

Моделирование и конструирование в виртуальном пространстве с целью восстановления утраченных фрагментов с помощью специальных программ [7–8], а также при необходимости реконструкция с помощью 3D-печати.

Отдельным разделом идет чистка металлических и других декоративных элементов (золотое и серебряное шитье, нашивки украшений из металла и камней).

Таким образом, студенты слушают курсы дисциплин в области химии в реставрации:

- введение в профессию реставратора;
- история технологии текстиля;
- химические процессы в реставрации;
- химическая технология реставрации, облагораживания и химической чистки текстильных и полимерных изделий;
- консервация и защитная отделка художественных изделий в реставрации;
- строение волокон;
- неразрушающий анализ художественных изделий;
- реставрационные материалы;
- микробиология в реставрации художественных изделий;
- адгезивы в реставрации;
- лакокрасочные материалы и окрашенные соединения;
- цвет и его образование на поверхностях;
- современное оборудование для консервации и химической чистки.

Согласно компетентностному подходу ФГОС ВО 54.03.04 «Реставрация», будущие специалисты учатся:

- понимать необходимость своевременной реставрации и консервации художественного изделия;
- знать классификацию полимерных и волокнистых материалов природного и синтетического происхождения;
- сформировать у студентов компетентные знания в области облагораживания натуральных, химических волокон и текстильных изделий из них для придания им комплекса свойств, обеспечивающих сохранность в музейных и эксплуатационных условиях;
- понимать необходимость своевременной реставрации окрашенного изделия;
- обосновывать выбор реставрационно-консервационных операций с позиции свойств и строения полимеров;

- уметь выбирать оптимальные полимеры для реставрации текстильных изделий;
- оценивать эффективность разрабатываемой технологии;
- знать классификацию окрашенных соединений природного и синтетического происхождения;
- знать технологические процессы применения красителей и окрашивания ими различных изделий;
- на основании полученных данных составлять базы данных колористических атласов и воспроизводить с их помощью требуемый цвет;
- сформировать необходимость использования определения характеристик цвета и света для объективного создания гармоничных колористически ценных окрасок текстильных изделий;
- анализировать состояние объектов культурного наследия современными спектрофотометрическими методами;
- обосновывать выбор технологических процессов и оборудования для проведения реставрационно-консервационных работ;
- сформировать у студентов понимание роли химико-технологической обработки текстильных материалов в их дальнейшей реставрационной профессиональной деятельности;
- быть готовым применить полученные знания в профессиональной деятельности в области реставрации текстильных изделий.

Выпускник, освоивший программу бакалавриата, должен обладать определенным набором общекультурных и общепрофессиональных компетенций. Профессиональные компетенции позволят будущему специалисту заниматься соответствующим видом профессиональной деятельности согласно программе бакалавриата: консервативно-реставрационной, научно-исследовательской и научно-методической.

В процессе учебы и подготовки выпускной квалификационной работы будущий реставратор приобретает умение креативно мыслить, находить решение в нестандартной обстановке (каждый реставрируемый объект индивидуален и требует принципиально нового подхода), способность к накоплению опыта и саморазвитию, генерации идей. Творческий подход у молодого реставратора переплетается с технологическим аспектом, коммуникативностью и умением организовывать процесс работы в творческих мастерских, знаниями экспертной деятельности и правовых основ.

Для углубления теоретических, творческих и технологических знаний после бакалавриата студенты осваивают магистерскую программу «Искусство реставрации: костюм, текстиль, произведения графики».

Примечания:
1. ФГОС ВО 53.03.04 «Реставрация» № 180 от 06.03.2015 г.
2. Громина Т.Н., Сотцкова Н.Ф., Елкина А.К., Рымарь Г.И. Современные методы консервации и реставрации тканей и кожи: Обзорная информация. [Текст]. Вып. 2. Современные методы консервации к реставрации тканей и кожи. М., 1979.
3. Никитин М.К., Мельникова Е.П. Химия в реставрации: Справочное пособие [Текст]. Л.: Химия, 1990. 304 с.
4. Сафонов В.В., Санжеева Е.Б. Руководство по технологии удаления пятен и прачечного производства [Текст]: учеб. пособие. М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2009. 148 с.
5. Языева С.Б. Природные и синтетические полимеры в реставрации [Текст] // Инженерный вестник Дона. 2012. № 3. С. 694–697.
6. Горбань М.В., Ямпольская Т.Д. Физиологические аспекты деструкции синтетических и природных полимеров коллекционными и аборигенными штаммами микромицетов [Текст] // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. № 1–9. Т. 14. С. 2206–2210.
7. Старовойтов В.В. О цифровой реставрации исторических текстовых документов [Текст] // Системный анализ и прикладная информатика. 2015. № 1. С. 60–67.
8. Карнаухов В.Н., Мерзляков Н.С., Венгер Э. Цифровой анализ водяных знаков средневековых рукописей [Текст] // Компьютерная оптика. 1995. № 14–15. С . 11–14.

О.В. КОВАЛЕВА, Н.А. ЛОБАНОВ

Материал как отправная точка формообразования

Показан поиск новых форм костюма за счет использования различных материалов. Педагогический опыт обучения студентов-модельеров технологии создания материалов.
Search for new forms of costume through the use of different materials. Pedagogical experience of training of students-designers of technology of creation of materials.

Ключевые слова: материал, технология, форма, художник-модельер
Keywords: material, technology, form, artist-fashion designer

Единство понятий: материал, технология (конструкция), форма в полной мере соединяется в деятельности художника-модельера. Именно творчество модельера объединяет проектную и художественную деятельность.

Художник-модельер стремится за счет материала создать художественный образ, разработать новую форму. Разнообразие материалов, различные виды пряжи и нитей, используемые при создании коллекций одежды, влияют на образование формы, на характер, пластику и фактуру.

Поиск модельерами новых форм и конструкций приводит к тому, что ведущие дома мод начинаю сотрудничать с текстильными производителями. Так модельер Мадлен Вионне начала работу с предприятия Бьяничини-Ферье, что позволило ей напрямую изготавливать текстильные полотна для собственных коллекций [1].

Важнейшими свойствами, определяющими форму костюма, является пластические свойства материалов. Работая с различными материалами, художник-модельер должен предвидеть их поведение в создаваемом образе, раскрыть их выразительность, качества и свойства.

Каждый вид материала по-своему воздействует на пластику костюма, образовывая мягкие или жесткие складки, плотную или рыхлую форму. Одни материалы способны сохранять заданную форму без поддерживающей конструкции, другие создают неустойчивую подвижную форму, постоянно изменяющуюся в процессе движения человека. Благодаря пластическим свойствам материалов, образуются различные композиционные решения в формообразовании.

Также на создание законченного образа, формы художественного костюма влияет колористическое оформление ткани, рисунок на ткани, ритм. Подбор цвета, композиция рисунка имеют решающее значение для выделений отдельных деталей костюма, для их «звучания». Необходимо учитывать, что различные рисунки на ткани придают свои особенности костюму. Квадрат, разделенный вертикальными линиями, кажется длиннее, а разделенный горизонтальными линиями кажется шире. Следовательно, модельер должен ясно представлять себе положение рисунка на костюме, даже представлять себе фигуру, для которой предназначено платье, костюм или пальто [2].

Стенд с опытными образцами тканей и коллекциями одежды, разработанными в лаборатории Дизайна и моды. Выставка Текстильлегпром

При подготовке специалистов в области художественного проектирования костюма необходимо давать знания не только о модных конструкторских решениях образования формы костюма, но и о современных достижениях в создании инновационных материалов. С 2016 года кафедра искусства костюма и моды РГУ им. А.Н.Косыгина совместно с лабораторией Дизайна и моды при обучении магистров по программе «Арт-проектирование костюма из современных материалов» предоставляет возможность студентам пройти все этапы создания собственной коллекции: разработать технический эскиз костюма, рисунок ткани для костюма, выбрать сырье для производства ткани, которое позволит получить необходимые свойства для воплощения идеи, разработать конструкцию костюма. После основных подготовительных этапов студент выработает данную ткань и на основе конструкторского решения отшивает свою коллекцию.

В марте 2018 года магистры приняли участие в выставке Текстильлегпром, где получили одобрение и поддержку от организаторов выставки. Огромный интерес вызвали у посетителей выставки изделия, представленные магистрами.

Библиография:
1. Груздева Л.В. Влияние формообразующих факторов на проектирование костюма из инновационных материалов // Развитие технических наук в современном мире / Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Воронеж, 2014. 76 с.
2. Лейтес Л.Г. Оформление тканей в ремизном ткачестве. М.: Государственное научно-техническое издательство литературы по легкой промышленности, 1957.

ЧАСТЬ VI.
МАТЕРИАЛ-ТЕХНОЛОГИЯ-ФОРМА: ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

В.В. КУЛЕШОВ

Бионика и бионическое формообразование в дизайне в контексте проблем взаимоотношения материала, технологии и формы

Статья посвящена трактовке понятия «технология» в контексте проектного мышления и проблемам использования природных конструкций и систем в дизайне современной техники и промышленных изделий, в которых не учитываются сроки старения материалов.

The article is dedicated to the notion “technology” in the context of design-thinking and problems of usage of the natural constructions and systems in contemporary design of technical objects and mass produced products which do not consider the ageing of materials.

Ключевые слова: бионика, технология, проектное мышление, старение материалов

Keywords: bionics, technology, design-thinking, ageing of materials

Технологичный дизайн и дизайнерские технологии

Тезис о том, что промышленное производство непосредственно связано с технологией кажется настолько очевидным, что не стоит того, чтобы о нем еще раз упоминать. Однако если говорить о дизайне, то это нужно сделать, чтобы определиться с тем, какая именно связь имеется ввиду. Технология может здесь проявляться в виде инструментов проектирования, которые позволяют моделировать конструкции сложнейшей формы и создавать их многочисленные модификации. Также технология может присутствовать и в виде возможностей изготовления разработанных таким образом изделий. Здесь мы имеем дело со сложным клубком из технологии материалов и технологии производства конечной продукции.

Одна из областей знаний, которая помогает подсматривать ценные идеи очень полезные для дизайнеров и инженеров, называется бионикой [1]. Эта наука появилась как закономерный результат интереса исследователей к изучению бесконечного разнообразия вариантов существующих биологических систем, для которых характерно оптимальное сочетание максимальной экономичности и точно ориентированной функциональности. Эти сочетания миллионы лет отточивались с помощью системы естественного отбора, и идеально приспосабливают к жизнедеятельности на Земле.

Дата появления бионики достоверно известна — 13 сентября 1960 года. Это название предложили использовать в ходе симпозиума по разработке перспективных летательных аппаратов и транспортных средств на военно-воздушной базе в г. Дайтон. Девизом новорожденной науки стали слова: «Живые прототипы — ключ к новой технике» [2].

В диалогах Платона «Протагор» имеется пересказ древнего мифа о том, как зародилась технология. «Прометею удалось проникнуть украдкой только в общую мастерскую Гефеста и Афины, где они предавались своим искусным занятиям. Украв у Гефеста уменье обращаться с огнем, а у Афины — ее уменье, Прометей дал их человеку для его благополучия, самого же Прометея после постигло из-за Эпиметея возмездие за кражу, как говорят сказания» [3].

Помимо этих технологий человек, успешно раскрыл некоторые природные закономерности. Используя рычаг, выталкивающую силу, вес, упругость, трение и другие физические свойства, человек конструировал все новые и новые устройства. Создание искусственных аналогов позволило людям восполнить отсутствие действенных природных средств защиты и нападения, но его интересовало не только это. Он создавал себе жилища в различных климатических зонах, разрабатывал средства транспорта, орудия труда, обустраивал инфраструктуру. Целью этой деятельности были безопасность и удобство. Развитие технологии было фактически созданием удобных средств создания удобств. Эпоха высокоразвитой технологии повысила планку, и теперь это может звучать как создание комфортных условий для создания комфорта.

Культурные потребности проявились в сочетании «красота и польза» как цели для дизайна. Бионика тут служит бесконечным источником поиска новых решений или обращением к ранее предложенным, многие из которых, из-за отсутствия технической возможности, не были реализованы.

Бионика как образец функциональности, или природа не выдает патентов

Важнейшую роль в техническом и культурном развитии цивилизации homo sapiens стало изучение свойств окружающего мира и разумное применение доступных средств. Ничего не зная о бионике, человек, тем не менее, очень давно ею занимался. Изучать окружающий мир и использовать уже готовые объекты — это же так естественно и целесообразно. Например, каркасные конструкции мы можем наблюдать в листьях дерева, крыльях насекомых, строении грудной клетки и можем обнаружить их в устройстве шалаша или юрты.

Многие технические решения человек подсмотрел у природы, и лишь ограничения, связанные с невозможностью воспроизвести натуральный прототип, принуждали его мириться с несовершенством копии по сравнению с оригиналом.

Современные средства исследования позволяют проводить сложнейшие анализы для того, чтобы точнее понять строение природных прототипов и процессы, происходящие в них.

Одно из подобных исследований прояснило проблему яйца, когда оно спокойно выносит вес несушки, но, при этом, даже самый слабый птенец способен разломать скорлупу. Понятно, что овальная форма хорошо выдерживает внешнее давление. В дополнение к этому, выяснилось, что так же работает сложное трехслойное строение яйца, в котором со временем происходят изменения в химическом составе, и оно становится хрупким к моменту вылупления птенца. С одной стороны, достичь такого уровня технологии, когда объект сможет менять первоначальные свойства, — это огромное достижение. А с другой стороны, этот процесс в природе нельзя прерывать и запускать по желанию. Человека такое условие не может его полностью устроить, потому что низкая управляемость вносит дискомфорт.

Это пример того, как отличаются потребности человека как существа, стремящегося максимально контролировать условия существования и природы, где все саморегулируется и ни у кого нет никаких особых привилегий. Любой организм использует те средства, которыми он обладает, и возможностями выбора приоритетов.

Находить и использовать — это разумно, однако зависеть от случая — слишком рискованно, поэтому остро стояла задача создавать искусственные заменители. Надежнее всего научиться обрабатывать острые камни, чтобы резать ими, как створкой ракушки, выделывать шкуры убитых животных, чтобы утеплиться, изготавливать обувь, чтобы защитить ноги, как у копытных животных. Для такого рода деятельности требовались технологии, специализированные для разных видов деятельности. Технология стала драйвером развития цивилизации, потому что это инструмент, который позволил человеку превратиться из Пользователя в Созидателя.

Технология как средство приблизиться к идеалу, или зачем клонировать овцу — нужно сразу клонировать шашлык

Технологическая база и само производство заложены внутри биологического организма, и это проявляется в такой форме его изготовления, которая человеку не подходит. Образно говоря, природа выращивает дом из гвоздя, а человек строит с фундамента. Биологический объект проходит множество стадий своего развития, постепенно совершенствуя все компоненты, стремясь, в итоге, достичь высшего уровня — способности создать потомство. Этот уровень соответствует максимальной степени развития конструкции и функциональности, является целью и критерием законченности. Человек, напротив, не заинтересован иметь множество недостаточно развитых автомобилей или домов. Он стремится сразу получить «зрелый» образец, поэтому технология, которой мы пользуемся, принципиально не подходит для копирования у природы.

Развитие технологий позволяет разнообразить методы создания различных материальных объектов. Невозможность повторить монолитную структуру живого или растительного организма заставляет человека прибегать к монтажу сложной конструкции, пользуясь различными вариантами разъемных и неразъемных соединений деталей из разнообразных материалов. Современные методы компьютерного проектирования и возможности нанотехнологий позволяют создавать все более сложные комбинации с точно выверенными свойствами всего объекта в целом и также его отдельных частей.

Любой природный объект индивидуально приспосабливает свою конструкцию и способ существования к условиям, в которых он находится, поэтому одни и те же виды деревьев в лесу и на открытом месте выглядят по-разному. Растение имеет только принципиальный план, в соответствии с которым оно вырастает, но в процессе развития детали жестко корректируются, взаимосвязи и баланс интересов пересматриваются, и в итоге находится наилучший компромисс. Игнорирование внешних условий может привести к гибели организма, поэтому приспособление — это не попытка придумать что-то оригинальное, а насущная необходимость.

Аналогичный подход практикуется в кустарном производстве, когда изделие изготавливается по индивидуальному заказу или в типичном для региона исполнении. Массовое машинное производство игнорировало идею разнообразия, но давало дешевые и многочисленные товары. Дизайнеры и конструкторы были озабочены поиском варианта изделия соответствующего интересам самой многочисленной группы потребителей, а конструкторы комбинировали варианты его исполнения. Компьютерные технологии позволили намного быстрее создавать прототипы и экспериментировать с модификациями. Этот тренд может вернуть производство на позицию производства единичных изделий с уникальными характеристиками, но на более высоком технологическом уровне. Для станка с ЧПУ или для 3D принтера безразлично, делает ли он отдельные экземпляры или серию.

Сокращается условное расстояние между разработчиком и потребителем, а производитель все реже стоит между ними, навязывая обоим свои условия. Одновременно с этим общение между ними упрощается, несмотря на физическую удаленность. Современные комму-

никации позволяют разработчикам расширять поле деятельности и контактировать с потребителями или работодателями по всему миру. Теоретически это способствует разработке полностью адаптивных проектов, которые редактируются вводом ключевых параметров, автоматически изменяя все изделие путем настроенных взаимосвязей. Сейчас такая схема часто предлагается непрофессионалам для создания веб-страниц на базе уже подготовленного исходного шаблона. В области промышленного производства используются компьютерные программы, которые позволяют корректировать ранее спроектированные детали будущего узла, используя данные, появляющиеся на более позднем этапе.

Фактически, оформляется ситуация, когда потребитель, используя адаптивный проект и соответствующее программное обеспечение, получает возможность индивидуально подстраивать его под свои уникальные требования. То же самое происходит и в природе, где отдельный организм одновременно является и заказчиком, и производственным предприятием, и сервисным центром.

Человеку удается найти не имеющие природных аналогов способы производства, однако решая задачу создания нужных ему объектов, человек попадает в ситуацию, когда он не может найти способ бесследного и безопасного исчезновения технологических отходов и предметов, пришедших в негодность.

Сложные конструкции — проблема утилизации или отходы с пожизненной гарантией

Утилизация созданных человеком, использованных им и пришедших в негодность современных конструкций и высокотехнологичных устройств, представляет собой сложную задачу, которую наша цивилизация обязана решить, чтобы продолжить существование в приемлемых для жизни условиях.

Парадокс в том, что человеку очень хочется, чтобы созданные им объекты максимально успешно сопротивлялись внешним воздействиям, таким как разрушение, коррозия, деформации, выгорание цвета. Однако после того как изделие переставало быть нужным потребителю, оно должно стать максимально беззащитным и начать активно разлагаться на, желательно, безобидные вещества. Это слишком идеально, чтобы быть осуществимым.

Природный «конструктор» постоянно перемешивает свои «кирпичики», и они при участии фотосинтеза или пищевой цепочки непрерывно отделяются от одной конструкции и присоединяются к другой. В этот сбалансированный процесс ворвались материалы, к которым у природы не были готовы способы утилизации, и это самый большой вызов нашей цивилизации, потому что отсутствие симметрии противопоказано стабильному существованию в нашем мире.

Примечания:

1. См. например: Лебедев Ю.С. Архитектурная бионика. М.: Стройиздат, 1990. Жданов Н.В, Уваров А.В., Червонная М.А., Чернийчук И.А.. Бионика. Бионическое формообразование. М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014.

2. Строго говоря, изобретателем слова можно считать американского врача Джека Стила (Jack E. Steel), работавшего в системе американских ВВС, изучавшего влияние стресса и резких звуковых колебаний на состояние пилотов, однако его главным предметом интереса была бионика, термин предложенный им для обозначения понятия «жизнеподобный» в 1958 году. На основе материалов трехдневного симпозиума в 1960 году в Дайтоне был издан сборник: Bionics. Symposium. Living Prototypes. The Key To New Technology (Dayton: WADD. Technical Report 60–600 1960).

3. Аристокл. «Платон». Протагор. Цит. по: URL: https://www.litmir.me/br/?b=31015&p=5 (дата обращения: 18.04.2018).

В.И. КОСМАЧЕВ, М.В. ВИЧ-КОСМАЧЕВА

Живые скульптуры на солнечной энергии

Авторы описывают свои проекты монументальных кинетических скульптур в контексте истории кинетической скульптуры модернизма и подчеркивают бионический характер форм и движения при сохранении общего высоко-технологичного образного строя спроектированных ими динамических объектов для городской среды, приводимых в действие солнечной энергией.

The authors describe their projects of monumental kinetic sculptures in the context of the history of modernist kinetic art, stressing the bionics as the character of form and motion, general highly-technological image of their dynamic objects in the urban environment, powered by solar energy.

Ключевые слова: В.И.Космачев, кинетическая скульптура, солнечная энергия, бионическая форма, движение как форма в городской скульптуре

Keywords: Vadim Kosmatschof, kinetic sculpture, solar energy, bionics, movement as the form in the urban sculpture

Движение и природные ритмы

Одним из самых значительных достижений современной скульптуры с 1920-х годов стало введение в скульптурный объект движения. До этого времени статическая скульптура, в основном, фигуративного характера, представляла собой традицию, которая выдержала тысячи лет, а идея периодических изменений формы в скульптуре была абсолютной terra incognita. Ласло-Мохой-Надь со своим мобилем «Light-Space Modulator» и Александр Колдер со своими мобилями были пионерами в этой области. В то время как в 1960-х годах преобладали кинетические скульптуры, которые иронизировали по поводу технологического совершенства своими абсолютно антитехницистскими конструкциями (Жан Тингели), скульптор Вадим Космачев, в свою очередь, внимательно следит за высокими технологическими стандартами ранних модернистских кинетических объектов [1].

Особенно это касается его работы с природным окружением. Подобно тому, как Мохой-Надь планировал модуляцию световых форм, а Колдер расставлял целые «созвездия» своих мобилей, приводившихся в движение ветром, как нематериальное следствие их подвижной художественной физической сущности, Космачев часто использует свет как источник энергии для питания своих объектов. Интеграция природных элементов является важной характеристикой раннего кинетического искусства, в которой высокие технологические стандарты были демонстративно противопоставлены элементарным силам Вселенной.

Помимо использования технологий для интеграции природных сил в произведениях искусства, формальный аспект также имеет значение в двух проектах «Раскрывающийся квадрат» и «Подвижные цилиндры». Изменение внешней формы в кинетическом искусстве может быть осуществлено различными способами: первоначальный объект может быть линейно преобразован из одной формы в другую, не возвращаясь к первоначальной форме, или может неограниченно продолжать изменять форму. Третьей возможностью является периодическое преобразование, которое из-за его циклического характера порождает определенные ассоциации с циклами природы. И если преобразование объекта следует регулярному ритму и, кроме того, использует солнечную энергию, кинетическое произведение такого рода входит в полную гармонию с процессами Вселенной.

Два постоянно изменяющихся объекта «Раскрывающийся квадрат» и «Подвижные цилиндры» задуманы как крупномасштабные скульптуры для общественных пространств. В этом жанре Вадим Космачев работал с самого начала своей карьеры. Они демонстрируют как естественные, так и художественные и технологические достижения. Квадрат представляет собой конструкцию, состоящую из рамы из стальной трубы, соединительных шарниров и стальных листов, которые покрыты фотоэлементами, обеспечивающими необходимую энергию для движения объекта. Квадрат медленно складывается, приостанавливается, когда аккумулятор перезаряжается, а затем разворачивается снова. Аналогичный цикл трансформации можно увидеть в четырех цилиндрических колоннах с гидравлическим приводом, которые колеблются между двумя конечными положениями, в каждом из которых одна из колонок полностью выдвинута в вертикальном направлении, а другая полностью втянута, а две другие находятся в одной — три и две трети позиций соответственно.

Трансформация квадрата чрезвычайно сложна, поскольку она включает в себя наличие пяти треугольных стальных листов, движение которых в пространстве следует замысловатой и рассчитанной траектории. Объект циклически из плоского сложенного положения разворачивается в вертикальное положение и обратно.

По сравнению с этой работой, преобразование четырех цилиндров является менее сложным — они «только» перемещаются вертикально вверх и вниз. Связь между двумя работами — это их медленное ритмическое колебание между начальной и конечной формой и тот факт, что наибольшее изменение формы отмечено наибольшей высотой. Спокойное расширение и сжатие цилиндров предлагает несколько сверхъестественную интерпретацию движения, но, в то же время, передает мягкость дыхания живого существа. Технический характер обоих объектов безошибочно распознается. Можно сказать, что эти работы иллюстрируют ответ на основной вопрос об использовании технологии в художественных произведениях: красота создается, когда произведения искусства обретают «жизнь», которая движется в гармонии с ритмами природы, но, тем не менее, демонстрирует, что она была создана людьми.

Пульсации

В серии проектов «Пульсация» (Вадим Космачев и Мария Вич) авторы подходят к формам жизни, знакомым каждому из нас. Проекты серии «Gen» («Ген»), «Urban Heart» («Сердце города») и «Breathing Form» («Дышащая форма») [2] фокусируются на органической жизни на трех уровнях. В проекте «Ген» генератором формы служит молекулярный уровень. В «Сердце города» центральный элемент — сердце как орган жизни — является темой работы. И «Дышащая форма» дает наблюдателю ощущение восприятия живого существа.

В этих «квазиреалистичных» объектах органической жизни Космачев / Вич просматривается намек на традиции предметного искусства. В то время как свет и движение были самыми значительными нововведениями в ранней модернистской скульптуре, в 1960-х годах репертуар мотивов в художественном искусстве был снова расширен, включив в него действие. Например, в 1968 году венская группа Haus-Rucker-Co с Лауридом Ортнером представила акцию «Желтое сердце», в которой пары зрителей залезли в капсулу с пневматической космической капсулой органической формы, в которой было достаточно места для двоих. «Смельчаки» испытывали ощущения, подобные тем, которые можно испытывать, находясь внутри органа тела. Целью этих проектов и акций 1960-х годов было создание условий для переживания специфического физического опыта, который был реализован с помощью относительно простой технологии (например, пневматические капсулы). Созданные же Космачевым / Вич объекты обращают внимание на значительно более общие территории чувств и, кроме того, построены с большей технической сложностью. Центральная тема здесь уже не гедонизм как протест против меркантильности и социальных рамок, а, скорее, эстетика,

которая действительно способствует как прозрению, так и просветлению. И объекты не потребляют энергию, полученную извне, но питаются солнечной энергией, полученной с помощью органической «кожи» с фотоэлементами.

«Ген» представляет собой упрощенное представление участка известной формы Х-хромосомы, которая содержит человеческую ДНК и участвует в ее репликации. Конструкция опирается на одну «ногу» и освещена изнутри. Солнечная энергия вызывает пульсирующее движение объекта, растягивая и сжимая «опорную ногу» и другую «руку». Хотя реальные движения хромосом на молекулярном уровне выглядят по-разному, это абстрактное изображение жизни эффектно: даже как статическая скульптура, как своего рода памятник жизни это творение может вызывать сильные эмоции.

«Городское сердце» значительно более сложное по своему устройству. Для этого проекта Вадим Космачев провел обширные исследования в области хирургии сердца, чтобы разработать реалистичный образ анатомии человеческого сердца и способ его функционирования. На этой основе нужно было сделать более точные расчеты для переноса механизма на объект соответствующей величины для публичного пространства. Движения сердца — ритмически ступенчатое расширение и сжатие двух сердечных камер — также подчеркиваются световыми эффектами и поверхностными эффектами, а также тот факт, что сама «сердечная мышца» состоит из отдельных подвижных пластин из нержавеющей стали, тоже может быть понят как ссылка на структуру мышечного волокна настоящего сердца.

Центральная тема заключительного проекта в серии «Дышащая форма» — еще один жизненно важный процесс, представленный, метафорически и менее реалистично, чем человеческое сердце во втором проекте. Откидная форма, которая, состоит из двух сферических выпуклостей с растянутой над ними кожей, расширяется горизонтально и немедленно сжимается снова, в регулярном ритмическом движении. Это «существо» создает впечатление реального процесса дыхания. На самом деле оно представляет собой сложную механическую конструкцию: металлические кольца монтируются последовательно на телескопической системе, которая перемещается пневматически. Пространства между кольцами покрыты гибкой металлической сеткой, так что «кожа» может растягиваться и сжиматься без потери внешней формы.

Органические, люминесцентные, пульсирующие объекты, которые выглядят как живые существа или их основные строительные блоки, — это серьезное новшество в отношении истории монументального искусства, тем более что эти произведения являются энергетически самодостаточными. Таким образом, стало возможным создавать

абстрактные или реалистичные представления о жизненных процессах, которые до сих пор были возможны только как более или менее декоративные придатки к зданиям и их источникам питания. Солнечная технология позволяет выбирать участки, удаленные от любой электрической сети, а также проектировать и реализовывать объекты с монументальными размерами. Будущие перспективы для биологически ориентированного художественного проникновения в общественные пространства благоприятны, особенно в архитектуре, которая по-прежнему слишком статична, слишком бесцветна, ее энергетика слишком архаична [3].

Примечания:

1. Вадим Иванович Космачев — скульптор, художник, окончил отделение керамики МВХПУ (б.Строгановское) в 1968 году. Живет и работает в Австрии. Работы Космачева в авторской керамике и динамические скульптурные объекты в городской среде помещены в книге: «Мастера Строгановской школы. 1945–2015». М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015.

2. Некоторые из упоминающихся здесь проектов показываются на персональной выставке Вадима Космачева в ГТГ, открывающейся 16 мая.

3. В статье использован фрагмент текста из книги «Trans-Mission», изданной в 2007 году музеем Ritter (Näne Stuttgart) и издательством Springer.

Е.Ю. ЛЕКУС, Н.В. БЫСТРЯНЦЕВА

Световой дизайн: свет как материал, технология, форма

Статья посвящена значимой проблеме современной культуры — идентификации светового дизайна и его роли в формировании предметного и социального мира. Последовательно раскрывается значение света как материала для создания образа, как средства (технологии), применяемого для решения различных задач (от эстетической до сугубо утилитарной), как формы, которую обретает вещь в процессе светового формотворчества.

The article is devoted to the significant problem of modern culture. This is the identification of lighting design and its role in the formation of the subject and social world. The authors consistently show the meaning of light as a material for creating an image, as a means (technology) used to solve various problems (from aesthetic to purely utilitarian), as a form, which finds a thing in the process of lighting shaping.

Ключевые слова: световой дизайн, материал, технологии, форма, образ

Keywords: lighting design, material, technology, form, image

Что такое световой дизайн?

Один из наиболее полемичных вопросов, возникающих в профессиональном сообществе: все ли примеры работы со светом можно отнести к области светодизайна? Городские световые сценарии, архитектурное и функциональное освещение, свет в интерьере общественных, жилых и производственных помещений, сценический свет и световой театр, разнообразные инсталляции и световые скульптуры, smart-изделия, нейроинтерфейсы, «умная электроника» на основе световых технологий etc. — спектр применения световых решений очень велик.

Данный вопрос отсылает к другой проблеме — определению сущностной основы светового дизайна. Иначе говоря, что такое световой дизайн? Даже при беглом взгляде становится очевидным, что к этой области относят и объекты, созданные при помощи световых технологий, и городское освещение, и те объекты, которые претендуют называться произведениями «светового искусства», а также многое другое. В этой ситуации задача четкого определения границ поня-

тия «световой дизайн», исходя из сфер его применения, представляется почти что невыполнимой.

Сложность данной дефиниции усугубляется и тем, что сам термин «дизайн» не имеет однозначной трактовки. Опуская исторические трансформации смысла этого понятия, обозначим, что сегодня оно применяется для определения процесса реализации, его результата и даже мыслительной деятельности, которые актуализируются в творческом преобразовании предметного или социального мира. При этом такое преобразование всегда имеет конкретную цель, обозначая водораздел между деятельностью дизайнера и художника. В качестве примера расширения границ содержания дизайна приведем такие плотно укоренившиеся в современной лексике языковые конструкции как «дизайн-мышление» (Design Thinking), «социальный дизайн» (Social Design) или «стратегия социального проектирования» (Social Design Strategy), «дизайн человека» (Human Design) etc.

Если оттолкнуться от самого общего понимания дизайна как проектирования чего-либо (упорядочение конкретной структуры или конструирование новой), то световой дизайн есть проектирование света или проектирование при помощи света.

Уже сама по себе данная формулировка фиксирует неоднозначность работы со светом, демонстрируя отношение к нему как к материалу для создания образа, подобно краскам в живописи, телу танцора в хореографии, или глыбе мрамора в скульптуре, и, в то же время показывает понимание света в качестве средства (технологии), необходимого для решения определенных, зачастую сугубо утилитарных задач. В первом случае доминирует эстетическая составляющая светового дизайна, во втором — функциональная. Однако бивалентная трактовка светодизайна не исключает взаимодополнительность этих категорий, являющуюся одной из характеристик дизайна как такового. Скорее уместнее говорить о том, что, в зависимости от тех задач, которые стоят перед светодизайнером, может усиливаться его эстетическое или функциональное начало. В этом смысле световой дизайн наиболее близок к архитектуре, где истинные шедевры зодчества, воспевающие гармонию витрувианской триады, соседствуют с невыразительными в художественном отношении архитектурными формами. И те, и другие принадлежат к одной области деятельности, но являются решением разных архитектурных задач. Неслучайно световой дизайн иногда называют световой архитектурой (из сказанного выше опять напрашивается понятийная рифма: световая архитектура или архитектура света).

Ситуация с сущностным определением светового дизайна осложняется и тем, что в XX столетии свет, продолжая сохранять свою традиционную «прикладную» функцию как одного из средств художественной

выразительности, постепенно обретает характеристики самостоятельной формы художественного творчества в синтезе с разными видами искусств — музыкой, сценическим искусством, архитектурой, скульптурой, реже — с монументальной живописью. Существует и множество примеров того, как свет становится основным материалом при создании образа (в частности, в световых инсталляциях), в прямом и переносном смысле высвечивая художественную составляющую дизайна. Неслучайно понятие «художественное конструирование» используется при обозначении процесса создания архитектурного, скульптурного, живописного, сценического образа.

Будучи незаменимым средством художественной выразительности в живописи, кинематографе, театре, архитектуре, фотографии, т.е. в пространственных, временных и пространственно-временных искусствах, свет потенциально является носителем ряда свойств этих видов художественного творчества, таких как живописность, архитектоничность, графичность, сценарность etc. Тем самым он может быть рассмотрен в качестве феномена культуры, в котором со всей силой проявляется диалектическое противоречие между дизайном, как пониманием/конструированием окружающего человека предметного и социального мира, и «высоким» искусством, как художественно-образным осмыслением/освоением действительности. Благодаря этой особенности, свет качественно обогащает природу дизайна, выявляя (или «высвечивая») новые семантические связи между вещью и ее образом.

Световой образ вещи

«Вещь» в трактовке Р.Барта — это «материал, которому придали завершенность, стандартность, оформленность и упорядоченность, то есть подвергли его действию определенных норм производства и качества», это «нечто, что для чего-то служит» [1, 418]. При этом каждая вещь всегда обладает смыслом, который не исчерпывается ее прямым назначением, поскольку она может нести сообщение, непосредственно не связанное (или вообще не связанное) с ее функцией [1, 418]. В качестве доходчивого объяснения Барт приводит пример обычного телефона, который, помимо смысла коммуникационного устройства, обладает другими, казалось бы, не имеющими ничего общего с ним значениями, — он может «сообщать» о женственности (белый или розовый телефон), историчности (винтажный телефон), бюрократизме (стандартный аппарат) и т.п. Все эти значения считываются человеком через внешнюю форму, образ вещи.

Специфика света как материала и как средства (технология) проявляется в том, что он позволяет создавать множество различных значений одной и той же вещи через ее световой образ, ее световую форму.

Это в равной степени относится и к единичным вещам (например, фасад здания), и к системе вещей (например, фрагмент города). При этом созданный световой образ вещи может приближаться к тому ее образу, который существует при естественном освещении или безгранично от него удаляться. Так фантастические mapping-трансформации способны превратить плоскость фасада в бушующий океан или создать из него черную космическую дыру, затягивающую в себя окружающее пространство. Не столь радикальные световые решения, применяемые в световых сценариях городов, хотя и не производят столь поражающий воображение эффект, тем не менее демонстрируют колоссальные возможности света в преобразовании пространства, наполняющих его предметов, явлений и процессов, протекающих в нем. Недаром многие известные архитекторы, дизайнеры, исследователи подчеркивают, что свет (природный и искусственный) является одним из важнейших материалов в зодчестве и градостроительстве. «Первая из моих любимых идей — проектировать здание, как массу тени, затем, размещать свет так, как будто бы мы разрезаем им темноту, как будто бы свет — это новая масса, проникающая внутрь» [2, 59], — пишет в своей работе «Atmospheres» Питер Цумтор. Таким образом, свет в умелых руках архитектора порождает новый опыт переживания пространства, поскольку, обретая свойство «материального» объекта (обладающего, по мысли Цумтора, массой), свет способен материально ощутимо заполнить собой пространство.

Последние тенденции в проектировании городского освещения свидетельствуют о том, что постепенно формируется новое понимание роли света в создании пространственно-предметной среды города. Влияя на то, как выглядит проявленная из темноты окружающая реальность, свет формирует иную, отличную от дневной знаково-образную систему города, его другую онтологию [3, 19]. Иначе говоря, световая среда — это новая знаково-образная система, которая создается, исходя из понимания образа мышления, потребностей, предпочтений, специфики процессов и отношений в современном обществе. Она необычайно чувствительна (такова природа света) и отзывчива к любого рода изменениям, происходящим в разных сферах социальной жизни, и потому является показателем качественного состояния общества в целом, одновременно оказывая влияние на него.

Проблематика этого взаимовлияния находит отражение во множестве современных исследовательских проектов, в которых свет и световые технологии играют значимую роль, наравне с архитектурой и урбанистикой и используются в формировании стратегии преодоления глобальных вызовов современности. Некоторые из этих проектов уже реализованы (динамическая архитектура, медиа-архитектура), другие находятся в стадии разработок (цифровая тектоника, ночной урбанизм), есть и те, которые даже во времена высоких технологий представляются поистине фантастическими («небесная архитектура», здания-модели цивилизации).

Заключение

Сегодня мы наблюдаем за тем, как непрерывно расширяются формальные и смысловые границы светового дизайна, его методологическая исследовательская база, как растет его роль в качестве междисциплинарной сферы творческой деятельности, востребованной в химии, биологии, медицине, энергетике. С одной стороны эти факторы еще более усложняют задачи изучения светового дизайна, с другой — демонстрирует его значимость как эффективного инструмента проектирования будущего.

В данной статье авторы не ставили перед собой цель найти однозначные ответы на множество вопросов, связанных со световым проектированием. Скорее это попытка по-новому взглянуть на проблематику света в социокультурном и философском разрезе, обозначить те перспективы, которые открываются сегодня перед световым дизайном как одной из наиболее влиятельных форм современной визуальной культуры.

В заключение приведем известное высказывание Лао Цзы, которое, на наш взгляд, позволяет передать нечто едва уловимое в нематериальной природе света, которое на протяжении нескольких тысяч лет пытается понять человек:

Тридцать спиц соединены одной осью,
но именно пустота между ними
составляет суть колеса.
Горшок лепят из глины,
но именно пустота в нем составляет суть горшка.
Дом строится из стен с окнами и дверями,
но именно пустота в нем составляет суть дома.
Общий принцип: материальное — полезно,
нематериальное — суть бытия.

Примечания:
1. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Zumthor P. Atmospheres. Basel: Birkhduser Verlag AG, 2006. 80 p.
3. Лекус Е.Ю. Световая культура. СПб.: Университет ИТМО, 2017. 59 с.

Т.В. БЕЛЬКО

Метафоричность формы и технологий проектирования «свободного пространства» в костюме

В определении механизмов креативного проектирования костюма, наряду с такими характеристиками формы, как тектоника и структура, важную роль играет принцип метафоричности формирования пространства между искусственной оболочкой человека (костюмом) и его телом, который предопределен свойствами материала. Приемы формообразования рассмотрены с точки зрения преобразования плоскости в объемно-пространственную оболочку и возможности объединения элементов фигуры человека морфологическим модулем костюма.

In determining the mechanisms of creative costume design, along with such characteristics as tectonics shape and structure, plays an important role the principle of metaphorical formation of the space between the artificial human shell (costume) and his body, which is predetermined by the properties of the material. Methods of forming are considered from the point of view of transformation of a plane into a volumetric-spatial cover and possibilities of unification of elements of a figure of the person by a morphological module of a suit.

Ключевые слова: бионическое формообразование костюма, метафора в дизайне, морфологический модуль костюма

Keywords: bionic formation of costume, metaphor in design, morphological module of costume

Одежда «как объект потребления в обществе потребления», которое порождает специфические материальные объекты потребления со своими характерными чертами, вместе с правилами, обеспечивающими существование и воспроизводство общества потребления, «способна создавать надындивидуальную реальность, влияющую на мышление, поведение и качество жизни людей вне зависимости от степени их реальной включенности в практики общества потребления» [2]. Диалектическое взаимодействие эстетических категорий «красота» и «метафора» способствует достижению художественно-образной выразительности в различных объектах промышленного дизайна [1].

Костюм как пространственная система, в аспекте динамической целесообразности функционирования в микро- и макропространстве, объективно во многом органичнее проявляет себя по сравнению с архитектурными формами и объектами средового дизайна и, соответственно, предполагает более широкие конструктивные возможности формообразования. Это связано, прежде всего, с тем, что костюм является своеобразным бумером, границей между макро- (среда функционирования человека) и микро- (среда функционирования тела) пространствами. Тектонический, структурный анализ форм, особенности пластики «искусственных» и «естественных» материалов предопределили дальнейшее исследование характеристик формы костюма, формирующих функциональное пространство.

Специфика моделирования бионической оболочки костюма заключается именно в том, что необходимо создать «свободное пространство» между телом человека и окружающей средой, которое бы максимально отвечало интересам самого человека. «Интересы» основаны, главным образом, на способности одежды решать триединую задачу:

— комфорт (эргономический, физиологический, психологический);
— красота (формы и пространства);
— простота (технологическая и эксплуатационная).

Таким образом, метафоричность взаимодействия формы костюма и «свободного пространства» заключается в способности проектировать пространство между телом и костюмом.

Поскольку систему «свободного пространства» определяют морфологические особенности человека, пластические возможности материала и проектные технологии — средства формирования искусственной оболочки человека, необходимо классифицировать приемы формообразования костюма с учетом специфики функционирования системы, поэтому приемы формообразования рассмотрены с точки зрения, во-первых, преобразования плоскости в объемно-пространственную оболочку и, во-вторых, возможности объединения элементов фигуры человека морфологическим модулем костюма.

1) Прием преобразования плоскости в объемно-пространственную оболочку предопределен свойствами текстильных материалов (плоскость) и фигурой человека (объем). Традиционные методы преобразования плоскости в объемно-пространственную оболочку основаны на относительном воспроизведении, копировании «манекена» (фигуры человека) путем виртуального рассечения объемной формы по основным конструктивным линиям (ось симметрии, линия талии, бедер и т.п.) и нанесения на плоскую основу (чертеж) конструктивных элементов (вытачек, подрезов и т.п.). В результате технологической сборки изделия происходит преобразование плоскости (лекала) в объемную систему «костюм» (макет).

В природе преобразование плоскости в объемно-пространственную структуру, за исключением коконообразных замкнутых оболочек,

происходит, главным образом, в результате их физического повреждения или морфокинетического развития. Этапы преобразования плоскости в трехмерную систему костюма заключены в:

— нанесении на плоскость конструктивной сетки, пропорциональное членение которой соотносимо с морфологическими особенностями фигуры человека (размерными признаками);
— определении мест основных подрезов, формирующих объемную структуру;
— морфологической адаптации линий основных подрезов;
— вырубке ненужных фрагментов плоскости (межлекальные выпады) — в отдельных случаях могут быть сведены к нулю;
— формировании трехмерной оболочки костюма.

Преобразование плоскости в объемную оболочку костюма подразумевает приемы внутренней организации пространства и фиксации на фигуре плоских модулей — преимущественно по технологии бесшовного изготовления одежды. Вариации подобных преобразований возможны благодаря использованию приемов заматывания плоских модулей и образования функциональных пространственных петель; сцепления модулей декоративным узлом (бант) или иными способами (застежка «молния», «липучка» и т.п.); рассечения плоского модуля (подрезы, щели, отверстия).

2) Прием объединения элементов фигуры человека единым морфологическим модулем костюма эффективен с точки зрения экономической, технологической и функциональной целесообразности. «Искусственно» созданный модуль, снабженный прорезями или иными средствами трансформации, одновременно может выполнять функции различных элементов костюма. Аналогом могут служить трубчатые природные образования, способные к трансформации за счет механических разрезов, образования щелей. Единый морфологический модуль костюма демонстрирует прием объединения морфологических конструкций. Трубчатый модуль, к примеру, снабженный двумя продольными прорезями, изначально имеет структуру ветвления типа «палка» — по аналогии ветвления природных оболочек простейшей формы. Преломление/слом оси симметрии этого модуля происходит в результате попадания концов модуля в прорези и дальнейшей трансформации модуля в пространстве, приводящей модуль-примитив в ветвящуюся структуру типа «сучок». Полученный тип пространственного модуля проецируется на аналогичную систему ветвления человека — ноги, руки. Таким образом могут быть получены модели брюк или жакета, выполненные с использованием единственного трубчатого модуля.

Наряду с анализом внешних и внутренних характеристик форм, необходимо изучить механизм организации «искусственного» пространства,

отражающий характер функционирования этих форм. Иррациональное отношение к «объектному» миру вещей лежит в основе познания категории «пространство», неотъемлемой составляющей любой формы, в частности, костюма. Таким образом, костюм, формируя собой двухкамерное пространство («окружающий мир — костюм» и «костюм — человек»), являет собой систему взаимодействия и взаимопроникновения его «рациональных» и «иррациональных» свойств.

Библиография:

1. Жердев Е.В. Красота и метафорическая образность в промышленном дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. 2017. № 1. С. 4–20.

2. Тихазе Д.К., Курилова А.С. Вещь как объект потребления в обществе потребления // Журнал социологии и социальной антропологии. СПб., 2011. Т. 14. № 5. С. 121–128.

СЮН ЦАО

О формах и способах выражения У Вэйшаня

В статье рассматривается творчество У Вейшаня: стилистические, композиционные, идейные особенности; метод быстрого ваяния

The article discusses creativity of U.Vashan: stylistic, compositional, and ideological features; a quick method of sculpture

Ключевые слова: скульптура, академический образ, декоративный стиль

Keywords: sculpture, academic image, decorative style

Язык скульптуры У Вейшаня разнообразен: есть не только написание идеи выразительного стиля китайской живописи, но изысканный декоративный стиль, а также строгий академический образ. Конечно, то, чем он больше всего гордится, — это метод написания идеи в скульптуре китайского стиля, его символическая характеристика. У Вэйшань выразил написание идеи в скульптуре в трех аспектах: одно — преувеличение формы, другое — текстура тела, а третья — мгновенное изменение поведения персонажа. Другими словами, это значит идеализировать, преувеличивать и поэтизировать поведение персонажа.

Ранее я уже говорил о происхождении китайского написания идеи. Однако говоря о типичном примере написания идеи в китайском искусстве, стоит упомянуть резьбу по камню династии Западная Хань (например, гробница Хо Цюйбина, которая была вырезана при династии Западных Хань в провинции Шэньси), рисунок тушью «Небожитель» художника Лянкая из династии Южной Сун и другие важные художественные произведения. Все эти примеры объясняют процесс поиска закономерностей формы у У Вэйшаня. В древнем Китае в большом количестве гробниц всегда поддерживалась определенная естественная форма. Они лишь слегка полировались, чтобы сохранить чувство величественности. В то же время написание идеи классической китайской живописи также отражает идею о«сходстве и отличии предмета в искусстве с реальной жизнью». У Вэйшань уделял всему этому особое внимание и постоянно вдохновлялся духом китайского традиционного искусства. В произведении У Вэйшаня «Ци Байши», законченном в 1998 году, также учитывает особенности написания идеи китайской каллиграфиии: ухватив типичный образ Ци Байши, он изобразил его с помощью нескольких кусков глины, а затем этой же глиной, как кистью в каллиграфии, тряс над бумагой, растирал, надавливал… Подобно тому, как писать каллиграфию кистью, тереть бумагу — это воплощение восточного духа написания идеи. В его скульптурах превосходно отражена техника ретушевки в китайской пейзажной живописи «цюньфа». Изначально цюньфа было манерой изображения коры деревьев и скал гохуа, однако У Вейшань перенял эту манеру и применил в своих скульптурах, примерами которых являются скульптуры Ма Санли и Хуан Биньхонга. Работы У Вейшана, как правило, более быстрые по форме, и многие из них можно назвать быстрым ваянием (метод быстрого ваяния). Это исходит из вопроса о связи между глазом и сердцем, сердцем и рукой и связью между ментальными и эмоциональными ритмами. Подобный метод кардинально отличается от метода медленного обнаружения связей, поиска пропорций и разницы в высоте, которым пользуются сторонники академизма в мастерских. Его так называемое написание идеи в скульптуре ставит во главу угла отражение любви автора к жизни и ее созерцанию, поэтому во внешнем облике скульптуры нет ни намека на субъективный анализ предмета, однако в технике ваяния сокрыты глубокие чувства автора, видны узоры его кожи, воплощен процесс трансформации подсознания. Ци Байши довольно тонко подметил: «Слишком сильное сходство выглядит вульгарно, слишком малое искажает реальность». Данная концепция отражена и в философском трактате «Чжунюне», поэтому У Вейшань в процесс ваянии размывает черты лица и избегает детализированности. Он улавливает характер персонажа и закладывает свои чувства и настроение в скульптуру.

«Уничтожение». У Вейшань. Высота 11 м, бронза, 2007 г.

В статье «Поэтическая природа скульптуры» У Вэйшань говорит, что процесс ваяния — это своего рода вычитание, процесс перехода от сложного к простому, после которого остаются только плоть и душа. Ваяние — это и своего рода сложение, процесс добавления сути к произведению. Скульптура — это процесс осмысления: длительный либо короткий, этот процесс может литься бесконечным потоком или возникнуть естественным путем.

«Единство Неба и человека: Лао Цзы»

Произведение городской скульптуры У Вэйшаня «Единство Неба и человека: Лао Цзы» расположено в парке Бочишань города Хуайань провинции Цзянсу. Высота скульптуры составляет 19 метров, 3/4 высоты горного массива, расположенного за ней. Скульптура выполнена из бронзы, весит 9 тонн, имеет цвет медной зелени и создает с декоративными каменными горками и окружающими растениями взаимодополняемое красно-зеленое сочетание цветов. Главной темой скульптуры является основатель даосской школы, один из самых значимых философов древности Лао Цзы. Перед скульптурой на площади изображен важнейший символ даосской культуры — «тай цзи» (высшее начало). Декоративный горный массив, скульптура, курильница и земная поверхность создают симметричный баланс, возникает контраст между продольным и поперечным, квадратом и кругом, стандартизированными и непостоянными формами, естественной искусственной средой.

«Единство Неба и человека: Лао Цзы». У Вейшань, в парке Бочишань города Хуайань провинции Цзянсу. Высота 19 м, бронза, 2005 г.

Если рассматривать подробно форму данной скульптуры, то можно отметить, что голова Лао Цзы слегка наклонена вперед, спина имеет легкий изгиб, Лао Цзы с одухотворенным выражением лица пальцем левой руки указывает на небо, что символизирует понятие «одно» / «один», которое встречается в каноне «Дао Дэ Цзин» 15 раз, и воплощает важный философский постулат «Дао Дэ Цзин»: «Дао рождает “одно”, “одно” рождает “два”, “два” рождает “три”, “три” рождает десять тысяч вещей». Поднятая правая рука ладонью к земле олицетворяет формулу «Человек следует земле, земля следует небу, небо следует Дао, Дао следует природе». При ваянии скульптуры мастер использовал метод полой композиции, что позволяет туристам пройти внутрь и осмотреть внутреннюю часть скульптуры, на стенках которой написаны отрывки из

Ни Эр, У Вэйшань. Бронза, 220 × 110 × 185 см. 2011 г. Национальный проект по созданию крупного исторического тематического искусства

«Дао Дэ Цзин» в стиле чжуаньшу. Так, иероглиф в стиле чжуаньшу «空» («пустой», «пустота») на внешней стороне скульптуры означает непредубежденность, универсальность. Скульптура выражает такие философские идеи даосской школы, как «бытие рождается от небытия», «пустота есть всеобъемлющий объем», а также обозначает один из основных принципов, выдвигаемых Лао Цзы, а именно — «непредубежденность». Человек, словно горная долина, должен обладать широкой душой и иметь добрые помыслы, будучи толерантным по отношению к окружающим, только тогда можно достичь «силы». Скульптура и природа представляют собой идеальное сочетание, посредством него туристы познают произведение с точки зрения культуры.

Причина сооружения: Дворцовый чиновник династии Тан, даос Ду Гуантин (850–933) в своем труде по краеведению «Обиталище святых» причисляет гору Бочишань округа Хуайань провинции Цзянсу к одному из 72 даосских эдемов. Согласно преданиям, именно здесь наследный принц Восточной Чжоу Ван Цзы Цяо изготовил пилюлю бессмертия, чтобы постигнуть Дао, и, переродившись в феникса, вознестись на небо. Лао Цзы — один из символов китайской культуры, он и городской парк Бочишань обладают многовековой духовной близостью, поэтому именно это место было выбрано для сооружения скульптуры Лао Цзы. При ваянии У Вэйшань учитывал комплексное исследование исторического образа Лао Цзы, его портреты, скульптуры, а также свои собственные исследования и ощущения.

Примечания:

1. Ли Сяошань. Наследование и трансформация. О скульптуре Ву Вейшана [J]. Литературное исследование, 2006 (05): 119–122 + 168.

2. Фан Диан. Формирование гуманитарных наук — о скульптурном искусстве У Вейшана [J]. Ронг Бао Чжай, 2010, (06): 210–219.

3. Ли Сяошань. Наследование и изменение — на скульптуре У Вейшаня [J]. Исследования в области литературы и искусства, 2006, (05): 119–122 + 168.

4. Солнце Чжэньхуа. Китайский способ создания скульптурного искусства [J]. Литература и искусствознание, 2005, (06): 114–121 + 160.

5. Чэнь Хайцзюнь. «Подметание души и формирование народных чувств». «Тематическая скульптура У Вэйшань о резне Нанкин» [J]. Talents, 2009 (13): 183–184.

Е.А. ЮДИНА

Технология как соавтор в искусстве керамики. Технология керамики, современная студийная керамика

В статье рассматриваются три основных аспекта технологии керамики, способные по-разному влиять на художественный образ произведения; технология как отлаженный инструмент, подчиняющийся идее автора; технология и свойства материала как основа содержания произведения; «Концепция материала» как идея технологии в керамике.

The article considers three main aspects of ceramic technology, which can affect the artistic image of a work in different ways; technology as a debugged tool, obeying the idea of the author; technology and properties of the material as the basis of the content of the work; «The concept of the material» as the idea of technology in ceramics.

Ключевые слова: технология керамики, материал, художественный образ

Keywords: technology of ceramics, material, artistic image

В основе создания любого артефакта лежит технология материала, из которого он (артефакт) создан. В искусстве керамики роль технологии особенно велика.

Изначально художник имеет дело с бесформенной пластичной или жидкой массой — глиной и шликером [1], прочности которой невозможно достичь при помощи металлического каркаса, как в скульптуре. Конструкция должна нести себя сама. Успех зависит, безусловно, от знания свойств масс и владения мастерством работы с ними.

Сушка изделия зависит от множества факторов: типа массы, формы и толщины изделия, процента влажности в помещении. Нарушив технологию сушки, можно получить деформацию, растрескивание изделия еще до обжига, а, не досушив, есть большой риск разрыва формы в обжиге.

Красители в керамике до и после обжига сильно отличаются по цвету и фактуре. Технология каждой массы предполагает использование соответствующих красителей.

Технология обжига требует от художника керамиста знаний в области электрики, если это электропечь, эксплуатации газового оборудования, если это газовая печь, а также знаний в области кладки печей, если речь идет о дровяном обжиге. От умения выставить режим обжига (подъем температуры, выдержка, остывание) зависит ожидаемый результат. Но, несмотря на соблюдение всех факторов, процент непредсказуемости в керамике достаточно велик.

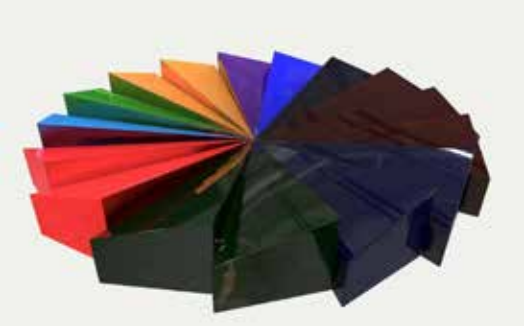
Это четыре основных технологических момента (три, если не используется краситель), без которых невозможно создание объекта в керамике.

И если в производственной керамике, будь то функциональная керамика или облицовочная плитка, технология является мерилом оптимальных технических и изобразительных возможностей, то в современной студийной керамике технологические особенности зачастую выступают как соавторы.

Можно выделить три принципиально отличающихся друг от друга аспекта использования технологии.

1) Технология является хорошо отлаженным инструментом, выступает в качестве способа выразить свою идею, авторское субъективное видение, пластику формы и изображения.

Как правило, в этом случае пластика произведения заставляет автора использовать максимальные возможности технологии. Это можно проиллюстрировать на примере технологии обжига стоящей фарфоровой фигуры, дипломной работы Полины Шутовой 2016 г. (ил. 1). Фарфор при достижении им температуры спекания (у твердого фарфора 1425 ^{0}C) становится мягким, поэтому все вертикальные, тонкие, отнесенные от общего объема детали будут деформироваться, иногда вплоть до разрыва. Подобные вещи невозможно обжигать без соответствующих подпорок и основы, выполненных из той же массы, что и сама скульптура. При более «технологичной», устойчивой форме скульптуры сидящей фигуры, где есть дополнительный объем внизу, подпорки не нужны.



В арт-объекте Ольги и Олега Татаринцевых «Диаграмма противоречий» (шамот, цветные глазури, 2018 г., ил. 2) форма представлена в несвойственной для пластики шамота безупречности исполнения. Для достижения такого результата форма выравнивается на всех стадиях создания: в процессе формовки, сушки, после утельного обжига. Графическую четкость геометрических объемов диаграммы подчеркивают беспощадно монотонно, ведь статистика лишена эмоций: ровные заливки цветных глазурей, от лица авторов рассказывающие нам о социальных противоречиях общества.

2) ехнология и свойства материала становятся сутью самой формы и ее основным содержанием. Автор уступает место технологии. Он дает возможность материалу проявить себя. Если глину деформирует в обжиге, он использует это свойство. Если глазурь течет, автор не препятствует этому, тем самым наблюдая за возможными результатами.

Если в работе Татаринцевых «Диаграмма противоречий» можно наблюдать некую борьбу с материалом — подчинить его своей задумке, сделать из пластичной бесформенной массы геометрически ровные объемы с ровным слоем, недрогнувшей никаким оттенком глазурью, то в работе французского художника Бернара Дежонга (Bernard Dejonghe) «Семь состояний белого» (каменные массы, цветные глазури, 1993 г.), напротив, ощутимо подчинение материалу, не сопротивление ему. Инсталляция представляет собой семь светлых керамических дисков, имеющих нюансные отличия друг от друга. Работая над формой жернова, Дежонг создает его символ, каждый круг формован свободно, видны свойственные глине замины и разрывы. Условная форма и отсутствие какой-либо привычной пластической информации дают возможность сосредоточить внимание на естественной красоте материала керамики, где главным сюжетом становится изменение белого оттенка. Виден принципиально разный подход в отношении к свойствам материала: все неровности формы и эффекты глазури после древесного обжига, которые в одной работе суть достоинства и роскошь материала, подчеркивающие художественный образ, в другой — будут восприняты как брак. Свойства материала и технологии становятся соавтором и в работе Наталии Хлебцевич «Дочки-матери» (шамот, фарфор деколь, 2011 г.):

хрупкие отношения, где взаимное недопонимание буквально может разорвать собранный по крупицам мир. Все эти определения мы можем применить и к описанию технологических приемов: хрупкость фарфора, несоответствие усадки шамота и фарфора, разрыв тонких слоев массы. Эффекты керамики в передаче образа произведения неисчерпаемы. В работе Елены Юдиной «Любимые репродукции» (белая глина, бесцветная глазурь, деколь, ил. 3) эффекты нерукотворности пластики сгибов глиняного листа и следы «ожогов» зольного древесного обжига в тандеме с фотодеколью призваны рассказать об истлевших и затертых в памяти дорогих образах, обесцененных бесчисленным множеством цифровых реплик.

3) В произведении остается лишь идея керамической технологии, концепция материала. Подобное направление, вслед за организаторами 13 Биеннале керамики Шатору (Франция, 2005 г.), назовем «керамические концепции» [2].

Так на 13-й «Новой Биеннале» в Шатору в 2005 году керамика рассматривается в рамках таких видов современного искусства, как видео, инсталляция, перформанс, ассамбляж, фотография. Экспериментируя с керамическими традициями и материалами, художники используют их как прямые цитаты и реминисценции в контексте современных жанров. До этого времени исследования велись в сторону новых и смелых технических находок, где даже брак мог привести

к лучшему пониманию материала керамики. И, несмотря на то, что все чаще керамические произведения становились необычными по форме, где функциональности не оставалось места, эти произведения все еще относились к определению керамики — «изделия и материалы, получаемые спеканием глин». «Новая Биеннале» 2005 года оставляет идею керамики в чистом виде и обращается в сторону «керамических концепций». Например, голландский художник китайского происхождения Ни Хайфенг (Ni Haifeng, родился в 1964 г.) в серии фотографий названной «Автопортреты, как неотъемлемая часть истории экспорта фарфора», сопоставляет понятия «традиция» и «стереотип». На тело художника нанесен рисунок с китайского фарфора, ввозимого в Голландию в XVIII веке, веке расцвета капитализма в этой стране. Заказываемые образцы выполнялись китайцами в соответствии с нуждами европейцев той эпохи. Появилось такое понятие, как «Китай на заказ». Таким образом, в своей работе художник затрагивает социальный аспект в контексте проблемы иммиграции китайцев в европейские страны.

В работе отечественного автора Наталии Хлебцевич «Трансформация» (2007, сырая и обожженная глина, ростки тыквы, ил. 4) объект представляет собой композицию из четырех плоских шамотных кювет. Две из них наполнены сырой гончарной глиной, в которой прорастают семена тыквы. В двух других помещены обожженные керамические пласты с изображениями ростков тыквы. По авторской задумке, экспонирование объекта растянуто на определенный отрезок времени, связанный с развитием растения. В какой-то момент изображения ростков совпадают с их фактическим состоянием, фиксируя реальность на короткий отрезок времени. Сырая глина является субстанцией, в которой происходит развитие живой материи. Обожженная глина статична, консервативна. Обжиг есть акт умирания живой субстанции и вместе с тем есть акт рождения керамического произведения. Трансформация, то есть переход из

одного состояния глины в другое, отражает также и переход живой природы в неживую.

По словам Надежды Борисовны Маньковской, специфика постмодернизма «связана, прежде всего, с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувственностью и техникой» [3]. В искусстве керамики это проявляется особенно ярко.

Ранее казавшиеся невозможными ни с художественной, ни с технологической стороны приемы обработки глины, каменной массы, фарфора и других материалов керамики приобретают новые качества благодаря критическому и смелому решению современного автора. В результате происходят глубинные изменения эстетического восприятия керамического произведения, что способствует возникновению новых форм в искусстве керамики.

Примечания:

1. Шликер (нем. Schlicker) — используемая в производстве фарфора кашеобразная суспензия, состоящая из каолина, кварца и полевого шпата. Шликер можно сделать из любой массы (фаянс, каменная масса, бело- и красножгущиеся глины), добавляя электролит для усиления текучести при низкой влажности.

2. Юдина Е.А. «Художественная керамика Франции 1980–2000-х гг. Новые тенденции», кандидатская диссертация, 2009 г.

3. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1994. С. 197.

М.В. ПРОЦЮК

Полисекционные структуры как основа дизайн-конструирования детских игровых объектов

В статье рассматривается авторский принцип построения полисекционных структур, который стал основополагающим при проектировании детской развивающей среды. Подчеркивается необходимость активного включения данного принципа в современную дизайн-практику, а также возможность его применения в различных дизайн-направлениях.

The author's principle of constructing polysectional structures is considered in the article, which became fundamental in designing a children's developing environment. The necessity of active inclusion of this principle in modern design practice, as well as the possibility of its application in various design directions, is underlined.

Ключевые слова: полисекционные структуры, полисекционность, дизайн-принцип, формообразование, конструирование.

Keywords: polisection structures, polisection, design-principle, shaping, construction.

Целью данной статьи является формулировка концепции полисекционного подхода, а также выявление его значимости для современной дизайн-практики в целом в эпоху, когда возможности материалов совершенствуются, а вместе с тем видоизменяются и принципы формообразования элементов искусственной среды.

Продуктивное сочетание компьютерных технологий, а также умений и способностей проектировщика, производящего выбор контекста, подходящей формы и ее устройства, позволит находить качественные решения для формообразования пространства. По этой причине так важно учитывать естественные закономерности организации объектов в пространстве, которые определяются физическими аспектами их реализации и учетом антропометрических данных, напрямую связанных человеческими потребностями [8].

Наглядно демонстрируют новые принципы формообразования, художественной выразительности и свойства реального мира узлы или «NODUS структуры» [2]. Эти структуры представляют «закономерное развитие периодических узлов и зацеплений, выполненных из упру-

го-гибкого линейно протяжённого материала, что позволяет получать формообразующие структуры изменяемой точечной поверхности».

Кроме того, область формообразования изучают с позиции экспериментального подхода [7]. Эксперимент трактуется не только как один из основных методов исследования, но также как неотъемлемый инструмент в руках дизайнера для поиска оригинальной выразительной формы и новых зрительных образов.

Применение модульного принципа формообразования наиболее актуально в контексте предметного дизайна или дизайна мебели, когда появляется возможность оперировать модулями, как в конструкторе [4]. Но в отношении детской игровой площадки находящейся в контексте городской застройки, где сосредоточен устойчивый характер среды, использование модулей может оказаться нерациональным решением. Отрицательный эффект будет обусловлен излишней регулярностью и непостоянством форм.

Так, по мнению Кузнецовой, одним из направлений исследования которой стало структурное формообразование, необходимо заблаговременно рассчитывать эффект от визуального восприятия структур, проектируемых для окружающей среды [3]. Преображения среды в гармоничную нужно добиваться посредством синтеза «художественных возможностей пространственного моделирования».

В ходе исследования и развития темы детской развивающей среды была предложена концепция создания полисекционных дизайн-структур, способствующих созданию качественно новой, комплексной искусственной среды, обладающей фактором уникальности и притягательности.

Трактовка термина «секция» не является двойственной, это так называемый раздел или часть целого. Отсюда следует «секционный» — состоящий из готовых секций. Примером, может стать секционный забор, в котором ряд готовых секций при их последовательной сбор-

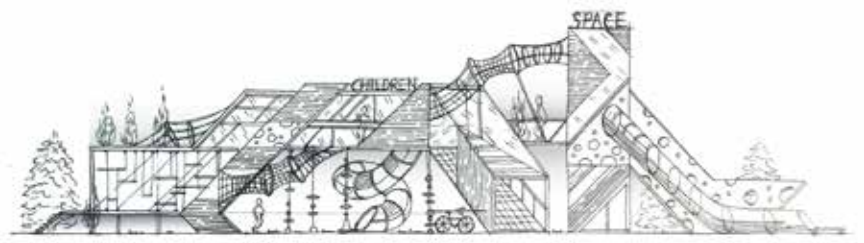


Рис. 1. Пример организации игровой площадки на базе полисекционной структуры из контейнеров (эскиз М.Процюк)

ке составляет целостное ограждение территории. Альтернативный вариант организации пространства на базе секций — секционные жилые дома. Приставка «поли», соответственно, указывает на наличие множества подобных секций.

Таким образом, полисекционная конструкция представляет собой целостную структуру, каждый элемент которой отвечает за свою секцию. В каждой отдельной секции присутствует индивидуальный набор элементов. Связи между различными секциями устанавливаются за счет единого стилистического и композиционного решения.

Пространство создается и структурируется предметами, которые его наполняют, поэтому взаимоотношение между предметами устанавливается при непосредственном взаимодействии как природных, так и рукотворных объектов, а сама структура может принимать облик целого города [1].

Характерным показателем полисекционной структуры является насыщение и сочетание всех смыслов, заложенных в эту структуру.

1) Полисценарийность — возможность для проигрывания игровых ситуаций в различных сценариях, предписанных самой игрой.
2) Полидейственность (полисобытийность) — возможность для совершения различных действий в процессе исследования и испытания игровой секции
3) Полиобразность — семантика структуры, а также демонстрация видов с разных точек обзора структуры: внутри или снаружи, под ней или на ней и т.д.

Полисекционность, наряду с другими принципами организации элементов в среде, имеет ряд преимуществ. Во-первых, — это мобильность конструкции, которая позволяет производить монтаж и сборку, не прилагая титанических усилий. Во-вторых, — это характерная завершенность или инвариантность отдельно взятой секции, которая позволяет, при необходимости, устанавливать не всю полисекционную структуру, а лишь несколько секций из ряда целого. Таким образом, внутри каждой полисекционной структуры существует возможность деления на самостоятельные секции. В-третьих, — это комбинаторность или допустимость получения различных вариаций при сопоставлении секций. То есть в каждом отдельном случае появляется возможность для комбинирования двух и более структур, посредством чего достигается наибольшая вариативность объектов, входящих в состав цельной игровой структуры.

Последовательность в организации дизайн-секций должна устанавливаться за счет четкого обозначения главных, приоритетных секций, являющихся композиционной доминантой, а также второстепенных объектов структуры, которые становятся ее логичным продолжением или завершением.

Строение полисекционной структуры демонстрирует развивающуюся систему, которая последовательно преобразуется, при совмещении одной и более составляющей, в единую полисекционную конструкцию. Составными компонентами конструкции являются наиболее простые элементы, затем — образующие детали конструкции, которые, в свою очередь, при сборке с другими составными деталями формируются в завершенную секцию. Уже на этом этапе секция может представлять собой малую игровую форму. На финальном этапе осуществляется сборка и монтаж секций между собой, которые и станут составом единой полисекционной конструкции.

Рис. 2. Строение полисекционной конструкции

Еще на уровне первичной проработки всей конструкции осуществляется композиционное соотношение составных секций, для создания их наибольшей художественной выразительности и придания единого стилистического решения.

Ввиду вышесказанного, полисекционное формообразование имеет большое значение для современной дизайн-практики и, в еще большей степени, для создания объектов ДИП. Детская среда нуждается в качественной организации игрового пространства, которая предоставляет возможность для совершения множества действий и прохождения разнообразных маршрутов [5]. Унифицированная детская «моно» среда, окружающая нас сегодня, не сможет предоставить возможность для принятия оптимального уровня риска, осуществить выбор или альтернативный вариант для развития тех или иных действий [6]. Это означает, что такая среда не сможет ответить на запросы детей и стать для них действительно интересной и полезной игровой площадкой, поэтому выявляется явная необходимость в проектировании игровой структуры, основанной на принципе полисекционного построения.

Библиография:
1. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Р.Арнхейм / пер. В.Л.Глазычева. М.: Стройиздат, 1984. 192 с.

2. Козлов Д.Ю. Узлы как формообразующие структуры и возможности их применения в дизайне: Автореф. дис.канд искусствоведения. М.: ВНИИТЭ, 2008. 251 с.
3. Кузнецова Г.Н. Принципы взаимодействия структурного формообразования и визуальной экологии в средовом дизайне. Автореф. дис. Канд. искусствоведения. М.: ВНИИТЭ, 2011. 184 с.
4. Обеднина С.В. Модульный принцип формообразования в дизайне / С.В.Обеднина, Т.Ю.Быстрова // УралНИИ. Проект РААСН. Екатеринбург, 2013. № 1. С. 85–90.
5. Процюк М.В. Принципы формирования детской развивающей среды на открытых городских пространствах / М.В.Процюк, Н.И.Барсукова. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 136–139.
6. Соломон С. Наука игры: как построить игровые площадки, которые улучшают развитие детей / С.Соломон. University Press of New England, 2014. 232 с.
7. Федорова Т.Ю. Экспериментальное формообразование в дизайне. Автореф. дис.канд искусствоведения. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2011. 227 с. ил.
8. Шубенков М. В. Структурные закономерности архитектурного формообразования / М.В. Шубенков. М: Архитектура-С, 2006. 320 с. ил.
9. Ярмоленко А. Структурно-композиционный инструментарий формообразования / А. Ярмоленко, СПБ.: Астерион», 2008. 176 с.

П.А. РЕВЕНКОВ

Издание The Saint John's Bible Дональда Джексона: современная интерпретация Священного Писания в форме иллюминированного манускрипта

Данная статья посвящена рассмотрению проблемы современной художественной интерпретации текстов Библии в издании The Saint John's Bible. Исследуется феномен издания The Saint John's Bible как переосмысление средневекового иллюминированного манускрипта в современной форме.

This article is dedicated to considering of the problem of contemporary artistic interpretation of biblical texts in The Saint John's Bible edition. The phenomenon of The Saint John's Bible is investigated as a reinterpretation of medieval illuminated manuscript in contemporary form.

Ключевые слова: The Saint John's Bible, иллюминированный манускрипт, стилевое многообразие, интерпретация

Keywords: The Saint John's Bible, illuminated manuscript, stylistic diversity, interpretation

Семитомное издание The Saint John's Bible было выпущено в 2011 году католическим университетом Святого Иоанна в Колледжвилле, штат Миннесота, США.

Прежде всего, данное издание можно охарактеризовать как беспрецедентный после изобретения Иоганном Гутенбергом книгопечатания в Европе пример создания большой рукописной иллюминированной Библии [2]. Из этого факта исходит проблема переосмысления иллюминированного манускрипта в современную эпоху. Требует рассмотрения технология передачи смыслов сакрального библейского текста, история которого уходит на глубину более трех тысяч лет, средствами современного художественного языка, в результате чего в рамках одного издания появляется стилевое многообразие.

The Saint John's Bible освещалась в различной литературе. Сложноорганизованный технологический процесс исследован в книге Кристофера Калдерхеда «Illuminating the Word. The making of The Saint John's Bible». Художественной интерпретации и герменевтике библейского текста посвящены «The Art of The Saint John's Bible» Сюзанны Синк и книга Майкла Пателлы «Word and Image. The Hermeneutics of The Saint John's Bible».

В данной статье основной целью является подробное освещение проблемы стилевого многообразия, возникающего в современной художественной интерпретации Священного Писания в издании The Saint John's Bible, также поставлена задача дать обобщенное представление о The Saint John's Bible как продукте переосмысления средневекового иллюминированного манускрипта в современную эпоху.

Стоит отметить, что именно Соединенные Штаты Америки стали страной, в которой в период 1990–2010-х годов вышли наиболее выдающиеся по уровню художественного исполнения издания Библии. Это можно объяснить различными факторами. Во-первых, здесь высока востребованность религиозной литературы, как и интерес к религии вообще. Во-вторых, со времен окончания Второй мировой войны США вышли на ведущее положение в культурном и экономическом аспектах.

В Издании The Saint John's Bible отразилась диалектика между многовековой монастырской традицией интерпретации Священного Писания и вызовами современности.

Второй Ватиканский собор 1962–1965 гг. положил начало экуменическому движению в католицизме и тенденциям к большей открытости Римско-католической церкви современному миру. Этим объясняется выбор перевода библейского текста New Revised Standard Version, в котором были отброшены любые языковые архаизмы или намеки на гендерную дискриминацию, остававшиеся в предшествующих популярных переводах Revised Standard Version и King James Bible [3, с. 29]. Именно миссионерская задача доступности современному человеку и открытости для всех культур и народов стояла для издателей The Saint John's Bible на первом месте. Эта задача продиктовала особую концепцию Библии, в художественном оформлении которой есть место для различных человеческих рас, культур и эпох.

Необходимостью решения особой миссионерской задачи была продиктована организация необычного коллектива для работы над проектом. Группа богословов, историков-медиевистов и историков искусства, представленная монахами-бенедиктинцами из аббатства Святого Иоанна в Колледжвилле, штат Миннесота, США, формулировала рекомендации, задавала программу иллюминирования Saint John Bible для команды художников и каллиграфов под руководством Дональда Джексона из Уэльса, Великобритания [1]. В художественную команду вошли мастера с разнообразными, не похожими друг на друга манерами иллюстрирования, предпочтениями художественного вкуса, что неизбежно привело к стилевому многообразию всего издания The Saint John's Bible.

На первый взгляд, есть повод объяснить стремление к стилевому многообразию влиянием постмодернистских тенденций в современном

искусстве. Но к этому предположению стоит отнестись с большой осторожностью, поскольку в серьезном подходе к иллюстрированию и иллюминированию Священного Писания аббатства Святого Иоанна характерная для постмодернистской эпохи ирония и игра со стилями и смыслами попросту оказалась бы неуместной. Именно тенденции в современном католицизме к открытости и универсальности для всех христианских конфессий объясняют данную особенность The Saint John's Bible.

Примечательно то, что Saint John's Bible выпущена как многотомное издание из 7 книг, что отсылает к изначальному смыслу слова «библия», дословно переводимому с греческого языка как «книги». Ведь Библия как сборник текстов Ветхого и Нового Заветов в одном переплете появилась сравнительно недавно, в эпоху массового распространения Священного писания. Во времена поздней античности и средневековья в употреблении были лишь отдельные части Библии.

Создатели The Saint John's Bible руководствовались идеями, сходными с теми, которые проповедовал основатель движения Искусств и ремесел Ульям Моррис. Преобладание технологий, связанных с вложением в продукт энергии человеческих рук, обусловлено стремлением дать свой ответ на гегемонию машинной печати в современном мире. Форма иллюминированного манускрипта лучше всего отвечала данным требованиям. Аутентичность материалов и технологий также была важна. Страницы из пергамента, тонко выделанной кожи теленка сшиты вручную в переплете из натуральной кожи с золотым тиснением. Тексты написаны каллиграфическим шрифтом, стилистически родственным каролингскому минускулу, в специальной мастерской-скриптории гусиными и лебедиными перьями с использованием китайских чернил, что также отсылает к средневековым традициям. Пигменты для красок, задействованных в иллюстрациях, замешивались на яичном желтке или казеине. В иллюминировании использована поталь из золота и платины [1].

В общих композиционных принципах, в архитектуре и пропорциях страницы создатели ориентировались на традицию больших иллюминированных Библий XII века, ключевой образец — Винчестерская Библия 1160–1175 гг. [3, с. 68]. Оттуда заимствованы характерные конструктивные особенности страниц: двухколончатая конструкция, использование заголовков-инципитов, особо оформленных инициалов, маргиналий и примечаний, вынесенных на поля страницы. Художественно осмыслены исправления в тексте, неизбежные при написании его от руки живыми людьми, а не с помощью машинного набора. Весь процесс создания иллюстраций, от эскизов до перевода в чистовую форму, предполагал использование традиционных, а не цифровых способов: в компоновке страниц и

коллажей элементы вырезались ножницами и организовывались в определенном порядке с помощью клея или скотча. Рисунок сложившихся иллюстративных композиций или их частей фиксировался и переводился на пергаментные страницы с уже написанными блоками текста с помощью кальки. И лишь верстка текста для страничных эскизов и дальнейшего написания от руки производилась в компьютерном редакторе [1].

Еще один важный элемент традиции — особый метод интерпретации священного текста, которым руководствовались члены Комиссии по теологическому контролю и отбору иллюстраций для The Saint John's Bible — монахи-бенедиктинцы аббатства Святого Иоанна. Это средневековая практика lectio divina, уединенное неторопливое молитвенное проникновение читателя Библии в каждое слово священного текста, при котором акцент ставится на получение глубинных смыслов, мудрости, а не фактологического знания.

Рассмотрим интерпретационный подход The Saint John's Bible на некоторых характерных примерах иллюстраций.

Главная идея, заложенная в начальную иллюстрацию книги Бытия (ил. 1), заключается в разрешении дихотомии библейского и эволюционного взглядов на появление мира. Библия не претендует на буквальное документальное объяснение появления мира, поскольку это находится в компетенции науки, а преподает его в мифопоэтической, художественной форме, символическим языком. Фронтиспис из книги Бытия — яркий пример применения техники коллажа. Каждая из семи полос символически изображает шесть дней сотворения мира Богом и седьмой «день покоя». Фигура ворона, атрибута святого Бенедикта, к ордену которого принадлежит аббатство, птицы, летящей над днями творения, сообщает всей композиции направленное движение слева направо, эволюцию от рваной пластики первоначального хаоса к конечному порядку, связывает земной и небесный мир [4, с. 5]. Элементы естественнонаучной информации — топографическая фотосъемка дельты реки Ганг на третьей полосе, окаменелости древних морских обитателей на пятой и наскальные рисунки первобытных людей шестого дня творения — заимствованы в русле примирения науки с библейской концепцией.

Иллюстрация грехопадения (ил. 2) показательна как образец кардинального пересмотра привычной для европейской культуры иконографии Адама и Евы. Здесь они могут трактоваться как две ипостаси единого Человека — андрогина. Этот подход вероятно призван удовлетворить феминистским течениям в современном протестантизме, исключив иерархию мужского и женского. Первые люди наделены антропологией одного из эфиопских племен, что наводит мысль об африканской прародине человечества, согласно новейшим научным данным [4, с. 10]. Ниспровергается стереотип о господстве европеоидной расы в христианском искусстве, которое теперь стремится идти в ногу с современными тенденциями глобализации и универсализации.

«Жизнь апостола Павла» (ил. 3) — характерный пример сочетания византийской иконописной манеры постиконоборческого периода в фигуре святого и фона в виде коллажа из изображений и планов зданий, различных по времени и стилю. Фон — своего рода апофеоз, концентрация всех странствий проповедника. Византийская стилистическая линия — вклад Айдана Харта, известного британского художника-иконописца, православного по вероисповеданию.

Евангелие от Иоанна изобилует иллюстрациями в экспрессионистической манере, выполненными Дональдом Джексоном. Этот стремительный экзальтированный стиль отражает возвышенно-богословский характер повествования Иоанна. Человеческие фигуры тяготеют к обобщенно-силуэтному виду, в контрастных цветовых

пятнах обнажена работа кисти художника; различные оттенки синего, символизирующего трансцендентную область, часто контрастируют с золотом как атрибутом Божественного света или с оттенками красного и желтого. В отдельных иллюстрациях экспрессивная манера совмещена с реалистическим линейным рисунком, как, например, в образе Марии Магдалины из иллюстрации Воскресения и в фигуре Иоанна Крестителя в фронтисписе Евангелия от Марка (ил. 4).

Конец Евангелия от Марка (ил. 5) украшен маргиналиями в виде натуралистического изображения бабочек во всех стадиях развития, выполненными иллюстратором Крисом Томлином, которые символизируют духовное перерождение человека. Натуралистическая иллюстрация Криса Томлина изображает флору и фауну Миннесоты, но эти маргиналии не случайны. Насекомое, животное или растение, цветок на полях манускрипта метафорически связаны с соседствующим текстом. В данном случае перерождение куколки в бабочку перекликается с повествованием о Воскресении Христа, оно связано с духовным перерождением для вечной жизни.

Стоит отметить присутствие проходящих через все издание Библии таких зооморфных мотивов, как ворон, полосатый змей или дракон, а также бабочка. Эти мотивы связывают все книги The Saint John's Bible и несут различные функции. Ворон, как было указано выше, является и символом, связующим земной и небесный миры, духовную и материальную реальности, и атрибутом издателя Библии. Полосатый коралловый змей с головой-маской дракона символизирует мировое зло. Бабочка встречается там, где библейское повествование связано с нематериальными сущностями — человеческой душой или ангелами.

Почти через все издание проходит и преобладающий метод создания иллюстрации в The Saint John's Bible — коллаж. Именно с помощью него решается проблема стилевого многообразия. Сочетаются такие разнородные стилистические линии, как византийская иконописная манера, экспрессионистическая и абстрактная живопись, некоторые орнаментальные элементы ирландской миниатюры. Часто в иллюстрацию инкрустируются фотографии.

Иллюстрации всегда имеют разомкнутую композицию, они открыты в пространство книжного листа, в них часто вплетаются шрифтовые каллиграфические композиции.

Каллиграфии и шрифтовым композициям отводится ведущая роль как носителю Слова. Часто сочетаются разные регистры шрифта, начальные главы книг Библии пишутся маюскульным шрифтом, тогда как основной массив текста — минускульным. Особый вид художественного оформления — цитаты из Священного Писания, помещенные на поля рукописи. Текст, к которому добавлена пластическая выразительность линий и цветовых пятен, превращается в своеобразные литургические баннеры. Здесь прослеживается параллель с восприятием священного текста в исламском искусстве, что еще раз подчеркивает культурно-конфессиональную открытость The Saint John's Bible.

Итак, в данной статье было рассмотрено, посредством каких технологий был интерпретирован материал Библии и воплощен в форме иллюминированного манускрипта, переосмысленного с учетом современных реалий, если рассматривать понятия материала, технологии и формы в широком смысле. На примерах освещено стилевое многообразие в пределах издания The Saint John's Bible как следствие новой интерпретации.

Библиография:

1. Calderhead Christopher. Illuminating the Word: The Making of the Saint John's Bible. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, Saint John's Abbey, 1st edition, 2005. 216 p.

2. Dugdale Juanita. Of biblical proportions // Print. 1999. Nov./Dec. Vol. 53. Issue 6.

3. Patella Michael. Word and Image: The Hermeneutics of The Saint John's Bible. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, Saint John's Abbey, 2013. 366 p.

4. Sink Susan . The Art of The Saint John's Bible.The Complete Reader's Guide. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, Saint John's Abbey, 2005. 392 p.

Т.А. ИВЛЕВА, А.Н. ОГАРКОВ

Воплощение триады «материал–технология–форма» в современной сценографии

Данная статья посвящена анализу современной сценографии на примере постановки романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» в Александринском театре, а также осмыслению принципа триединства таких понятий, как материал, технология и форма в сценическом пространстве.

This article is devoted to analysis of the contemporary scenography in the example of the setting of the novel of F.M. Dostoevsky «Crime and Punishment» at the Alexandrinsky theatre, also in this article we consider the principle of Trinity of such concepts as material, technology and form in the stage space.

Ключевые слова: сценография, триединство, функциональность
Keywords: scenography, trinity, functionality

Аттилу Виднянского, автора спектакля «Преступление и наказание», поставленного на сцене Александринского театра в 2016 году, можно по праву считать последователем идей римского архитектора и механика Витрувия. Вместе с командой сценографов ему удалось создать по-настоящему функциональное пространство, полностью отвечающее эстетике современного мира, однако служащее для трансляции вечных идей. Таким образом, «прочность» и «польза» слились воедино, чтобы поведать зрителю о «красоте» души человеческой и тернистом пути к ней. По словам режиссера, «предложение поставить спектакль по Достоевскому очень почетно. Для венгров до сих пор “Преступление и наказание” — главный иностранный роман. Нам близки те вопросы, которые в романе подняты, и те ответы, которые здесь очень мощно и очень однозначно дает Достоевский. Это вечные вопросы существования. <…> Через пару лет я обязательно хочу поставить “Преступление и наказание” в Венгрии. Я считаю, что это произведение должно быть в репертуаре. Потому что это ответ театра, на все те вопросы, которые нас окружают. Правильный ответ». И для того, чтобы дать этот ответ зрителю, режиссер должен не только приложить немало усилий, но и найти собственный способ вести диалог с ним. Виднянскому это удалось, во многом благодаря именно сценографии.

Вообще у сценографии несколько функций. Ключевая — служить композиционной стройности всего проекта. В целом функции сценографического решения можно охарактеризовать как интерпретаторские, то есть переводящие вербальные образы в визуально воспринимаемые, наглядные, придающие идейно-тематическую, а также жанровую определенность содержанию и форме действа. Сценография — это та форма, в которую облекается содержание, под которым, в свою очередь, понимается режиссерское видение пьесы.

И, прежде всего, это пространственные рамки спектакля. Иными словами, это основа любой постановки, которая требует наличия одного или более фонов, декораций, а также подмостков и вспомогательных устройств (лестницы, канаты, страховочные матрасы и так далее) [2]. Несложно догадаться, что такая работа достается архитекторам и планировщикам. Особенность рассматриваемой нами постановки в том, что для нее данными специалистами была придумана «декорация-конструктор» [см. Приложение 1, 2]. Специфика которой как нельзя лучше встраивается в теорию Олега Аронсона, изложенную в книге «Метакино» [1]: «Заявка Станиславского невероятно радикальна, и представляет из себя следующее: нахождение внешнего (физического, сценического) эквивалента для самых неуловимых внутренних (душевных, психических) переживаний, закрепление его в актерской технике, способность к его воспроизведению. Другими словами, можно сказать, что Станиславский ставит перед собой задачу материализации того, что принято называть “душой”». Иначе говоря, по мнению Аронсона, одним из

Приложение 1

Приложение 2

обязательных элементов сценографии Станиславский считал «внутренне содержание» актера.

Сразу следует оговорить то, что Станиславский находился вполне в рамках представлений своего времени (прежде всего, психологических), а потому он постоянно имел дело с оппозицией внутреннего/внешнего, в которой «психика», «душа», «эмоции» — нечто внутреннее, а «движения тела», «мимика», «голос», «речь» — внешнее. Однако если раньше только последние были элементами театрального представления, только они пересекали границу сцены и были видимыми зрителю, то в системе Станиславского это уже не так. Граница сцены смещалась все глубже внутрь, захватывая все более и более интимные сферы психики, превращая их (с помощью психотехники) в инструменты сценического действия.

Таким образом, наша «декорация-конструктор», трансформируясь на сцене в режиме реального времени, в буквальном смысле позволяет внутренним переживаниям актеров просачиваться во внешнюю среду, через образующиеся в ней щели.

Другим компонентом сценографии является внешний облик всего, из чего состоит спектакль. Тут вся ответственность лежит на художнике-постановщике и гримерах. Шьются костюмы, вдыхается жизнь в бутафорию, оформляется сцена и создается необходимая пространственно-временная атмосфера. В нашем спектакле особая роль отведена цвету, он — один из ключевых игроков сценографии. Всего в спектакле три цвета: белый, черный и красный. Сама белая конструкция скорее функциональна, просто образует стены, острые углы и «посадочные места».

Символическое же значение их таково: белый таит угрозу. В отношении костюмов белый принципиален. И даже на Дунечке белые колготки неспроста. Она вообще здесь редуцирована и меньше всего напоминает «христианскую мученицу» — актриса Василиса Алексеева играет скорее влюбленную в учителя девочку-отличницу. Эти беленькие девочки — акцент смыслообразования. Главный соблазн и основная жертва. Эта часть сценического мира связана со Свидригайловым, который как драматический персонаж появится много позже, а пока лишь мелькает «в дискурсах». С появлением героя Дмитрия Лысенкова тема соблазнения малолетних будет отрефлексирована, его многочисленные рассказы о девочках-подростках, а также рассказ Лужина о том, как Аркадий Иванович был совратителем и виновником самоубийства маленькой утопленницы, будут выслушаны Раскольниковым с огромным вниманием и как будто даже и с пониманием. Эта опасная материя разворачивается в спектакле отважно.

Черный цвет в спектакле — это цвет хора. В одинаковых ватниках и ушанках — студенты РГИСИ, иногда рассыпаясь на второстепенных персонажей, иногда собираясь в массу для исполнения каторжных песен или пластического номера, на фоне белых сверкающих стен отвечают за партию «твари дрожащей». Принять это страдание для Раскольникова — значит превратиться в вошь, слиться с хором.

А еще есть красный — цвет опасности, цвет погони, это фирменный цвет «театра» Порфирия Петровича. Виталий Коваленко появится впервые в красной шерстяной шапочке в тот момент, когда вызванный повесткой Раскольников грохнется в обморок на его «сцене». На воре, дескать, и шапка горит. Красные шары, что появятся ко второму акту, — это уже любовно подготовленная декорация его «театра».

Третий неотъемлемый компонент сценографии — это режиссура. Она отвечает за мизансценический рисунок, корректирует расстановку актеров и декораций в различных сценках спектакля и координирует все движения. И в нашем случае ее ключевой особенностью является параллельность действия: «В финале режиссер опять внедряет параллельный монтаж, который использовал в первой картине: путь на Сенную и вояж в Америку играются одновременно, так, что сразу за выстрелом Свидригайлова следует текст Раскольникова: “Это я убил…”. Случайно или нет, но складывается сентенция: извечное старание перестроить жизнь согласно идеалу убивает правдивое знание о том, что она есть».

Библиография:

1. Аронсон О. Метакино. М.: Издательство «Ад Маргинем», 2003. 261 с.

2. Базанов В.В. Техника и технология сцены. Л.: Искусство, 1976. 363 с.

3. Литвинов Г.В. Сценография. Учебное пособие. Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2013. 184 с.

М.В. СОЛОВЬЕВА

Метадрама как драматургический прием

В рамках доклада анализируется понятие метадрамы, широко употребимое в теории европейского театроведения, а также целесообразность его заимствования в теорию драматургии кино. Автором также предлагаются дополнения в систематизацию видов метадрамы в связи с нарастающей популярностью использования экрана как драматургической составляющей сюжета. В целях своеобразной апробации разбираются примеры кинематографического соцреализма, в частности «Берегись автомобиля!» режиссера Э.Рязанова.

In this article the commonly used notion of metadrama is analysed. And also the appropriateness of its borrowing in the scriptwriting theory. The author also suggests some amendments due to increasing popularity of using a screen as a dramaturgical component of plot. As a peculiar approbation, socialist realism film examples, particulary «Beware of the Car» directed by E.Ryazanov, are investigated.

Ключевые слова: метадрама, драматургический прием, соцреализм, сюжет

Keywords: metadrama, scriptwriting tool, socialist realism, plot

Рассмотрим терминологическую историю метадрамы (применительно к театру).

Поскольку в отечественной науке этот термин мало употребим, а в тех работах, в которых он используется, он трактуется довольно субъективно и спорно, то имеет смысл обратиться к более фундаментальным исследованиям на эту тему — исследованиям зарубежных мыслителей [1, 25–27]:

— введение термина метадрамы Л.Абелем на основе теории феномена «театрализации жизни» [2, 78–79];
— концепция Д.Шлютера: метадрама как «саморефлексирующее искусство», рассматриваемое с точки зрения «субъект»-«объект», сосуществование драматического и метадраматического персонажа в рамках одной роли [1, 9];
— осмысление метадрамы П.Хорнби: градация метадрамы на 5 видов (церемониал-внутри-пьесы; пьеса-в-пьесе; роль-в-роли; художественные/жизненные ссылки-в-пьесе; саморефлексия) [3, 10], [3, 7], [4, 12];
— определение метадрамы, основанное на определении хронотопа (по М.М.Бахтину) как существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных, в данном случае — в условиях театрального действа; тогда метадрама — это такая драматургическая конструкция, при которой возникает дополнительный хронотоп внутри существующего основного хронотопа [5, 274];
— градация метадрамы (применительно к театру) на 6 видов с учетом «экспансии» экранных искусств в 20 веке (церемониал-внутри-пьесы; пьеса-в-пьесе или театр-в-театре; роль-в-роли; художественные/жизненные ссылки-в-пьесе; саморефлексия; экран-в-театре) [6, 171].

Теория метадрамы применительно к кино.

В теории кино этот термин не используется, но само явление метадрамы широко распространено, потому автор работы предлагает также использовать его в теории кино, ссылаясь на научные разработки теории театра):

— «адаптация» к кино теории метадрамы применительно к театру на примере отечественных фильмов второй половины 20-го века;
— градация метадрамы (применительно к кино) на 6 видов: (церемониал-внутри-кино; театр-в-кино; роль-в-роли; художественные/жизненные ссылки-в-кино; саморефлексия; кино-в-кино);
— потенциал теории метадрамы применительно к кино.

Примечания:

1. Ставицикий А.В. Метадрама Г.Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения. Диссертация по специальности 17.00.01. СПб., 2012.

2. Abel L. Metatheatre: A new view of a dramatic form. New York, 1963.

3. Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама. Диссертация по специальности: 17.00.09. СПБ., 2009.

4. Boireau N. Preface // Drama on drama: Dimensions of Theatricality of the Contemporary British Stage. L.: Macmillian Press, 1997.

5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литратура, 1975.

6. Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 5. С. 169–176.

А.М. СПИРИДОНОВА

Введение понятия социального заказа как нового формообразующего художественного метода: на примере проекта «Выбор Народа» Виталия Комара и Александра Меламида

Статья рассматривает проект 1993–1995 гг. «Выбор народа. Самая желанная и самая нежеланная картина». Предметом исследования является новый подход художников к технологии и формообразованию социального заказа. Фокус-группы разных стран были анкетированы с соблюдением гендерных квот. Анализ полученных данных лег в основу живописи, сатирически названной художникам «народным искусством».

The article deals with the project of 1993-1995 «The Choice of the People. The Most Desirable and The Most Unwished Painting». The subject of the research is the modernistic approach of artists to the technology and forming making of the social order. The focus groups of the different countries were questioned according to the gender quotas. The analysis of the data received became a basic of the art ironically named by artists «The People's Art».

Ключевые слова: Комар и Меламид, соц-арт, социальное анкетирование, «выбор народа»
Keywords: Komar and Melamid, social art, social questioning, «people's choice»

Александр Комар и Виталий Меламид, известные как основатели нового художественного стиля соц-арт, сразу заявили о себе как о группе, тонко чувствующей динамику изменения политических настроений. Основной период творчества — за рубежом, в Нью-Йорке, с 1977 года. Важными героями творчества, суперзвездами, как их называет Виталий Комар, почти всегда выступали крупные политические деятели, обычные люди и их сложная интеграция в обозначенную социальную действительность.

Художники вели очень активную и разностороннюю деятельность, почти каждый раз меняя не только художественный язык, но и способ общения с аудиторией. Они перепробовали почти все, от живописи и инсталляций до акционизма и псевдо археологических раскопок. Каждый раз им приходилось искать, изобретать или частично заимствовать новый художественный метод, новый способ передачи своих идей, и каждый раз они изобретали новую художественную технологию, более изящную, чем навязчивые дифирамбы их современника Олега Кулика или замысловатые гиперреалистичные инсталляции Ильи Кабакова [1].

И вот сформировалась глобальная проблема, мучившая художников, существующих между двумя конфликтующими континентами: если ли разница между людьми разных национальностей, и если есть, то в чем она заключается? Новый инструмент к решению этого вопроса подсказала типичная для Америки культура потребления. Рыночно-исследовательский аппарат соцопросов тесно связан с свободой слова и выбора народа, он использовался с целью создать публичный диалог между производителем и потребителем. В нашем случае — художника и зрителя. В некотором смысле, это была традиционная идея, потому что вера в число имеет фундаментальное значение для людей, начиная с идеи Платона о мире, который основан на числах [2].

Ил. 1. Россия. Самая желанная картина. 1995. Размер: дверь рефрижератора

Ил. 2. Америка. Самая желанная картина. 1993. Размер: посудомоечная машина

Поиски различия между двумя народами, Россией и Америкой, велись художниками уже давно; в 1977 году, еще до эмиграции ??, они запустили совместный проект с Дугласом Девисом, который назывался «Где эта линия между нами?». На ней между русскими и американским художниками на фотографии была толстая черная линия, чем-то напоминающая картину Эрика Булатова «Горизонт» 1972 г. На фотографиях художники с удивлением смотрели на грозную линию, как бы задавая ей вопросы: «Где линия между нами? Почему линия между

нами? Что это за линия между нами? Что за этой линией?». Проект представлял собой серию фотографий, которые комментируют разделение мира на Восток и Запад в период холодной войны. На этих фотографиях художники, стоя по разные стороны от вертикальной черты, держат таблички с парадоксальными вопросами о смысле и назначении разделяющего их барьера, который они в конце концов преодолевают. В те годы, эта выставка не получила большой огласки и широкой реакции публики [3].

Тема социальных и политических вопросов актуальная и сегодня, и Комар и Меламид, художественные провидцы, уже 1980 году почувствовали незаполненную лакуну, еще не зная как именно ее обыграть. В 1993 году художники возвращаются к этой теме снова, набравшись опыта в международных поездках и акциях, реализовав многие амбициозные задумки, они были готовы вложить куда больше сил и времени в этот проект. «Выбор народа» — это своего рода первое крупное социальное мероприятие, международного уровня, затронувшее Китай, Данию, Финляндию, Францию, Германию, Голландию, Исландию, Испанию, Италию, Кению, Португалию, Россию, Турцию, Украину и США.

В первую очередь, это новый художественный метод, метод, означающий и приравнивающий ценность самой идеи и ее зарождения к самому результату творчества. Это смелый современный шаг, на который художники не пошли бы без серьезной причины. Виталий Комар говорит в своем интервью: «Мы как бы в тупике, всем обществом. В искусстве кризис идей, который ощущают многие, многие люди. Не только в искусстве, в социальном мышлении и политике. Это одна из тех вещей в опросе, одна из попыток выбраться из этого, может быть, забавными средствами, однако юмор помогает нам — потому что мы действительно не знаем, куда идти, и каким должен быть наш следующий шаг» [4].

Эта свежая идея диалога со зрителем открыла абсолютно новую станицу в летописи мирового искусства. Если раньше заказчиком произведения выступала церковь, государство в лице монарха или частное лицо, то сейчас уже с помощью новых инструментов современности, доступного интернета и простой телефонной коммуникации, составив правильную анкету, с продуманными вопросами, и сделав правильную подборку фокус-групп, охватывающую все слои населения и разные возрастные группы, народ, простые люди получили право голоса собственных пожеланий и чаяний. И этот социальный заказ делает наших художников лишь инструментом, подменяя местами значимость художественной идеи и ее результата. Так ли важно, что в результате нарисовали художники? Весь проект нацелен даже не на написание картин, а на поднятие социальной целины,

Ил. 3. Россия. Самая нежеланная картина. 1995. Размер: карманная книга (покетбук)

попытки проанализировать изменения в психологии потребителей после разрушительных последствий Второй мировой войны.

Как художник может понять, сидя у себя в мастерской, чего же хочет обычный среднестатистический гражданин, хочет ли он повесить картину у себя дома? Часто ли он ходит в музеи? Что он думает о современном искусстве? И как отличаются вкусы у слоев населения с разным материальным благосостоянием?

Почти все искусство до этого момента представляло собой шаткие подмостки, попытки нащупать новые тенденции в развитии культурных запросов и художественного вкуса. В тоже время, нельзя сказать, что этот опыт существенным образом изменил методологию процесса создания произведения в наше время. Но акт коммуникации ранее не зависимых друг от друга групп состоялся. Художники с серьезным выражением заявляли, что это важный и глубокий вопрос является фокусом всей работы: опрос как один из важнейших инструментов всех демократических социальных систем.

В конце 1993 года художники заказали научно-исследовательскому институту Marttila and Kiley первые опросы в Соединенных Штатах, чтобы узнать все об искусстве прямо уз уст граждан. Американцы любят маленькие или большие, красные или синие картины? Ландшафты или портреты? Абстрактные или реалистичные картины? Важны ли вопросы эстетики под влиянием расы, географии, социального статуса?

Получилась интересная статистика: любимый цвет американцев — синий, 44 % опрошенных, 0 % американцев считают, что цвет может влиять на состояние души человека. 64 % предпочитают традиционное искусство, современному. 88 % любят пейзажные сцены. Комар и Меламид смело могли утверждать, что это были первые картины в истории искусства, которые заказала целая нация.

Используя эти данные, художники написали по две картины: самая желанная и самая нежеланная картина, для каждой страны. Американские и российские результаты поразительно похожи: обе желанные картины — спокойные протяжные ландшафты, близ озера и гор, небольшая группа отдыхающих людей на переднем плане,

спокойно прогуливающиеся животные: олени — у Америки и задумчивый медведь — у России. В центре внимания — фигуры известных исторических личностей, героический Джордж Вашингтон — в американской версии, созерцательный грустный Иисус — в русской. Интересным фактом является то, что обе значимые фигуры по масштабу чуть больше изображений простых людей, это явная отсылка к средневековому и египетскому искусству, где фигуры правителей возвышались над головами простых смертных. Комар и Меламид выражали свое искреннее недоумение столь консервативным выбором народных масс, и эта забавная деталь — скорее всего, маленькая колкая шпилька, оставленная художниками как «пасхальное яйцо» [5].

Преимущественно, в каждом из них преобладает любимый цвет, синий, также мягкие градиентные оттенки зеленого, обе картины среднего размера, с посудомоечную машину или дверь рефрижератора. Самые нежеланные картины тоже оказались похожими — это яркие красно-рыжие абстракции с треугольниками и черными всполохами, крупными фактурными мазками и ощущением дробности и тревожной нагнетенностью. В США — множество маленьких треугольников на картине размером с покетбук, наложенных друг на друга, и несколько черных крупных треугольников в русской версии, размером с книжку. Такие образные варианты размеров были даны в анкете для упрощения процесса коммуникации.

Если опросы говорят правду или то, что называется правдой в позднем капитализме, то опрос является более подходящим методом, чем единичный авангардный художник, даже если полученный результат не отображает прогрессивное политико-культурное состояние, а скорее регрессивный возврат к художественной рефлексии. «Самый желанная» картина Америки подозрительно напоминает пейзаж 19-го века, имеет такой же политический смысл для современного искусства, как творчество локальных художников 30-х годов, таких как Томас Харт Бентон, Грант Вуд и Джон Стюарт Карри.

4Ил. Америка. Самая нежеланная картина. 1993. Размер: карманная книга (покетбук)

Подход Комара и Меламида к этому тупику — и сатирический, и сангвинический одновременно. «Народный выбор» явно является натиском на оплот эстетического

вкуса, устоявшегося изобразительного представления о классическом искусстве. В то же время Комар и Меламид, похоже, серьезно относятся к изучению мнений людей и предрассудков: участие в фокус-группах и проведение опросов были частью того, что можно было бы назвать их перевоспитанием. Помимо их духа озорства, они, похоже, намерены найти каналы общения для художников за пределами галереи, музея, сайта и MTV. Интерес общественности к этому художественному перевоспитанию — это еще один вопрос.

В результате этого странного художественного перфоманса, итоги которого до сих пор находятся в интернете, в публичном доступе, мы получили общественный культурный срез мнений, выражающих два полярных состояния современного общества, желанного и нежеланного искусства. Возможно, результаты оказались не столь яркими и волнующими, как ожидали художники, но на тот момент времени это исследование было максимально показательным и беспристрастным.

Примечания:

1. Перфоманс Олега Кулика. 1994 г. «Бешеный пес, или последнее табу, охраняемое одиноким Цербером»: на всеобщем обозрении художник, одетый в один лишь собачий ошейник, изображал злую собаку, нападая и облаивая прохожих. Выставка Ильи Кабакова «Туалет», 1992 г., в которой уютная советская гостиная находится в одном помещении с грязным отхожим местом.

2. Dia Director's Introduction to The Most Wanted Paintings on the Web.

3. Выставка 1977 года имеет важное значение для творчества дуэта. Уже в 2015 году, когда художники продолжили свою карьеру по отдельности, после распада в группы в 2003 году, музей современного искусства «Гараж» проводит конференцию под названием «Где эта линия между нами?», посвященную аналогичным вопросам в условиях современной политической ситуации: конференция делилась на три сессии, рассматривающие различные точки зрения на вопрос противостояния Востока и Запада в постглобальном мире.

4. «Painting by Numbers: The Search for a People's Art» from The Nation. 1994. March 14. P. 334–348.

5. Пасхальное яйцо — секрет в компьютерной игре, книге или фильме, оставленный создателями, зачастую раскрывающий внутреннюю суть произведения. Понятие вводится в 1979 году.

Библиография:

1. Vitaly Komar & Alexander Melamid. The most wanted painting. Art Books Intl Ltd., 1998.

2. Vitaly Komar. Three Day Weekend. Cooper Union for Advance of Science and Art, 2005.

3. The most wanted. Andrew Ross // ArtForum. 1995. January.

4. Poll Stars. Andrew Ross // ArtForum. 1995. January. P. 72–77, 109.

5. «Painting by Numbers: The Search for a People's Art» from The Nation. 1994. March 14. P. 334–348.

5. [Электронный ресурс] komar and melamid's art studio archive, 1972–2003. URL: http://www.komarandmelamid.org (дата обращения: 2.04.2018).

6. [Электронный ресурс] Dia Art Foundation. URL: https://diaart.org (дата обращения: 2.04.2018).

Э. Р. САДРИЕВА

Проблемы психологического восприятия мультимедийного искусства: материал, форма и контекст

Автор приводит результаты исследований психологии восприятия произведений искусства и анализирует возможности их учета при проектировании мультимедиа, учитывая способности и индивидуальный культурный и эмоциональный опыт зрителя.
The author reveals the results of the explorations of the psychology of perception of the works of art and analyses the possibility of considering these principles in multimedia design, considering the capabilities and individual cultural and emotional experience of the spectator.

Ключевые слова: мультимедиа, психология восприятия, теория «вчувствования»
Keywords: multimedia, psychology of perception, theory of feeling

Одним из важных аспектов в проектировании и дизайне является аспект психологического восприятия проектируемого объекта целевой аудиторией. Любой проект не создается в пустоту, проект должен быть нацелен на определенного зрителя. И если зритель не понимает его смысл или не испытывает тех чувств и эмоций, на которые рассчитывал автор проекта, то вся суть работы теряется и проект становится бессмысленным.

Одной из первых психологических теорий, специально посвящен¬ных изучению процесса художественного восприятия, явилась теория «вчувствования», которую разработал немецкий психолог и эстетик Теодор Липпс. Согласно его теории, природа художе¬ственного наслаждения есть не что иное, как «объектированное само¬наслаждение». Все эмоциональные реакции, возникающие у человека в момент восприятия искусства, являются лишь ответом на самые об¬щие импульсы, посылаемые произведением. Главный эффект воздей¬ствия напрямую зависит от умения преобразовывать эти импульсы в собственное интимное переживание. Основополагающую роль при этом играют индивидуальное воображение и фантазия, которые способны созда¬вать в фантазии «идеально возможную и полную жизнь».

Теодор Липпс хотел выявить необходимый «ми¬нимум» зависимости получаемых эмоций от самого объекта. Исследователь выявил простые логические воздействия, оказываемые компози¬циями разного типа в архитектуре, изобразительном искусстве, сценографии, заметив, что «мы поднимаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору, воспринимая лежащий прямоугольник». И тем не менее, иконографическая сторона произведения искусства не способна, по его мнению, быть определяющим фактором восприятия. «Вчувствование» — это не познание объекта (произведения искусст¬ва), а своеобразный катарсис, дающий ощущение самоценности лич-ностной деятельности.

Теория художе¬ственного восприятия Липпса оказалась очень близка концепции Канта. По мнению обоих, художественная ценность связана не с объектом. Художественная ценность зависит от духовно¬го потенциала субъекта, от его способности «разжечь» в самом себе волнение и безграничную чувствительность. Наслаждение силой, бо¬гатством, широтой, интенсивностью собственной внутренней жиз¬ни, к которой побуждает произведение искусства, и является, по мнению Липпса, главным итогом художественного восприятия.

По мнению Рудольфа Арнхейма, высказанному в работе «Искусство и визуальное восприятие, искусство находится в такой ситуации, которая порождает неправильные суждения о нем. Автором отмечается поверхностность суждений в понимании того или иного вида искусства. Глаза стали простейшим инструментом оценки и как следствие — недостаток идей и неумение понять смысл того, что человек видит.

Высокая оценка искусства определяется тем, что оно помогает человеку понять мир и самого себя, а также показывает ему, что он понял и что считает истинным. Все в этом мире является уникальным, индивидуальным, не может быть двух одинаковых вещей. Однако все постигается человеческим разумом и постигается только потому, что каждая вещь состоит из моментов, присущих не только определенному объекту, а являющихся общими для многих других вещей.

Эстетическое воспитание и художественное образование являются важными факторами духовной эволюции человека. Художественно-эстетические компоненты имеют широкий спектр влияния на все сферы социальных отношений человека с обществом, природой, техникой и т.д. Особое место в этом ряду занимает взаимоотношение человека с художественным образом, в котором находят свое отражение нравственные, экологические, психолого-педагогические проблемы общества. Инструментом этого постижения является процесс художественного восприятия, формирование которого за-

частую предполагает длительное и целенаправленное развитие личности в условиях, лишь косвенно связанных с нашим повседневным опытом. Сегодня этот процесс происходит в атмосфере интенсивного, а подчас и агрессивного визуального потока, формируемого дизайном окружающей среды, Интернетом, TV, журналами и газетами, рекламой, шоу бизнесом, спортом и т.д. Успешность коммуникации в этих условиях зависит от понимания визуального языка окружающих объектов, то есть от нашей визуальной грамотности. Именно визуальная грамотность и формируемая на ее основе визуальная культура определяют мировосприятие человека и стратегию освоения им глобального мира.

Так как основную информацию о мире человек получает с помощью зрения, именно оно дает ему возможность распознавать изображения путем «считывания» заложенной в них информации, которая оформляется в визуальные образы.

Восприятие художественных компонентов мультимедиа в целом является сложным и неоднородным процессом — по причине многоплановой организации самого мультимедийного пространства.

Каждый зритель, как и режиссер, является своеобразным интерпретатором воспринимаемого фильма или спектакля. Ему в какой-то мере необходимо обладать талантами и мыслителя, и художника, и критика.

Художественное восприятие любого предмета искусства, будь то картина или мультимедийный объект, содержит в себе элементы творчества. Зритель редко просто идет в кино или включает телевизор «вслепую», лишь бы что-нибудь посмотреть. Обычно заранее делается выбор определенного фильма или передачи в зависимости от их авторов, режиссеров, актеров, от темы, жанра, названия, а также от рецензии в прессе, мнений друзей. Эти же особенности работают и в области мультимедийного искусства. Интерактивность объектов мультимедийного искусства усиливает креативное качество в его восприятии, одновременно активизируя и все психологические процессы.

При упоминании цифровых интерактивных технологий, как правило, возникает вопрос относительно целевой аудитории такого вида искусства. Является ли этот вид искусства узконаправленным, рассчитанным лишь на молодую аудиторию, идущую в ногу со временем, или же мультимедийное искусство доступно и понятно всем возрастам.

Вполне объяснимо, что наибольший интерес средства мультимедиа вызывают именно у молодой части общества. Постепенно отходя от традиционных источников получения информации, молодое поколение использует практически все новые и перспективные средства

мультимедиа в своих целях. Эти средства применяются в социокультурном, информационном, образовательном и развлекательном пространстве. Также сюда относится и новейшие достижения в восприятии современного искусства. По сути, новые мультимедиа средства так глубоко проникли не только в современное информационное общество, но и в современное искусство, что стали восприниматься как его неотъемлемая часть.

Большой интерес молодой части общества к мультимедиа искусству объясняется возрастными психологическими чертами, такими как:

— потребность в самовоспитании и активный поиск идеала;
— сложности эмоциональной адаптации и подверженность «эмоциональному заражению»;
— критичность (преимущественно — по отношению к окружающим) и бескомпромиссность;
— резкие колебания уровня самооценки;
— потребность к самоактуализации;
— гипертрофия потребности в новой информации.

Если с молодым поколением и его заинтересованностью в современных технологиях во всех сферах жизни все ясно и понятно, то вопрос о восприятии технологий взрослым поколением является весьма неоднозначным.

Современное общество так или иначе заставляет большую часть людей двигаться в ногу со временем. Если ты не идешь в ногу со временем — ты выпадаешь из общего потока жизни. То есть по сути у человека есть два пути: либо он стремится быть частью современности, либо он идет в конфронтации с тенденциями развития и живет своей, ничем не связанной с другими, жизнью.

Достаточно большая часть взрослого поколения не согласна быть «выпавшими из обоймы» и, соответственно, стараются понимать и интересоваться современными тенденциями и технологиями. Этот факт ставит перед дизайнером и проектировщиком сложную и разноплановую задачу: как сделать современные технологии доступными в техническом плане и правильно воспринимаемыми в психологическом? Для ответа на этот вопрос нужно понять, как мультимедиа влияют на восприятие, в том числе — художественное.

Новые средства мультимедиа и технологии в современном обществе частично заменяют «старые» формы воздействия на становление личности. Это, безусловно, играет роль в переключении аудитории именно на мультимедиа ресурсы, которые в состоянии помочь разобраться в тех или иных вопросах. Мультимедиа ресурсы «беспристрастны» к проблемам современного общества, а значит, могут иметь более высокую степень доверия, по сравнению с обычными источниками знания.

Одновременно, средства мультимедиа неизбежно оказывают мощное воздействие на формирование у аудитории художественных ориентиров и системы эстетических ценностей и предпочтений.

Также стоит отметить, что в зависимости от национальных, возрастных, образовательных и других социально-демографических причин одни и те же мультимедиа-данные могут вызывать различные ощущения. Исследователи из Калифорнийского университета в Беркли и Чикагского университета провели серию экспериментов, в которой показали, что зрительное восприятие зависит даже от родного языка человека. И если даже язык влияет на восприятие информации, то что говорить о возрастном факторе восприятия, не говоря уже о том, что многие люди «в возрасте» не понимают элементарных принципов работы мультимедиа технологий и именно по этой причине стараются всего этого избегать. Этот факт ставит перед разработчиком цифровых технологий задачу понятности и общедоступности интерфейса своего продукта.

Проектирование мультимедиа-объектов ставит перед дизайнерами множество новых и важных задач, которые непременно нужно решать. Всегда нужно понимать, смогут ли понять твою задумку разные возрастные и социальные группы, смогут ли оценить и понять задачу мультимедийного искусства, смогут ли правильно и без лишних сложностей «эксплуатировать» объекты мультимедийного искусства люди в возрасте, которые далеки от цифровых технологий. Рассмотрение создания мультимедийного искусства со всех этих аспектов даст более широкий круг целевой аудитории и позволит снять вопрос о важности и необходимости проектирования современных технологически оснащенных предметов искусства.

Библиография:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие (сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова). — Москва, "Прогресс",1974.

2. А. Е. Войскунский, Г. Я. Меньшикова «О применении систем виртуальной реальности в психологии» ВЕСТН. МОСК. УН4ТА. СЕР. 14. ПСИХОЛОГИЯ. 2008. № 1

3. Войскунский А.Е. Представление о виртуальных реальностях в современном гуманитарном знании // Социальные и психологические последствия применен4 ния информационных технологий / Под ред. А.Е. Войскунского. М., 2001.

4. Орлов М.О. Дискурсивное управление социальной динамикой глобальных процессов: социально-политическая сфера // Известия Саратовского университета. Сер.: Философия. Психология. Педагогика. 2009. Т. 9, вып. 1. С. 34–40.

5. Акулич М.М. Интернет-троллинг: понятие, содержание и формы // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 8. С. 47–54.

6. Thompson W.B., Willemsen P., Gooch A.A. et al. Does the quality of the computer graphics matter when judging distance in visually immersive environments? // Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 2004. Vol. 13. N 5.

Н.А. ЛОПАТНИКОВА

Единство материала и формы в творчестве художника Такаси Мураками

Статья посвящена выявлению приемов национальной японской живописной школы и ее инновационных преображений в современном искусстве на примере творчества Такаси Мураками. Изменения инструментариев современного японского искусства обязано технологическому прогрессу и глобализации общества в целом, упрощению графического языка. Осмысление национальной художественной школы, значение ремесла и субкультуры нового поколения преобразовалось в единый массив, эмоциональная свобода и технологический прогресс позволяют Мураками воплотить любые символы и концепты в своем творчестве, сохраняя фундаментальное значение ремесла. Освещается теория «суперплоского искусства» и ее отражение в национальной культуре Японии. Согласно этой теории, плоские или двухмерные изображения являются частью традиционной японской живописи, и новая генерация японских художников поддерживает это наследие в манга и аниме.

The article is devoted to revealing the techniques of the national Japanese pictorial school and its innovative transformations in contemporary art, using Takashi Murakami's works of art as the example. Changes in the tools of modern Japanese art due to technological progress and globalization of the society as a whole and the simplification of the graphic language are the constants of this modern era. The comprehension of the national art school, the importance of the craft and subculture of the new generation, has been transformed into a single array. Emotional freedom and technological progress allow Murakami to embody any symbols and concepts in his work, keeping fundamental importance of craft. The theory of «super-flat art» and its reflection in the national culture of Japan is covered. According to this theory, flat or two-dimensional images are part of traditional Japanese painting and a new generation of Japanese artists supports this legacy in manga and anime.

Ключевые слова: архат, укиё-э, японское искусство, аниме, манга, современное искусство, Такаси Мураками

Keywords: arhat, ukiyo-e, Japanese art, manga, anime, contemporary art, Takashi Murakami

XX век — век зарождения массовой японской культуры и искусства, особым образом внедривший эстетику поп-арта, комиксов манга и классической японской живописи в свой арсенал методов и инструментариев. Современное японское искусство становится вовлеченным в синкретизм новейших технологий, их потенциала и чистого наследия мировой художественной школы. Со второй половины XX века новые технологии становятся частью художественной практики и рождают такое направление как, цифровое искусство. Пропуская эти новые возможности через призму национального градиента, художники создают «искусство глобализации». Канадский философ Маршалл Маклюэн писал: «Искусство всегда было системой раннего оповещения, которая может предупредить культуру о том, что с ней должно произойти» [10, с. 87]. Предлагаю рассмотреть ряд традиционных методов и сюжетов из классической японский школы на примере творчества современного художника Такаси Мураками.

Согласно традициям классической японской живописи, гравюра — это произведение коллективного творчества; художник Такаси Мураками пролонгирует эту традицию, создавая свои объекты произведения совместно со своими учениками и коллегами.

Мураками создает эскизы, которые впоследствии переносятся в электронный формат и дорабатываются с учетом требований мастера. Художник работает в традиционной технике шелкографии, в ее более современной интерпретации — шелкотрафаретной печати. Принцип организации пространства в японском искусстве определяется незаполненным фоном, фрагментарностью, асимметрией, первоначальной ролью пустоты и характерной «плоскостностью», значительным выделением переднего плана, варьирующейся толщиной линии, подписью и печатью на листе как обязательных элементов подобных изображений; японские мастера не пытаются создавать реалистические изображения, скорей, символические и порой гротескные. Философские идеи бытия и пустоты и их значения в культуре востока занимают особое место в раскрытии потенциала искусства Японии, все эти константы японской культуры и искусства находят свое отражение в работах Такаси Мураками.

Рассмотрим ряд произведений художника, раскрывающих эти принципы и единство материала и формы в гармоничном симбиозе. Работа художника Такаси Мураками «727». датируется (1996) (1). Триптих № 100 из серии работ, шелкотрафаретная печать акриловыми красками на холстах, представляет собой три панели размером: 299,7 на 449,6 сантиметров и находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке (MoMA). В центре триптиха «727» располагается иконографический персонаж Мураками — Мистер Д.О.Б., он скалит свои

острые зубы и смотрит многочисленными глазами. Огромные глаза отсылают к эстетике аниме и манга, эти жанры часто изображают персонажей с огромными стеклянными газами; Мураками постоянно обращается к этим культовым жанрам японской культуры нового времени. Персонаж был создан художником в 1993 году, аббревиатура Д.О.Б. — это сокращение от «Dobojite dobojite» («Зачем? Зачем?»). Культовый персонаж Мураками был создан как аллюзия на героя Уолта Диснея Мики Мауса.

Некоторые работы из серии Такаси Мураками «727»

Мастер повторяет его снова и снова в различных цветовых вариациях и интерпретациях, Мистер Д.О.Б. путешествует по вселенной Мураками, встречаясь с другими персонажами и взаимодействуя с ними. Художник сам растворяется в своем персонаже, предлагая миру виртуального идола, героя новой реальности. Персонаж изображен перверсивным и агрессивным, показывая отношение художника к западному миру. «727» отсылает к самому известному авиалайнеру в мире, американскому Боингу-727. Во время Второй мировой войны эти самолеты пролетали над детским домом, направляясь на военные базы США. В этом смысле название является прямой ссылкой на присутствие США в Японии после Второй мировой войны, и постоянной рефлексией художника на эту сложную тему. Волна, на которой располагается Мистер Д.О.Б., является референсом к великому произведению японской гравюры в стилистике укиё-э [1] «Большая волна в Канагаве», принадлежащему мастеру Кацусики Хокусай.

Влияние этого мастера на японских художников колоссально, он был первым художником, использовавшим яркие, контрастные цвета в своих произведениях, что впоследствии зарождает такое направление в искусстве, как манга. Манга в переводе — «случайный, причудливый, свободный»; художник Кацусики Хокусай был одним из первых, кто создает знаменитую серию манга-картинок — «Хокусай манга». Фон триптиха создан путем удаления нескольких слоев краски, в стиле Нихонга [2]. Мураками заканчивает факультет ис-

кусства Токийского университета искусств по специальности Нихонга, традиционной японской живописи восемнадцатого века, он мастерски владеет технологией и ремеслом, что позволяет сливать миры исторической японской эстетики и популярной культуры нового времени. Произведение Мураками является чистой эссенцией современной культуры иронии, принимающей национальную идентичность и болезненность исторических событий японской истории в свою безграничную формацию. Теория «Суперплоскости» (Superflat) японского искусства занимает особое место в творчестве художника. Теория является манифестом Такаси Мураками в рамках эстетики постмодернизма, которая подтверждает связь классической японской живописи и ее «плоскостности» и современных направлений в искусстве Японии, таких как аниме и манга. Все искусство художника обладает особой «плоскостностью», поддерживая эту этико-эстетическую теорию нового времени.

Следующее произведение художника, ярко отражающие традицию и современность формы, — одно из произведений из серии «500 Архатов — Белый тигр» (2012) (2). Серия состоит из четырех работ: «500 Архатов — Белый тигр», «500 Архатов — Голубой дракон», «500 Архатов — Чёрная черепаха» и «500 Архатов — Красная птица (Феникс)». Техника исполнения: шелкотрафаретная печать, акриловые краски, холсты, полный размер каждого произведения составляет 302 x 10,000 см, находится в частной коллекции. Выставляется в едином музейном пространстве, где общая длина произведений составляет 40 000 см, поражая зрителя своем монументальностью. Архат [3], согласно буддийской традиции, это человек, достигший полного просветления и освобождения от ограничений бренной жизни, высшая ступень иерархии в Колеснице Индивидуального Освобождения. Серия посвящена четырем священным существам китайской мифологии, четырем хранителем небесного свода: синий дракон (восток), белый тигр (запад), красная птица (юг) и черная черепаха (север). Триптих «500 Архатов — Белый тигр» (2012) демонстрирует мириад стариков (Архатов) — просветленных, где они изображены коварными и отталкивающими, с гримасами на лицах, с осуждающими взглядами, а фигуры меньшего размера изображают тех, кто еще не достиг желаемого просветления.

Такаси Мураками. «500 Архатов» (Белый тигр). 2012. Шелкотрафаретная печать, холст, акриловая краска, полный размер произведения составляет 302x10,000 см. Частная коллекция.

Мураками циничен в своей интерпретации состояния просветления, изображая святых уродливыми стариками, предлагая свою версию этого священного и иконографического сюжета в японском искусстве. Картина создавалась незадолго до землетрясения в восточной Японии, в марте 2011 года.

Название произведения относится к японской легенде, в которой говорится, что 500 буддийских монахов во главе с известным китайским буддийским священником помогли распространить буддизм в Японии. Важным фактом является увлечение Мураками периодом Хэйан (794–1185) в Японии, тогда страна пережила многочисленные землетрясения и цунами. В ответ на эти стихийные бедствия буддийские монахи создали произведения искусства, которые посвящались жертвам бедствий; эту традицию художник Такаси Мураками пролонгирует в своем творчестве и посвящает серию работ «500 Архатов» жертвам землетрясения 2011 года, унесшим жизни более 15000 человек.

Такаси Мураками. «500 Архатов» (Белый тигр). 2012 (фрагмент).

Цвета, которые использует художник, яркие и сочные, подобно эстетике компьютерного искусства (Digital Art). Красный и желтый цвета создают фон изображения, обрисовывая пламя, поглощающее монахов и их учеников, создавая особое напряжение и чувство беспокойства. Было создано более 1000 эскизов, более 200 человек работали над этой серией. Далее произведения были экспонированы в рамках выставки в Доха, Катар, где была предложена помощь пострадавшим в этой чудовищной катастрофе. Мураками отмечает, что он был поражен фантастическим видом Дохи, ослепительным городом посреди пустыни, что очень повлияло на художника, осветившего в своих работах этой серии переходное состояние между западной культурой, ближним востоком и Азией. Для создания этих монументальных произведений были специально разработаны 4000 шелковых экранов для нанесения краски на картины, а исследовательская группа собрала более 100 книг, записей и фотоматериалов по каждому из 500 архатов. Каждый элемент, который должен быть включен в произведение, был лично создан или одобрен самим художником.

На основе творчества художника Такаси Мураками можно сделать выводы о том, что ремесло и знание традиций становится частью со-

временной массовой и популярной культуры и искусства Японии. Невероятный труд и фундаментальное знание истории и технологический прогресс создают гармоничный симбиоз нового японского искусства, не испытавшего денационализации, несмотря на процессы глобализации и возможности репродукции предметов искусства по средствам новейших технологий. Творчество художника демонстрируют гармонию формы и материала, традиций и современности, «высокого» и «низкого» искусства. Принимая все важнейшие константы японской классической живописи, преобразовываясь в новые современные формы и материи, произведения Мураками бережно сохраняют национальную идентичность и своеобразие японской культуры и искусства. Новые популярные культуры, аниме и манга, добавляют стилистику каваи [4] в сложный сюжетный ряд, к которому обращается Мураками, делая его привлекательным для массового зрителя.

Примечания:

1. Укиё-э — направление в изобразительном искусстве Японии, получившее развитие с периода Эдо. Слово укиё-э дословно переводится как «плывущий мир».
2. Нихонга (японская живопись) — в Японии так называют всю национальную живопись в целом с начала ее развития в эпоху Хэйан (794–1185) и до сегодняшнего дня.
3. Архат — «достойный, удостоенный; славный, человек чести, почитаемый человек» — буддийский термин, обозначающий практикующего, достигшего высшей ступени в Колеснице Индивидуального Освобождения.
4. Кавай — альтернативный вариант написания японского слова каваий — «милый», «прелестный».

Библиография:

1. Сколота З.Н. Современное искусство: формы и технологии // Молодой ученый. 2013. №11. С. 852–856. URL: https://moluch.ru/archive/58/8215/ (дата обращения: 03.04.2018).
2. SUPERFLAT WORLDS: K.Sharp, «A Topography of Takashi Murakami and the Cultures of Superflat Art».
3. Гравюры суримоно — Евгений Штейнер. Интернет-ресурсы (электронные ресурсы удаленного доступа), youtube канал. [Электронный ресурс] // ПостНаука
[сайт]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LeWo8mHWkhI (дата обращения: 13.03.2018).
4. Евгений Штейнер. Японское искусство: мир зыбкой гармонии. 2 лекция. Канал Культура. Интернет-ресурсы (электронные ресурсы удаленного доступа), youtube канал. [Электронный ресурс] //Academia. [сайт]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=krEWRO0AmcA&frags=wn (дата обращения: 13.03.2018).
5. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М.: Прогресс. 1972. С. 158.
6. Мировое искусство. Мастера японской гравюры. СПб.: СЗКЭО «Кристалл»; М.: «Оникс», 2007. С. 206.
7. Нихонрэкисидзитэн (Справочник по истории Японии). Токио, 1986. С. 151.
8. Степанова Т.В. Статья. «К проблеме организации пространства в искусстве дальнего востока на примере японской гравюры укиё-э XVIII–XIX веков».

9. Сколота З.Н. Современное искусство: формы и технологии // Молодой ученый. 2013. № 11. С. 852–856. URL: https://moluch.ru/archive/58/8215/ (дата обращения: 26.04.2018).
10. Маршалл Маклюэн. Понимание Медиа. Книга, 1964. 318 с.
11. Takashi Murakami. Japanese Painter, Sculptor, Installation artist, Curator, Art Critic, and Cultural Entrepreneur. [Электронный ресурс] // Art Story [сайт]. URL: http://www.theartstory.org/artist-murakami-takashi-artworks.htm (дата обращения: 20.03.2018).
12. «The 500 Arhats» from the Mind of Takashi Murakami. [Электронный ресурс] // Best Damn Art Blog. [сайт]. URL: http://www.bestdamnartblog.com/2016/01/24/the-500-arhats (дата обращения: 20.03.2018).

Е.М. ТУЖИЛКИНА

Современные технологии и эволюция образа персонажа Mr. DOB в творчестве Такаси Мураками

Статья рассматривает эволюцию образа персонажа Mr. DOB в творчестве Такаси Мураками с изменением технологии и материалов от традиционного рукотворного мастерства к современным технологиям (трафаретная печать, 3D-моделирование и печать).
The article is dedicated to the evolution of the Mr. DOB character's image in the artworks of Takashi Murakami in case of technology and materials changes from traditional man-made skills to modern technologies (screen printing, 3D modeling and printing).

Ключевые слова: Такаси Мураками, японское современное искусство
Keywords: Takashi Murakami, Japanese contemporary art

Разговор о триаде материал-технология-форма никогда не смог бы быть, на мой взгляд, более актуальным, чем сегодня, в XXI веке, когда вместо привычных в глазах среднего обывателя представлениях инструментах — кисти, холсте и красок — на помощь художникам приходят компьютерная графика и 3D-печать. Хотя, по правде говоря, эти современные методы производства различных предметов не только искусства и дизайна приходят не на помощь, а, скорее, становятся инструментом воплощения творческой мысли.

В контексте современного искусства существует ряд художников, которые используют для создания своих произведений самые передовые технологии: это и Д.Херст, и Д.Кунс, и М.Куинн, и О. ван Херпт и многие другие. Но среди всех современных и наиболее «технологичных» художников особенно мне бы хотелось выделить Такаси Мураками.

Мураками — король китча. Он — предприниматель до мозга костей, который не упускает ни одну коммерческую возможность. Его также часто называют «японским Уорхолом» [1], что неслучайно: на базе созданной им фабрики «Хиропон» появился целый холдинг Kaikai Kiki Co. Ltd. с офисами в США и Японии, компания, похожая на уорхоловскую «Фабрику», где произведения искусства буквально штампуются.

Тиражность и воспроизводимость — одни из важных качеств современных художественных работ, которые активно использует Мураками. Большинство его скульптур создаются небольшими тиражами, а принты печатаются сотнями и тысячами. Под его пристальным взглядом на фабрике Kaikai Kiki создаются не только работы, которые потом окажутся в галереях, на аукционах и в частных и музейных коллекциях, но и различные мелкие игрушки, вдохновленные персонажами его произведений искусства, наклейки, подушки, брелоки, футболки, предметы интерьера и т.п.

Безусловно, для тиражирования своих произведений Такаси Мураками использует самые современные технологии в тандеме с традиционными. Именно использование современных технологический в сочетании с традиционными в его творчестве мне бы хотелось рассмотреть на примере развития одного из основных сюжетов в творчестве художника — Mr. DOB.

Mr. DOB, появившийся в работах Мураками в 1993 г., — одна из ключевых фигур в творчестве японского художника, которая является неким подобием автопортрета, алтер-эго. Этот персонаж представляет собой существо с круглой головой и большими ушами, на одном из которых написана латинская буква D, на другом — B, а голова изображает букву O. Так получается сокращение оригинальной фразы «Dobojite» (Зачем?), которая является цитатой японского комика Тору Юри [2] и использована Мураками в качестве универсального призыва к размышлению. Этот персонаж вселенной Такаси появляется во многих его полотнах, и всегда он разный: иногда веселый и безобидный, а иногда даже злой и агрессивный. С помощью своего персонажа Мураками рассуждает на ключевые темы своего творчества — войны, смерти и возникновения новой жизни.

Ключевой персонаж вселенной Такаси Мураками за свою двадцати пяти летнюю историю неоднократно изменился, трансформировались как его внешний вид и идейное содержание, так и методы его визуализации. Первые интерпретации Mr. DOB были выполнены на обычном холсте акриловыми красками, но со временем процесс производства, это слово в контексте работ Мураками можно считать более чем уместным, усложнялся и совершенствовался.

Ил. 1. Такаси Мураками. «727». Размер: 299,7×449,6 см. Материал: холст, акрил. 1996

Другим ярким примером Mr. DOB является полотно «727» 1996 г, подаренное Дэвидом Тейгером галерее MOMA. Здесь персонаж изображен в

центре, сидящим верхом на волне. Волна, которая охватывает все три панели, из которых состоит картина, отсылает зрителя к хорошо известным гравюрам на дереве японского художника Хокусай (1760–1849) [3]. Это сходство неслучайно: Мураками является большим поклонником традиционной японской живописи, и именно в этой работе он сознательно старался имитировать именно традиционные техники. Мураками наносил около 20 слоев краски, по составу напоминающие лак, которые потом соскабливал, чтобы создать пестрый абстрактный фон в стиле нихонга [4].

С начала XX века техника создания работ Такаси Мураками существенно меняется. Он все чаще обращается к шелкографии, которая на сегодняшний день, кажется, полностью вытеснила традиционные методы создания живописных работ из творчества художника.

Шелкография — это метод трафаретной печати, в которой в качестве материала для изготовления формы используются специальные моноволоконные полиэфирные, нейлоновые или металлические сетки большой частотой нитей и малой толщины. Печатные сетки после печати, как правило, тщательно промываются от фотополимерного слоя и используется повторно. Забегая вперед, стоит отметить, что именно это и позволяет искусству Мураками становиться тиражируемым.

Другим преимуществом этого метода, которым пользуется Такаси, является возможность получения толстого красочного слоя и очень яркого и насыщенного цвета. При такой технологии печать можно осуществлять практически по всем материалам: бумаге, пластику, ПВХ, шелку, стеклу, керамике, металлам, тканям, коже, и т.д.

Конечно, в начале своего развития метод шелкографии применялся преимущественно в промышленных целях, однако сегодня он занимает одно из ведущих мест в ряду других методов создания визуального искусства. В применении шелкографии в рамках своего творчества Мураками — не новатор, до него к этому методу обращались и Энди Уорхол, и Роберт Раушенберг, и Джексон Поллок, и Рой Лихтенштейн и многие другие.

В начале 2000-х гг. под влиянием темы ядерной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки безобидный Mr. DOB превращается в огромного монстра Тан Тан Бо. Этот образ основан на персонаже манги, созданном Мидзуки Сигэру [5], поклонником которого в детстве являлся Мураками. Этот персонаж состоял исключительно из гигантского лица, выплевывающего мокроту изо рта. Этим образом воспользовался Мураками для создания Тан Тан Бо, версии Mr. DOB, которая выражает отношение художника к развитию ядерной энергетики.

Чтобы оценить масштабы производства предметов искусства в компании Kaikai Kiki Co. Ltd., нужно отметить, что на сегодняшний день в

Ил. 2. Такаси Мураками. Tan Tan Bo Puking — a.k.a. Gero Tan. Размер: 360x540 см. Материал: холст, акрил. 2002. Галерея Perrotin

компании работают 40 живописцев, не считая дизайнеров и скульпторов. Это вдвое больше, чем число живописцев, работающих в первой студии «Хиропон», созданной Такаси Мураками в 1996 г. в Асаке. Эти люди отвечают за производство и тиражирование всех предметов искусства.

Так мы плавно подошли к процессу создания работ Такаси Мураками методом шелкографии. Забегая вперед, снова нужно отметить, что, несмотря на возможность оптимизации и компьютеризации всех процессов производства, Такаси считает ручной труд наиболее точным инструментом в создании своих работ. Творческих процесс всегда начинается с набросков, которые художник выполняет вручную. После этого дизайн-отдел во главе с Шишо [6] создает эскизы будущих произведений, используя богатый архив. Задача отдела — визуализировать идею Мураками, согласно его замыслу. После утверждения эскиза, его распечатывают в масштабе 1:1 для утверждения размеров будущей картины. Получив эскиз, художники представляют Такаси полное описание всех процессов работы над картиной, начиная от грунтовки и заканчивая количеством слоев краски на каждом участке картины. Как только шелкографическая основа закончена и одобрена Мураками, начинается завершающая стадия работы над картиной — покрытие лаком. Существует шесть степеней блеска лака. Например, на картине Tan Tan Bo a.k.a. Gero Tan использованы лаки разной степени блеска: персонажи покрыты более глянцевым лаком, а фон — полуматовым. Эта технология делает персонажей более заметным на плоскости картины [7, с. 202].

В 2016 г. Mr. DOB получил свое трехмерное воплощение в виде серии скульптур из винила. Вообще, процесс создания скульптур Такаси Мураками невероятно сложен, даже более сложен, чем живопись. Первая скульптурная модель создается вручную по эскизу художника. Далее Мураками вносит свои правки, после чего создается новая модель. Этот процесс повторяется, пока результат не удовлетворит художника. Конечно 3D-моделирование приходит на помощь в создании скульптуры, но ручной труд все еще имеет огромное значение для Мураками. 3D-технологии предоставляют большие возможности для детализации скульптуры с той степенью подробностей, которая недоступна для ручного производства. Именно поэтому сначала модель скульптуры создается в масштабе в гипсе, после чего ее переводят в цифровой формат и дорабатывают на компьютере, а затем распечатывают на 3D-принтере [7, с. 236].

В большинстве своем для создания скульптур Такаси Мураками использует сложные технологии. Для изготовления скульптуры создается каркас из стальных профилей, на который закрепляется форма будущей скульптуры из армированного стекловолокном пластика. Пластик покрывается достаточно хрупким материалом — синтетической смолой, после чего поверхности окрашиваются в цвета, согласно задумке автора.

Ил. 3. Такаси Мураками, ComplexCon. Дикий Mr. DOB (DOBtopus). Материал: винил. 2017

Для производства небольших виниловых скульптур применяются более простые технологии. Винил (поливинилхлорид) — очень популярный материал на рынке производства дизайнерских фигурок. Он представляет собой бесцветную прозрачную пластмассу, отличается химической стойкостью к щелочам, минеральным маслами, различным кислотам и растворителям, а нагревостойкость винила составляет + 65 °С.

После утверждения модели изготавливаются пресс-формы для ее отливки. Процесс можно описать так: сначала сырье, в данном случае винил, измельчается, термически обрабатывается, а затем отливается в пресс-форму под высоким давлением. После отливки, все скульптуры окрашиваются вручную акриловыми красками и покрываются лаком.

Все эти сложные технологические процессы помогают Такаси Мураками воплотить самые смелые и амбициозные творческие замыслы. Каждая его последующая работа становится в несколько раз сложнее предыдущей. Конечно, в начале своего творческого пути, двадцать лет назад, те же 3D-технологии не были настолько развиты, чтобы позволять создавать такие сложные модели, как, например, скульптура «Пламя желаний». По словам менеджера 3D-студии компании Kenshi Art INC. Кодзуэ Хигураси, с которой Такаси Мураками сотрудничает уже десять лет, раньше все делалось вручную: художник предоставлял мастерской эскизы и описание того, что он хотел получить, а наши предшественники изготавливали трехмерные модели. Сейчас в их мастерской шесть 3D-принтеров и фрезерный робот [7, с. 250].

Однако, несмотря на все практические безграничные возможности производства, которые дают современные технологии, Такаси Мурками продолжает считать основой своего творчества. Он создает эскизы всех своих работ вручную, а первые макеты его скульптур создаются из бумаги. На мой взгляд, именно рука художника способна создать то настроение, которое хочет передать автор в своих работах, а современные технологии могут только помочь в этом, но никак не заменить.

Примечания:

1. Цит. по: Kugel S (Eds.) [Электронный ресурс]. 2018. URL: www.cbsnews.com (дата обращения: 3.03.2018).

2. Тору Юри (настоящее имя Киёхару Окуда) — японский актер (1921–1999), известный по фильмам «47 ронинов» (1962), Konto Gojugo-go: Uchu daibôken (1969), «Женщина вне закона: Убийственная мелодия» (1973).

3. Кацусика Хокусай (1760–1849) — широко известный японский художник укиё-э, иллюстратор, гравер периода Эдо. Особое значение Хокусая в культуре связано с популяризацией суримоно — традиционной японской цветной ксилографией вполне определенного назначения — служить подарком в среде японской городской интеллигенции. Также одной из главнейших работ в творческом наследии художника является «Хокусай манга» («рисунки Хокусая»), которая является выражением взглядов Хокусая на творчество.

4. Словом нихонга называют всю японскую традиционную живопись с начала ее развития в эпоху Хэйан (794–1185) и до настоящего времени, для которой характерны использование исключительно натуральных материалов, отсутствие теней, четкий контур, бледные цвета, простое выражение силуэта, отсутствие реализма и фотографического эффекта.

5. Мидзуки Сигэру (1922–2015) — японский комиксистом, автор популярной по всему миру манги. За свою жизнь Мидзуки Сигэру создал около 100 манга-работ, в которых часто изображал ёкаев (призраков), создавая мистические сюжеты.

6. Шишо — директор отдела цифрового дизайна и живописи кома-

ниии Kaikai Kiki Co. Ltd., Миёси. Цит. по: Иноземцева Е. Каталог выставки Такаси Мураками «Будет ласковый дождь» / Е.Иноземцева, А.Белов, Т.Мураками, Р.Хикава, А.Юсупова. М., 2018. С. 202.
7. Цит. по: Иноземцева Е. Каталог выставки Такаси Мураками «Будет ласковый дождь» / Е.Иноземцева, А.Белов, Т.Мураками, Р.Хикава, А.Юсупова. М., 2018.

Библиография:
1. Gingeras A. Takashi Murakami (Eds.) [Электронный ресурс]. 2010. URL: www.interviewmagazine.com (дата обращения: 10.03.2018).
2. Гомперц У. [Gompertz W.] Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси [пер. с англ. И.Литвиновой]. М.: Синдбад, 2016. 464 с.: ил. ISBN 978-5-905891-62-5.
3. Иноземцева Е. Каталог выставки Такаси Мураками «Будет ласковый дождь» / Е.Иноземцева, А.Белов, Т.Мураками, Р.Хикава, А.Юсупова. М., 2018. 310 с. 2000 экз. ISBN 978-5-9909716-6-0.
4. Национальная Ассоциация полиграфистов, ТТ0005.15 Технология трафаретной печати.
5. Стенли-Бейкер Д. Искусство Японии / Д.Стенли-Бейкер. М.: Слово/Slovo, 2002. 240 с.: ил. ISBN 5-85050-632-2.
6. Энди Уорхол — художник современности / пер. с англ. / под ред. Т.Хорыкиной. 2005. 175 с. ISBN 5-93332-183-4 (Россия). ISBN 0-9715688-4-7 (International)

А.В. ДУБРОВСКАЯ, Р.А. БАХТИЯРОВ

Мусор или основа художественного образа? К проблеме вторичного использования материалов в работах современных дизайнеров и в педагогической практике

Статья посвящена вторичному использованию мусора как основы создания художественного произведения в работах современных дизайнеров и в рамках реализации новых педагогических программ. На примере мастер-классов по экологическому воспитанию, проводящихся автором статьи, рассматриваются достижения и перспективы вторичного использования материалов как практики, имеющей большое образовательное, социальное и эстетическое значение.

The article is devoted to the use of garbage as the basis for art creation in the works of modern designers and in the framework of the implementation of new pedagogical programs. The example of master classes on environmental education conducted by the author of the article examines the achievements and prospects for the secondary use of the materials as well as the practice of the great educational, social and aesthetic importance.

Ключевые слова: трэш-арт, мусор, переработка, мусор и искусство, экология, экологическое образование, экологическое проектирование
Keywords: trash art, garbage, recycling, garbage and art, ecology, environmental education, green design

Вопрос о вторичном использовании материалов в качестве основы произведения современного искусства в последнее время все чаще становится объектом исследования в трудах специалистов — в первую очередь, искусствоведов и культурологов. Однако проблематика направления, связанного с вторичным использованием материалов в творчестве художника или дизайнера, может рассматриваться также в аспекте вопросов экологии и педагогики (современных образовательных практик). Во многом утверждению статуса т.н. трэш-арта и соприкасающегося с ним стрит-арта в качестве самостоятельных направлений современного искусства способствовала музеефикация произведений, созданных в рамках этих направлений. Их демократичность, принципиальная вовлеченность в текущую жизнь больших городов, где оба эти направления появились и оказались наиболее востребованными, не препятствует обретению образцов

стрит-арта и трэш-арта музейного «солидного» статуса. С другой стороны, динамичность развития этих явлений, имеющих четко выраженный урбанистический характер, позволяет рассматривать музеи Стрит-арта в Петербурге (открыт в 2012 году) и Художественного музея мусора (МуМу, открыт в 2015 году) как действенную форму обобщения и систематизации опыта, накопленного на данный момент в каждом из этих двух направлений. Также это помогает сфокусировать внимание на круге важнейших вопросов, связанных, как упоминалось выше, с экологической проблематикой и с поиском новых подходов к организации образования в школах и вузах. Этому способствует, в том числе, все большее распространение т.н. «домашнего» варианта трэш-арта в мегаполисах России и зарубежных стран. К примеру, если в 1990-е и 2000-е годы люстры, составленные из использованных бутылок и развешанные на ветвях деревьев во дворах новостроек, были явлением в целом еще непривычным, то сейчас опыт использования этого и многих других «мусорных» материалов в силу своего широкого распространения постепенно становится органичной частью современного городского пространства. Представленная статья посвящена рассмотрению новых форм экологического просвещения в контексте основных тенденций вторичного использования материалов в работах современных дизайнеров. В качестве примера взят опыт обучающей программы «Космос-дом», с участием автора статьи. Данная программа включает в себя три направления: эколого-просветительские и социальные программы на площадках значимых музеев (выставки, лекции, занятия), эколого-просветительский курс для образовательных учреждений (учебная программа), временные, передвижные эколого-просветительские и социально-информационные выставки в торговых центрах, в холлах школ, больницах, поликлиниках, общественных учреждениях.

В случае с упоминавшимся выше художественным Музеем мусора особенно следует акцентировать инициативу его появления: «профессиональное обращение к Природе, Экологии и Творчеству московской арт-группы «BURO». В течение пяти лет группа дизайнеров работала над созданием различных объектов — отелей, офисов, жилых домов, музеев… В итоге накопилось множество ненужных предметов, которые было просто жаль выбросить… много — целый ангар-склад площадью в 1000 кв. м… Тогда и родилась идея МУзея МУсора — пространства, где вещи приобретают новую красивую веселую жизнь (курсив мой), а не выкидываются понятным образом на помойки» [4]. Близкую задачу ставит автор, проводя мастер-классы по экологическому проектированию. Данные мастер-классы проходят как в рамках школьной программы, так и в специально спроектированной для занятий по экологическому проектированию передвижной комнате. В этом пространстве

вся мебель сделана из материалов, предназначенных для утилизации. Также имеются мобильные витрины, где мы можем увидеть серию ювелирных украшений, изготовленных разными художниками из России и Европы. Информационные плакаты рассказывают о реальных проектах с использованием вторичного сырья (начиная от мебели и заканчивая средствами передвижения). Дети под руководством педагога создают занимательные поделки из мусора. Выполненные в рамках этого мастер-класса работы делятся на прямое использование мусора и изготовления из него сырья, ниток, полосочек, пюре, из которого потом плавят, прессуют и делают новые формы.

Ил. 1. Автор: www.bottle-up.org представили на выставке DDW2015 устройство для распила бутылок

Вначале преподаватель учит сортировать мусор — этому предшествует беседа о необходимости его раздельного сбора. Педагог показывает, как надо сортировать мусор и готовить его к переработке. Далее он говорит с учащимися об экологических проблемах планеты и решении неотложных вопросов, связанных с охраной природы. В частности, о лесе, о его стремительном уменьшении, о том, кому, помимо человека, он необходим, и кто в нем живет. Это сопровождается обсуждением возможных путей решения указанных проблем, демонстрацией различных книг (звуковых и объемных) и показом короткого ролика из жизни медведей или оленей — обитателей северной тайги. Непременно говорится о том, что бумага производится из древесины, и для того чтобы уменьшить это потребление, необходимо использовать сырье вторично. После этого учащиеся приступают к исполнению коллажа с использованием накопленного мусора. В данном случае упор сделан на две составляющие процесса создания таких произведений, которые оказываются тесно взаимосвязанными. Это развитие творческих способностей и привитие навыков ручного труда через выполнение эстетически содержательных объектов, которые можно считать «полноправными» произведениями искусства. С другой стороны, это также воспитание бережного отношения к окружающей среде и к ма-

териалам, которые под руками учащихся буквально на глазах обретают качество художественного образа. Пустые пластиковые бутылки, из которых составлены декоративные светильники, или использованные флакончики, к которым прикрепляется парус с помощью пробки и резинки, и получается полноценная игрушка-кораблик; картонный стаканчик, к которому приделываются вырезанные из картона рога или крылья, и он превращается в обитателя леса — все это результаты сознательного отношения к тому, что принято определять как мусор или, в лучшем случае, как вторсырье. Не менее важным здесь является навык отбора и систематизации материалов, который вырабатывается в рамках новой игровой программы «Сортируйте мусор правильно», реализуемой параллельно с мастер-классом «Коллажи из мусора». В рамках этой программы дети с первого класса учатся различать виды материалов, сортировать их в группы, правильно складывать мусор для компактного хранения с помощью активной игры. Во время этой игры каждый из учеников получает бумажную коробку из-под крема, пластиковый флакон, металлическую баночку или любой другой предмет, который требуется рассортировать перед хранением с последующей переработкой. Далее класс делится на три группы, и каждый участник должен за отведенное время как можно быстрее определить состав материала и положить его в нужный контейнер. Побеждает та группа, которая быстрее всего справилась с задачей. Тем самым у участников данных мастер-классов вырабатывается особое отношение к тривиальным материалам, постоянно окружающим нас в повседневной жизни: бумаге, картону, пластиковой посуде и т.п. Если результат работы с подобными материалами дает настолько привлекательный в художественном отношении результат, то отношение к ним в повседневной жизни меняется с утилитарно-потребительского на осмысленное. Тем самым обучаемый как бы ненавязчиво подталкивается к мысли о том, что сбор и сортировка мусора, его грамотная утилизация являются залогом его использования по на-

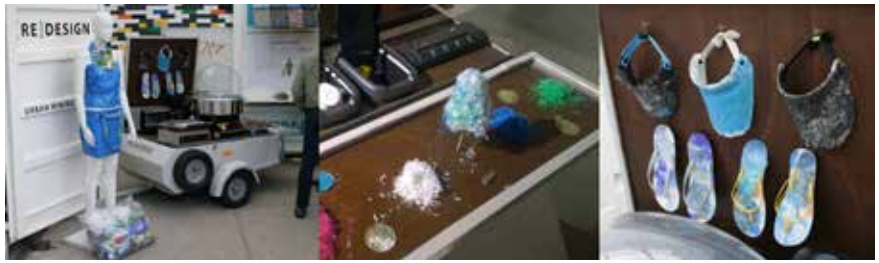
Ил. 2. Автор: www.preciousplastic.com представили на выставке DDW2017 технологию дробления пластика и изготовления из этого сырья новых изделий

Ил. 3. Дубровская А.В. — автор программы по экологическому воспитанию детей

значению, без ущерба для природы. Более того, в данном случае как для учащихся, так и для педагога существенно расширяется и уточняется само понятие эстетической ценности природы. «Хотя природа для человека является прежде всего естественным поставщиком необходимых “средств жизни”, но этим не ограничивается ее ценность, — справедливо отмечает Д.Х.Хацкевич. Она выступает и как источник духовных богатств, таких, как научные знания, многообразие духовного мира человека, эстетические переживания и т.д. <…> Формирование “человеческого отношения к природе” является необходимостью, обусловленной потребностью сохранить природу, установить с нею гармоничные отношения. Господство утилитарного над эстетическим, которое диктуется сиюминутными потребностями, даже в условиях общественных форм собственности не только не способствует установлению гармоничных отношений, но приводит природу к гибели» [3, с. 67]. Иначе говоря, создание объектов из мусора (или, вернее, из материалов, которые могли бы таковым оказаться) воспитывают то, что исследователь справедливо обозначает как «человеческое отношение к природе». Ее эстетическая ценность открывается подрастающим поколением не только в красоте ее явлений или во внешне привлекательных чертах ее четвероногих и пернатых обитателей, но и в соблюдении и сохранении чистоты окружающего природного пространства. Во многом речь идет также об особом способе обращения с использованным материалом, когда именно такой, эстетический подход, решенный в игровой форме, через создание своеобразных арт-объектов, помогает осуществлять экологическое воспитание не через дидактические пояснения и отвлеченные примеры, а на практике, через собственный творческий опыт ребенка, связанный с получением конкретного результата художественной работы и соответствующую ее оценку со стороны педагога.

Хочется также упомянуть опыт коллег — профессиональных дизайнеров. В своих работах они стараются не только вторично использовать матери-

алы, но и придумывают технологии, которые помогают из материалов «на выброс» сделать абсолютно новое по своим характеристикам изобретение. Одним из пионеров эколого-ответственного и социального дизайна является Виктор Папанек. В конце 1960 — начале 1970-х годов его книга «Дизайн для реального мира» была отвергнута несколькими изданиями по причине того, что в ней использовались незнакомые понятия типа «экология», «этология» и «страны третьего мира». «После первой публикации идеи этой книги подверглись яростным нападкам…» [2, с. 26]. Наиболее бурную реакцию вызвало радио из консервной банки, благодаря которому Папанек получил прозвище «Дизайнер



Ил. 4. Автор: www.ztudio23.com представили на выставке DDDW2016 свой проект Plastival. Устройство для работы с вторичным сырьём

мусорного бачка». В 1962 году он приступил к проектированию средств коммуникации нового типа и создал со своим студентом-выпускником радиоприемник, не нуждающийся в батарейках и электричестве, специально для нужд развивающихся стран. По инструкции каждый мог сделать такое радио из жестяной банки, воска, фитиля и небольшого количества сухого коровьего помета. «Это была не просто хитроумная техническая новинка, а фундаментальное средство связи для районов мира, население которых неграмотно» [2, с. 255]. Примечательно, что в 1984 году в рамках исследований ВНИИТЭ вышла статья Д.А.Азрикана, отмечавшая, в частности, следующее: «В своем движении к экофильности дизайн должен опираться на принципы промышленного производства, ориентированного на безотходное потребление:

— преимущественную ориентацию на вторичное сырье;
— заводское сопровождение изделия до утилизации;
— повторное использование узлов и деталей;
— проектирование технологий производства транспортировки, складирования, потребления, сбора, обратной доставки и вторичного использования» [1, с. 4].

В настоящее время идеи Папанека, равно как и принципов, сформулированных в статье Д.А.Азрикана, вдохновляют современных авторов

на придумывание аппаратов, которые можно собрать из недорогих компонентов. Например, это устройство для распила стеклянных бутылок с целью получения из них новой посуды; плавильных машин для переработки пластикового сырья в однородные смести и получение из них привлекательных качественных изделий; аппараты для формования кирпичей из земли, пластика, глины или других материалов, имеющихся в наличии на местности; осветительных приборов, работающих на газе, получаемом посредством процесса разложения органических отходов).

В заключение следует акцентировать внимание на следующих обстоятельствах. В настоящее время существенно расширился спектр видов искусства и художественных явлений, которые практикуются в рамках эстетического воспитания подрастающего поколения. Наряду с традиционными, широко востребованными в советское время техниками (живопись, рисунок, лепка из пластилина, плетение, выжигание, оригами и т.д.), педагоги обучают детей и подростков работе в техниках, «открытых» модернизмом XX века (декупаж, фроттаж и т.п.). В этом отношении создание объектов мастер-классом «Коллажи из мусора» находится в русле развития направления, обозначенного ранее как трэш-арт. Оно напрямую не связано с проблематикой высокого, в т.ч. актуального искусства, поскольку не разрабатывает стратегии своего продвижения и актуализации в мировом творческом процессе и открыто максимально широкой (в том числе детской и подростковой) аудитории. С другой стороны, это направление можно рассматривать как важную часть процессов, имеющих место в современном обществе. Подтверждением этому служат работы профессиональных дизайнеров (в частности, одного из лидеров эколого-ответственного дизайна Папанека), опыт которых оказался открытым для современной педагогической практики. Более того, в случае со школами и другими образовательными учреждениями вторичное использование мусора как основы художественного произведения позволяет ставить и решать целый спектр задач, связанных с реализацией новых педагогических программ и предоставляет возможность открытия новых граней указанного направления, становящегося не только эстетическим, образовательным, экологическим, но и важным социальным феноменом.

Библиография:

1. Азрикан Д.А. Социальная ответственность дизайна // Техническая эстетика. 1984. № 3.

2. Папанек В. Дизайн для реального мира. М.: Издатель Д.Аронов, 2004. 414. с.

3. Хацкевич Д.Х. Природа как эстетическая ценность. М.: Высшая школа, 1987. 120 с.

4. Художественный МУзей Мусора «МуМу» [Электронный ресурс]. URL: http://art-mumu.ru/ekspoziciya/ (дата обращения: 05.04.2018).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Аззи Руа — соискатель МГХПА им. С.Г.Строганова, Институт искусств, Дамасский университет, САР

Акшов Эмиль — студент, кафедра «Храмовое зодчество», МАрхИ

Александров Георгий — студент кафедры дизайна ЛГТУ

Аристова Светлана Леонидовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г.Строганова

Аронов Владимир Рувимович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ, президент НАД (Национальная Академия Дизайна)

Базилевский Александр Андреевич — кандидат искусствоведения, отдел промышленного дизайна, Sonar

Барышева Вероника Евгеньевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн», МГХПА им С.Г. Строганова

Бахтияров Руслан Анатольевич — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, Центр инновационных образовательных проектов

Белых Оксана Руслановна — аспирант кафедры Культурологии, Институт художественного образования и культурологии РАО

Белько Татьяна Васильевна — доктор технических наук, профессор кафедры «Дизайн и художественное проектирование изделий», Поволжский государственный университет сервиса

Бертяева Наталья Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна, МГХПА им. С.Г. Строганова

Бесчастнов Николай Петрович — доктор искусствоведения, профессор, директор Института искусств, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Будкеев Сергей Михайлович — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного и отечественного искусства Алтайского государственного университета

Бундин Юрий Иванович — кандидат юридических наук, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица

Быстрянцева Наталья Владимировна — кандидат архитектуры, руководитель кафедры «Высшая школа светового дизайна», Университет ИТМО

Валюженич Анатолий Васильевич — историк литературы, г. Астана, Казахстан

Васин Сергей Александрович — доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой «Дизайн», Тульский государственный университет

Венедиктова Екатерина Владимировна — кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова, зав. кабинетом

Виноградов Владимир Васильевич — художник, дизайнер, член Союза дизайнеров России, доцент кафедры «Инженерной графики и дизайна», НИТУ МИСиС (Университет стали и сплавов)

Вич-Космачёва Мария — архитектор, дизайнер, архитектурное бюро Veech&Veech, преподаватель Studio Hadid Vienna в Университете прикладных искусств, Вена, Австрия

Власова Ольга Михайловна — доктор искусствоведения, кафедра живописи и композиции, Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Волчок Юрий Павлович — кандидат архитектуры, с.н.с, кафедры советской и современной зарубежной архитектуры, Московский архитектурный институт

Ворожейкина Вера Александровна — доцент кафедры коммуникативного дизайна и графики, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств

Воронова Мария Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры гуманитарных и социальных дисциплин, Красноярский государственный институт искусств

Воронцов Алексей Михайлович — кандидат исторических наук, ученый секретарь Государственного музея-заповедника «Куликово поле»

Воронцова Мария Александровна — зав. экспозиционно-выставочным отделом Государственного музея-заповедника «Куликово поле»

Вэй Сяо — аспирант МГХПа им. С.Г. Строганова

Гордюкова Наталия Владимировна — магистрант кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова

Горчаков Евгений — студент, кафедра дизайна ЛГТУ

Дидрих Мария Александровна — магистрант кафедры РХМ, МГХПА им. С.Г.Строганова

Докучаева Елена Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарных дисциплин» МГХПА им. С.Г.Строганова

Дружинина Ольга Борисовна — директор по развитию, ЧУК «Московский музей дизайна»

Дубова Анастасия Анатольевна — доцент кафедры ИГД НИУ МИЭТ

Дубровская Анастасия Владимировна — аспирант кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л.Штиглица

Желондиевская Лариса Владиславовна — кандидат педагогических наук, профессор факультета дополнительного образования, МГХПА им. С.Г.Строганова

Жердев Евгений Васильевич — доктор искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна, МГХПА им. С.Г.Строганова

Заева-Бурдонская Елена Анатольевна — кандидат искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова

Ивановская Вера Игоревна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Храмовое зодчество», Московский архитектурный институт (государственная академия)

Ивлева Татьяна Александровна — магистрант Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л.Штиглица

Игошина Татьяна Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

Йейтс Стив — магистр искусств, доктор философии, куратор фотографии, стипендиат премии Фулбрайта: СССР, 1991, Россия, 1995

Казакова Наталья Юрьевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры «Дизайн среды», РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Карякина Екатерина Юрьевна — аспирант кафедры стекла, МГХПА им. С.Г.Строганова

Квятковски Яцек (Степанович) Войчех — адъюнкт (доктор наук) кафедры градостроительства и территориального планирования, Варшавский университет (Польша)

Китаева Галина Васильевна — кафедра компьютерного дизайна Физико-технологического института, Московский технологический университет, старший преподаватель

Клюшина Елена Витальевна — искусствовед, старший преподаватель кафедры истории западноевропейского искусства, Институт истории СПбГУ

Ковалева Ольга Владимировна — доцент кафедры искусства костюма и моды, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина

Ковычева Елена Ивановна — доктор искусствоведения, зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, Удмуртский государственный университет

Комар Марина Владимировна — аспирант кафедры «Художественная реставрация мебели», МГХПА им. С.Г. Строганова

Королева Светлана Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн», Тульский государственный университет

Космачев Вадим Иванович — художник-кинетист, скульптор, Вена, Австрия

Кошаев Владимир Борисович — доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория изобразительного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова

Кошелева Алла Александровна — доктор технических наук, доцент кафедры дизайна, Тульский государственный университет

Крохалева Анна Петровна	кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, заместитель директора по научной и творческой работе
Кулешов Валерий Владимирович	преподаватель кафедры «Промышленный дизайн», МГХПА им. С.Г.Строганова
Курасов Сергей Владимирович	доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора МГХПА им. С.Г. Строганова
Лаврентьев Александр Николаевич	доктор искусствоведения, профессор, и.о. проректора по научной и международной работе МГХПА им. С.Г. Строганова
Лаврентьева Екатерина Александровна	кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
Лаптев Владимир Владимирович	кандидат искусствоведения, доцент кафедры инженерной графики и дизайна, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого
Лексина Ольга Игоревна	аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
Лекус Елена Юрьевна	кандидат культурологии, доцент кафедры «Высшая школа светового дизайна», Университет ИТМО
Лобанов Николай Александрович	профессор кафедры искусства костюма и моды, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
Лоддер Кристина	доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Лопатникова Наталья Алекесеевна	аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
Лу Чжэнь	аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
Любич Анастасия Викторовна	аспирант кафедры декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, Удмуртский государственный университет
Майстровская Мария Терентьевна	доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна», МГХПА им. С.Г.Строганова

Махар Дауд	аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
Мирзоян Светлана Вагаршаковна	доктор искусствоведения, профессор, кафедра промышленного дизайна, СПГХПА им. А.Л.Штиглица
Мкртчян Степан Владимирович	кандидат искусствоведения, доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна, Российский экономический институт им. Г.В.Плеханова
Монахова Людмила Петровна	кандидат искусствоведения, искусствовед, член АИС
Морозова Любовь Анатольевна	кандидат технических наук, доцент, заместитель зав. кафедрой «Дизайн», Тульский государственный университет
Москвина Галина Мефодьевна	кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории искусства и художественно-педагогического моделирования, Удмуртский государственный университет
Николаев Сергей Рудольфович	доцент кафедры «Художественно-техническое оформление печатной продукции», Московский политехнический университет
Никольская Светлана Петровна	искусствовед, доцент кафедры промышленного дизайна, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (ННГАСУ)
Огарков Александр Николаевич	кандидат философских наук, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л.Штиглица
Орлов Игорь Иванович	доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна ЛГТУ, член творческого Союза дизайнеров РФ
Павлова Анастасия Сергеевна	магистрант Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л.Штиглица
Познякова Виктория Евгеньевна	студент кафедры «Дизайн», Тульский государственный университет
Процюк Марина Васильевна	аспирант кафедры дизайна и декоративного искусства, институт дизайна туризма и социальных технологий, Поволжский государственный университет сервиса

Ревенков Павел Алексеевич — аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук, МГХПА им. С.Г.Строганова

Рейнер Андрей Георгиевич — главный художник, экспозиционно-выставочный отдел, Государственный музей-заповедник «Куликово поле»

Садриева Элина Ринатовна — студент, образовательная программа «Цифровое искусство и дизайн», МГХПА им. С.Г. Строганова

Сазиков Алексей Владимирович — кандидат искусствоведения, ведущий специалист научно-методического отдела МГХПА им. С.Г.Строганова, член НАД

Салтыкова Галина Михайловна — кандидат педагогических наук, доцент, Институт изящных искусств, художественно-графический факультет, кафедра дизайна и медиатехнологий в искусстве, Московский педагогический государственный университет

Сафонов Валентин Владимирович — доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой реставрации и химической обработки материалов Института искусств, Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Симакина Полина Вадимовна — студент кафедры РХМ, МГХПА им. С.Г. Строганова

Соловьева Мария Викторовна — аспирант кафедры драматургии кино, ВГИК им. С.А.Герасимова

Спиридонова Александра Михайловна — аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук, МГХПА им. С.Г.Строганова

Третьякова Анна Евгеньевна — кандидат технических наук, доцент, зав. кафедрой реставрации и химической обработки материалов Института искусств, Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Тужилкина Екатерина Михайловна — аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова

Туловская Юлия Александровна — кандидат искусствоведения, куратор русского отдела в музее Зиммерли при Университете Ратгерс, Нью-Джерси, США

Усанова Алла Леонидовна — доктор искусствоведения, доцент кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет

Федорина Александра Сергеевна — аспирант, кафедра коммуникативного дизайна, МГХПА им. С.Г.Строганова

Фрейверт Людмила Борисовна — кандидат философских наук (эстетика), Национальный институт дизайна, доцент

Цао Сюн — аспирант кафедры «Монументально-декоративная скульптура», МГХПА им. С.Г.Строганова

Цветкова Полина Игоревна — дизайнер, Первый канал: кампания «Всемирная сеть», креативный продюсер запуска телеканала «Поехали!», соискатель МГХПА им. С.Г.Строганова

Цыкунова Елизавета Михайловна — аспирант кафедры реставрации монументально-декоративной живописи, МГХПА им. С.Г.Строганова

Чебурашкин Кирилл Николаевич — заведующий кафедрой «Дизайн мебели», МГХПА им. С.Г. Строганова

Чебурашкина Елена Андреевна — доцент кафедры «Дизайн мебели», МГХПА им. С.Г. Строганова

Чэнь Ялин — аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова

Шабалина Наталья Михайловна — доктор искусствоведения, доцент кафедры дизайна, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

Шатина Анастасия Вячеславовна — студент кафедры РХМ, МГХПА им. С.Г. Строганова

Юдина Елена Александровна — кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Художественная керамика», МГХПА им. С.Г. Строганова

INDEX OF AUTHORS

Akshov Emil	student of the department of Cathedral architecture, MARCHI
Alexandrov George	student of the design department of the Lipetsk State Technical University
Aristova Svetlana Leonidovna	candidate of art history, associate professor of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA)
Aronov Vladimir Ruvimovich	doctor of art history, professor, head of the department of design research Institute RAKH, president of the NAD (National Academy of Design)
Azzi Rua Ahmad	resercher of the Stroganov Academy (MGHPA), Institute of Fine Arts, Damascus University, Siria
Bakhtiyarov Ruslan Anatolievich	candidate of art history, Centre of Innovative Educational Projects St. Petersburg State Art and Industry Academy of the A.L.Stieglitz,
Barysheva Veronika Evgenievna	candidate of art history , professor of the department «Industrial Design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
Bazilevsky Alexander Andreyevich	candidate of art history, department of industrial design, «Sonar» company
Belko Tatiana Vasilievna	doctor of technical sciences, professor of the department «Design and artistic design of products», Volga State University of Service
Belykh Oksana Ruslanovna	post-graduate student of the Department of Culturology IHOiK RAO
Bertiaeva Natalia Nikolaievna	candidate of arts, associate professor of the department of history and theory of decorative arts and design of the Stroganov Academy (MGHPA)
Beschastnov Nikolay Petrovich	doctor of art studies, professor, director of the Institute of arts, Russian State University of the A.N.Kosygin (Technology. Design. Art)
Budkeev Sergey Mikhailovich	doctor of art history, professor of the department of history of foreign and domestic art of Altai State University
Bundin Yuriy Ivanovich	candidate of legal sciences, associate professor, Centre of Innovative Educational Projects, St. Petersburg State Art and Industry Academy of the A.L.Stieglitz
Bystryantzeva Natalya Vladimirovna	candidate of architecture, head of department «Higher school of lighting design», University ITMO
Cao Xion	post-graduate student of the department «Monumental and decorative sculpture», Stroganov Academy (MGHPA)
Cheburashkin Kirill Nikolayevich	head of tyhe department of Furniture design, of the Stroganov Academy (MGHPA)
Cheburashkina Elena Andreevna	associate professor of the department of Furniture design of the Stroganov Academy (MGHPA)
Chen Yalin	post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
Daod Mahar	post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA), Institute of Fine Arts, Damascus University, Siria
Didrich Maria Alexandrovna	master degree student, department of RKHM of the Stroganov Academy (MGHPA)
Dokuchaeva Elena Evgenievna	candidate of art history, associate professor of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA)
Druzhinina Olga Borisovna	Director of Development Programs, CHUK «Moscow Museum of design»
Dubova Anastasia Anatolievna	associate professor of the department of IGD NIU MIET
Dubrovskaya Anastasiya Vladimirovna	post-graduate student, department of art history, St. Petersburg State Art and Industry Academy of the A.L.Stieglitz
Fedorina Alexandra Sergeievna	post-graduate student, department of communicative design, MGHPA of the Stroganov Academy (MGHPA)
Freyvert Lyudmila Borisovna	candidate of philosophy (aesthetics), National Institute of Design, associate professor
Gorchakov Evgeny	student of the design department of the Lipetsk State Technical University

Gordyukova Natalia Vladimirovna	student of the department «Environmental design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
Igoshina Tatiana Sergeyevna	candidate of art history, associate professor, graphic design department, Ural State Architectural and Art University
Ivanovskaya Vera Igorevna	candidate of art history, associate professor of temple architecture chair, Moscow Institute of architecture (State Academy)
Ivleva Tatiana Alexandrovna	master student, center for innovative educational projects, St. Petersburg State Art and Industry Academy of the A.L.Stieglitz
Karyakina Ekaterina Yuryevna	post-graduate student of the department of glass, MGHPA of the Stroganov Academy (MGHPA)
Kazakova Natalia Yuryevna	candidate of philological sciences, senior lecturer oh the department of design environment, RSU of the A.N.Kosygin (Technology, Design, Art)
Kitayeva Galina Vasilievna	department of computer design, institute of physics and technology, Moscow Technological University, senior lecturer
Klyushina Elena Vitalievna	art historian, senior lecturer of the chair of history of Western European art, Institute of history of St. Petersburg state University
Komar Marina Vladimirovna	post-graduate student of the department of Furniture restoration of the Stroganov Academy (MGHPA)
Koroleva Svetlana Vladimirovna	candidate of art history, associate professor of the chair «Design», Tula State University
Koshayev Vladimir Borisovich	doctor of art history, professor of the department of "Theory and history of decorative art and design" of the Stroganov Academy (MGHPA)
Kosheleva Alla Alexandrovna	doctor of technical sciences, associate professor of design department, Tula State University
Kosmatschof Vadim Ivanovich	kinetic artist, sculptor, Vien, Austria
Kovaleva Olga Vladimirovna	associate professor of art costume and fashion, Russian State University of the A.N.Kosygin

Kovycheva Elena Ivanovna	doctor of art history, assosiate professor, head of the department of Decorative-applied art and folk crafts, Udmurt State University
Krokhaleva Anna Petrovna	candidate of art history, chair of arts and crafts, Ural branch of the Russian Academy of painting, sculpture and architecture Ilya Glazunov, deputy director for research and creative work, associate professor
Kuleshov Valery Vladimirovich	lecturer of the department «Industrial design», Stroganov Academy (MGHPA)
Kurasov Sergey Vladimirovich	doctor of art history, professor, executive rector of the Stroganov Academy (MGHPA)
Kwiatkovski Jacek (Stepanovich) Wojciech	adjunct (doctor of science) department of urban planning and territorial planning, Warsaw University, Poland
Laptev Vladimir Vladimirovich	candidate of art history, associate professor of the chair of engineering graphics and design, St. Petersburg Polytechnic University of Peter the Great
Lavrentiev Alexander Nikolayevich	doctor of art history, professor, executive vice-rector for scientific research of the Stroganov Academy (MGHPA), member of the NAD
Lavrentieva Ekaterina Alexandrovna	candidate of art history, associate professor of the department of «Communication design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
Leksina Olga Igorevna	post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
Lekus Elena Yurievna	candidate of culturology, docent of the department «Higher school of lighting design» University ITMO
Lobanov Nikolay Alexandrovich	professor of the department of costume and fashion art, Russian State University of the A.N.Kosygin
Lodder Christina	professor, School of art, University of Kent, UK
Lopatnikova Natalia Alexeevna	post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
Lu Zhen	post-graduate student of the chair «Design textiles» of the Stroganov Academy (MGHPA)
Lyubich Anastasiya Vladimirovna	post-graduate student of the chair of arts and crafts, Udmurt State University

Maystrovskaya Maria Terentievna	doctor of art history, professor of the department of history and theory of decorative art and design, of the Stroganov Academy (MGHPA)
Mirzoyan Svetlana Vagarshakovna	doctor of art history, professor of the department of industrial design, St. Petersburg State Art and Industry Academy of the A.L.Stieglitz
Mkrtchyan Stepan Vladimirovich	candidate of arts, associate professor of the department of advertising, public relations and design, Russian Economic Institute of the G.V.Plekhanov
Monakhova Lyudmila Petrovna	candidate of art history, art critic, member of the Art critics Assosiation
Morozova Lyubov Anatolievna	candidate of technical sciences, associate professor, deputy head of the department «Design», Tula State University
Moskvina Galina Mefodievna	candidate of pedagogical sciences, associate professor of the department of art history and artistic and pedagogical modeling, Udmurt State University
Nikolaev Sergey Rudolfovich	associate professor of the department «Art and technical design of printed materials», Moscow Polytechnic University
Nikolskaja Svetlana Petrovna	art critic, assiciate professor of the department of Industrial design of the Nizhny Novgorod State Architectural-Construction University (NNGASU)
Ogarkov Alexander Nikolaevich	candidate of philosophical sciences, associate professor, centre of innovative educational projects, St. Petersburg State Art and Industry Academy of the A.L.Stieglitz
Orlov Igor Ivanovich	doctor of art studies, professor of Lipetsk State Technical University, member of International Academy of Natural History (United Kingdom, London), doctor of science, Honoris Causa
Pavlova Anastasia Sergeievna	master of the Center for Innovative Educational Projects, St. Petersburg State Art and Industry Academy of the A.L.Stieglitz
Poznyakova Viktoria Evgenievna	student of the department «Design», Tula State University
Protsyuk Marina Vasilievna	post-graduate student of the department of design and decorative arts, Institute of Tourism and Social Technologies Design, Volga State University of Service

Rainer Andrei Georgievich	Chief designer, Exposition and exhibition department, the State Museum-reserve «Kulikovo field»
Revenkov Pavel Alekseevich	post-graduate student of the department of the history of arts and humanities of the Stroganov Academy (MGHPA)
Sadriyeva Elina Rinatovna	master degree student, educational program "Digital Art and Design" of the Stroganov Academy (MGHPA)
Safonov Valentin Vladimirovich	doctor of technical sciences, professor, head chair of restoration and chemical processing of Materials of Institute of arts, Russian State University of the A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)
Saltykova Galina Mikhailovna	candidate of pedagogical sciences, associate professor, Institute of fine arts, art-graphic faculty, department of design and media technologies in art, Moscow State Pedagogical University
Sazikov Alexey Vladimirovich	candidate of art history, leading specialist of the scientific and methodological department of the Stroganov Academy (MGHPA), member of the NAD
Shabalina Natalya Mikhailovna	doctor of art history, associate professor of the department of design, South Ural State University of Humanities and education
Shatina Anastasiya Vyacheslavovna	student of the department of RHM, of the Stroganov Academy (MGHPA)
Simakina Polina Vadimovna	student of RHM, of the Stroganov Academy (MGHPA)
Solovieva Mariya Viktorovna	post-graduate student of the department of drama, cinema, cinematography of the S.A.Gerasimov
Spiridonova Alexandra Mikhailovna	post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
Tretyakova Anna Evgenievna	candidate of technical sciences, associate professor, head. department of restoration and chemical processing of materials of the Institute of Arts, Russian State University of the A.N.Kosygin (Technology, Design, Art)
Tsvetkova Polina Igorevna	designer, the First channel: the «World Network» campaign, creative producer, researcher of the Stroganov Academy (MGHPA)

Tsykunova Elizaveta Mikhailovna	post-graduate student of the department of restoration of monumental and decorative painting of the Stroganov Academy (MGHPA)
Tulovsky Julia Alexandrovna	candidate of art history, curator of the collection of Russian and non-conformist Soviet art Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New-Jersey, USA
Tuzhilkina Ekaterina Mikhailovna	post-graduate student of the department of the history of arts and humanities of the Stroganov Academy (MGHPA)
Usanova Alla Leonidovna	doctor of art history, associate professor of the department of cultural studies and design, Altai State University
Valyazhenich Anatoliy Vasilievich	historian of literature, Astana, Kazakhstan
Vasin Sergey Alexandrovich	doctor of technical sciences, professor, head of the chair «Design», Tula State University
Veech-Kosmatschof Maria	architect, designer, architectural bureau Veech&Veech, associate professor Studio Hadid at the University of Applied Arts in Vienna, Austria
Venediktova Ekaterina Vladimirovna	chair of history and theory of decorative art and design of the Stroganov Academy (MGHPA), head of the cabinet
Vlasova Olga Mikhailovna	doctor of arts, department of painting and composition, Ural branch of the Russian Academy of painting, sculpture and architecture Ilya Glazunov
Voronova Mariya Viktorovna	candidate of art history, associate professor of the chair of humanities and social sciences, Krasnoyarsk State Institute of arts
Vorontsov Alexei Michailovich	Scientific Secretary of the State Museum-preserve «Kulikovo field»
Vorontsova Maria Alexandrovna	head of the Exposition and exhibition department, State Museum-reserve «Kulikovo field»
Vorozheykina Vera Alexandrovna	associate professor, department of communicative design and graphics, Novosibirsk State University of architecture, design and arts
Wei Xiao	post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)

Yates Steve	master of arts and master of fine arts (doctoral degree), curator of photography, Fulbright Prize Fellow: USSR, 1991, Russia, 1995. USA
Yudina Elena Alexandrovna	candidate of art history, head chair «Art ceramics», of the Stroganov Academy (MGHPA)
Zaeva-Burdonskaya Elena Anatolievna	candidate of art history, professor, acting head of department «Environmental design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
Zhelondiyevskaya Larisa Vladislavovna	candidate of pedagogical sciences, professor of the faculty of Continuing education of the Stroganov Academy (MGHPA)
Zherdev Evgeniy Vasilievich	doctor of art history, professor of the department of industrial design of the Stroganov Academy (MGHPA)

Коллективная монография.

Материалы международной научной конференции

МАТЕРИАЛ-ТЕХНОЛОГИЯ-ФОРМА
как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве

Редакторы: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, Ю.Б.Иванова
Верстка: А.В.Сазиков

Подписано в печать 15.01.2018
Формат 60x90/16
Гарнитуры Swift, Akzidenz Grotesk
Печ. л. 15. Тираж 500 экз.
Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова