

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА»

FEDERAL STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION
"SAINT PETERSBURG STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN NAMED AFTER A.L. STIEGLITZ"

TERRA ARTIS

ИСКУССТВО | ART
И ДИЗАЙН | AND DESIGN

3/2023

ДИЗАЙН | DESIGN

Санкт-Петербург | Saint Petersburg
2023

УДК 70
ББК 85
Terra artis. Искусство и дизайн
Научный журнал
Издается с 2021 года
Выходит четыре раза в год
ISSN: 2712-8768



Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство ПИ № ФС 77-80162 от 22.01.2021

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»
Адрес: 191028, Россия, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13
E-mail: terra_artis@ghpa.ru
Телефон: +7 (812) 273-29-93
www: ghpa.ru/terra-artis

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Редакция:

Главный редактор — **Татьяна Васильевна Горбунова**, д-р филос. наук, профессор, почетный академик РАХ, академик РАЕН; руководитель Центра инновационных образовательных проектов, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Заместитель главного редактора — **Илья Владимирович Палагута**, д-р ист. наук, доцент; зав. кафедрой искусствоведения, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Ответственный секретарь — **Василиса Леонидовна Доценко** (Санкт-Петербург, Россия)

Редакционный совет:

Председатель — **Анна Николаевна Кислицына**, канд. ист. наук, доцент; ректор СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Светлана Михайловна Грачева, д-р искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия)

Наталья Моисеевна Калашникова, д-р культурологии, профессор; зав. отделом этнографии Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы РЭМ (Санкт-Петербург, Россия)

Габриэла Крист, д-р наук, профессор, руководитель Института консервации и реставрации, Венский университет прикладного искусства (Вена, Австрия)

Владимир Алексеевич Леняшин, д-р искусствоведения, профессор; вице-президент РАХ, зав. кафедрой русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия)

Иван Русев Маразов, д-р искусствоведения, профессор; почетный профессор, Новый болгарский университет (София, Болгария)

Галина Николаевна Лола, д-р филос. наук, профессор кафедры дизайна, СПбГУ (Санкт-Петербург, Россия)

Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева, д-р искусствоведения, профессор; профессор кафедры декоративного искусства и дизайна, РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Юрий Анатольевич Никитин, д-р архитектуры, доцент, член Санкт-Петербургского союза архитекторов, зав. кафедрой истории архитектуры и сохранения архитектурного наследия, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия)

Ахмет Джан Озджан, д-р наук, профессор; зав. кафедрой промышленного дизайна, Измирский экономический университет (Измир, Турция)

Леонид Юрьевич Салмин, канд. искусствоведения, профессор кафедры графического дизайна, УрГАХУ (Екатеринбург, Россия)

Любовь Васильевна Ширшова, д-р искусствоведения, доцент; академик РАХ, советник ученого секретаря РАХ (Москва, Россия)

Елена Григорьевна Шишкова, канд. искусствоведения, художник-реставратор высшей категории; зав. лабораторией научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия)

Маргарита Сергеевна Штиглиц, д-р архитектуры; член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор Центра инновационных образовательных проектов, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»

© Авторы статей, 2023

Terra Artis. Art and Design

Scholarly journal
 Founded in 2021
 Published on a quarterly basis
ISSN: 2712-8768



The journal is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor).
 Print media registration certificate number ФC 77-80162 dated 22.01.2021

FOUNDER AND PUBLISHER:

Federal State Budgetary Institution of Higher Education
 “Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz”
 Address: 13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028
 E-mail: terra_artis@ghpa.ru
 Tel.: +7 (812) 273-29-93
 www: ghpa.ru/terra-artis

EDITORIAL BOARD

Editors:

Editor-in-Chief — **Tatiana V. Gorbunova**, Doctor of Philosophy, Professor, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences; Head of the Centre for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)
Deputy Editor-in-Chief — **Ilia V. Palaguta**, Doctor of History, Associate Professor; Head of the Department of Art History, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)
Executive Secretary — **Vasilisa L. Dotsenko** (Saint Petersburg, Russia)

Editorial Council:

Editorial Board Chair — **Anna N. Kislitsyna**, PhD in History, Associate Professor; Rector of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)
Svetlana M. Gracheva, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Dean of the Faculty of Theory and History of Arts, Professor of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Academy of Arts (Saint Petersburg, Russia)
Natalia M. Kalashnikova, Doctor of Cultural Studies, Professor; Head of the Department of Ethnography of Eastern, Southeastern and Central Europe, Russian Museum of Ethnography (Saint Petersburg, Russia)
Gabriela Krist, University Professor, Doctor; Head of the Institute of Conservation, University of Applied Arts Vienna (Vienna, Austria)
Vladimir A. Lenyashin, Doctor of Art History, Professor, Vice President of the Russian Academy of Arts; Head of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts (Saint Petersburg, Russia)
Galina N. Lola, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Design, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)
Ivan R. Marazov, Doctor of Art History, Professor; Honorary Professor of the New Bulgarian University (Sofia, Bulgaria)
Olga L. Nekrasova-Karateeva, Doctor of Art History, Professor; Professor of the Department of Decorative Arts and Design, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia)
Iurii A. Nikitin, Doctor of Architecture, Associate Professor, Member of the Saint Petersburg Union of Architects, Head of the Department of History of Architecture and Preservation of Architectural Heritage, Saint Petersburg Academy of Arts (Saint Petersburg, Russia)
Ahmet Can Özcan, Doctor, Assistant Professor; Head of the Department of Industrial Design, Izmir University of Economics (Izmir, Turkey)
Leonid Iu. Salmin, PhD in Art History, Professor of the Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art (Yekaterinburg, Russia)
Liubov V. Shirshova, Doctor of Art History, Associate Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; Adviser to the Scientific Secretary, Russian Academy of Arts (Moscow, Russia)
Elena G. Shishkova, PhD in Art History, Art Restorer of the Highest Category; Head of the Laboratory for Scientific Restoration of Oriental Painting, State Hermitage Museum (Saint Petersburg, Russia)
Margarita S. Stieglitz, Doctor of Architecture; Corresponding Member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor of the Centre for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

© Federal State Budgetary Institution of Higher Education
 “Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz”
 © Authors of articles, 2023

ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА

- Л.В. Королева.** Елена Александровна Косарева..... 6
- С.В. Мирзоян.** Иосиф Александрович Вакс — Учитель 19
- Е.В. Васильева.** Ян Чихольд и концепция Нового: картина мира и художественная программа 34

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА

- Н.В. Бабурова, О.В. Веселицкий.** Дизайн-ревитализация арктических территорий
(на примере проектов лаборатории средового проектирования СПГХПА им. А.Л. Штиглица)..... 50
- Г.Н. Лола, Т.И. Александрова, А.Д. Соколова.** Концепт как soft form:
сохранить осознанность в креативном потоке 58
- Д.И. Климовская.** Особенности разработки инклюзивных шрифтов
для людей с дислексией: актуальность, основные гипотезы, перспективы 66

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙНЕ

- Е.В. Чунькова.** Выставка-документальное исследование
как новый вектор экспонирования музейных предметов..... 78
- А.А. Шевчук.** Проектирование предметов коллекционного дизайна:
европейский и российский опыт..... 89

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИСКУССИИ

- Г.В. Вершинин.** Побудительные мотивы проектирования 94

РЕЦЕНЗИИ

- К.В. Бандорина.** Рецензия на книгу: Васильева Е.В. Теория моды: Миф, потребление и система ценностей. Изд. 2-е, испр. М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии. Пальмира, 2023. 387 с..... 104
- Н.Н. Цветкова.** Рецензия на книгу: Veldmejer A.J., Ikram S. The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis / contr. by L. Kubiak-Martens. Leiden: Sidestone Press, 2022. 376 p..... 108

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

- Е.Ю. Лекус.** Выставка «Образ женщины в искусстве: от модерна до...»
в Музее прикладного искусства..... 114
- В.Г. Авдеев.** Выставка «Египетские мотивы в истории Санкт-Петербурга»
в Государственном музее истории Санкт-Петербурга..... 120
- Д.А. Гилёва.** Выставка «Перевернутое Сафари. Современное искусство Африки» в ЦВЗ «Манеж» ... 123

CONTENTS

THE HISTORY OF DESIGN

L.V. Koroleva. Elena Aleksandrovna Kosareva	6
S.V. Mirzoian. My Mentor. Iosif Aleksandrovich Vaks.....	19
E.V. Vasilieva. Jan Tschichold and the Concept of the New: a Picture of the World and an Artistic Programme.....	34

MODERN PROBLEMS OF DESIGN

N.V. Baburova, O.V. Veselitskii. Design Revitalisation of the Arctic Territories (as Exemplified by Projects of the Environmental Design Laboratory of the Stieglitz Academy).....	50
G.N. Lola, T.I. Aleksandrova, A.D. Sokolova. Concept as a Soft Form: Keeping Awareness in the Creative Flow.....	58
D.I. Klimovskaia. Designing Inclusive Fonts for Dyslexic People: Relevance, Main Hypotheses, Prospects	66

CURRENT TRENDS IN DESIGN

E.V. Chunkova. Exhibition-Documentary Research as a New Vector in the Display of Museum Objects....	78
A.A. Shevchuk. The Phenomenon of Collectible Design: the European and Russian Experience	89

AN INVITATION TO A DISCUSSION

G.V. Vershinin. Incentives of Design	94
---	----

BOOK REVIEWS

K.V. Bandorina. Review of: Vasilieva, E.V., <i>Teoria mody: mif, potreblenie I sistema tsennostei</i> [Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System], Moscow; Saint Petersburg: T8 Izdatelskie Tehnologii. Palmira Publ., 2023, 387 p., (In Russian)	104
N.N. Tsvetkova. Review of: Veldmejer, A.J., Ikram, S., <i>The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis</i> , contr. by L. Kubiak-Martens, Leiden: Sidestone Press, 2022, 376 p., (In English).....	108

CURRENT EVENTS

E.Iu. Lekus. “The Image of the Woman in Art: From Art Nouveau to ...” Exhibition at the Museum of Applied Arts.....	114
V.G. Avdeev. “Egyptian Motifs in the History of Saint Petersburg” Exhibition at the State Museum of the History of Saint Petersburg.....	120
D.A. Gileva. The “Reversed Safari. Contemporary African Art” Exhibition at the Manege Central Exhibition Hall.....	123

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_06

Л.В. Королева

ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА КОСАРЕВА

В последние годы произошли большие изменения в базовых положениях, на которые традиционно опиралась сфера подготовки дизайнеров костюма. Все шире осознается потребность в их переоценке и даже незыблемые до последнего времени представления о методах обучения и воспитания подвергаются пересмотру. Тем важнее сегодня обращение к наследию основателя и первого руководителя кафедры моделирования костюма Е.А. Косаревой, особенно в части выстраивания стратегии, казалось бы, отдаленной во времени, но, тем не менее, созвучной современности.

Ключевые слова: Елена Александровна Косарева, выдающиеся педагоги Мухинского училища, кафедры дизайна костюма ЛВХПУ имени Мухиной, Ленинградский Дом моделей одежды

L.V. Koroleva

ELENA ALEKSANDROVNA KOSAREVA

Recent years have seen major changes in the basic foundations the training of costume designers had traditionally been based on. There is a growing awareness of the need for their reassessment, and even the beliefs about methods of training and development that have been unshakeable are now being revisited. It is all the more important today to address the legacy of the founder and the first head of the Department of Costume Design, Elena A. Kosareva, especially in terms of developing a strategy that, although distant in time, nonetheless resonates with the modern day.

Keywords: Elena Aleksandrovna Kosareva, outstanding academic staff of the Vera Mukhina School, Department of Costume Design of the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design, Leningrad Fashion House

*«Настоящие учителя оставляют после себя не только знания и навыки, но и след в душе»
[Мирзоян, Хельмянов 2011: 210]*

Для многих поколений выпускников кафедры моделирования костюма ЛВХПУ им. В.И. Мухиной первая заведующая кафедрой (1972–1984) — Елена Александровна Косарева еще при жизни стала легендой. Сегодня, в отсутствие публикаций, посвященных ее деятельности, важно вспомнить о Елене Александровне как о личности и педагоге и одновременно объяснить особенности тех педагогических приемов, которые не всегда встречали понимание среди ее коллег (Ил. 1).

Нужно заметить, что на долю Елены Александровны, уже с начала ее педагогической деятельности (1965 г.), выпадали как самая горячая поддержка, так и откровенное неприятие. Одни обвиняли ее в принадлежности к «московской школе», другие — в приверженности официальной идеологии. В то время как многие коллеги высоко ценили ее как практика и художника-модельера,

способного облечь в четкую форму свои интуитивные догадки, другие, скептически оценивая ее творчество, обвиняли Е.А. Косареву в том, что она преувеличивала роль моды в общественной жизни, «скармливая ей проблемы, к которым она [мода] не имеет никакого отношения» [Толстых 1973: 29].

Тем не менее, нельзя не признать, что подход Е.А. Косаревой к профессии проливает свет на многие насущные проблемы образования в сфере моделирования костюма. Мы далеки от мысли трактовать свое понимание ее деятельности как единственно правильное. На наш взгляд, ее опыт работы художником-модельером, приобретенный за период с 1952 по 1966 гг., обозначил перед ней столь противоречивые вопросы, что побудил Е.А. Косареву выйти за рамки текущей практики моды и создать то, что сегодня можно назвать универсальностью ее теории.

Причем, эта универсальность присутствует как в части исследования феномена моды «века модельеров», так и в части разработки системной программы подготовки дизайнеров костюма.

Трудно раскрыть своеобразие идей и практических достижений Елены Александровны, не уделив внимание историческому фону проблем, с которыми ей пришлось столкнуться, а также условиям, в которых протекала ее деятельность.

Елена Александровна Косарева родилась 27 мая 1925 года в Ялте, в обычной советской семье. В автобиографии она пишет, что ее мать работала агрономом, а своего родного отца она не помнит, так как он рано ушел из семьи. Когда ей исполнилось 11 лет, они с матерью переехали в Московскую область к родственникам отчима. В шестнадцатилетнем возрасте Елене выпало суровое испытание — начавшаяся в 1941 году война вынудила всю семью, мать, отчима, сестру отчима и сестру, бежать от оккупации. Спустя три года, после освобождения оккупированных территорий, семья вернулась обратно, и Елена поступила в Московское художественно-промышленное училище им. М.И. Калинина, что позволило ей получить свидетельство об окончании средней школы.

Трудные годы оказались позади. У населения страны появились новые возможности и надежда на рост уровня жизни. Внезапно появившаяся «трофейная мода» возбудила интерес людей к красивой одежде, что, наряду со способностями к рисованию, вероятно, и определило для молодой девушки-выпускницы художественного училища выбор профессии художника по моделированию костюма.



Ил. 1. Елена Александровна Косарева
Fig. 1. Elena Aleksandrovna Kosareva

Высшее образование по специальности «Художественное оформление текстильных изделий» Елена Косарева получила в Московском текстильном институте (МТИ), который окончила с отличием в 1952 году. Время учебы совпало с началом «холодной войны» и выстраиванием «железного занавеса», когда проникновение моды из стран капитализма приравнялось к «идеологической диверсии». Так, появившийся в 1947 году «новый стиль» («new look») был объявлен «вражеской приманкой», а кампания по борьбе с любыми его проявлениями, особенно среди обучающихся, шла в обстановке создания собственных, независимых от внешнего влияния, подходов к идеологически выдержанному восприятию моды. Это явилось для Елены серьезным уроком, последствия которого проявятся намного позже, когда она сама станет преподавателем. Опыт, который из него следовал, принесет ей понимание, что «угнетаемый» идеологией художник-модельер «выпадает из моды» и попадает в категорию, лишённую для него какого бы то ни было смысла, несмотря на то, что такой подход, возможно, и бывает политически оправдан.

Профессиональное и социальное становление Е.А. Косаревой происходило в Ленинграде,

куда она, как молодой специалист, была направлена по распределению. Ее трудовая деятельность началась на трикотажной фабрике «Красное Знамя», откуда вскоре она была переведена на должность художника-модельера промышленной группы женской легкой одежды в Ленинградский Дом моделей.

Министерство легкой промышленности СССР, которому подчинялись все Дома моделей страны, определяло основные принципы и функциональные особенности «советской системы моделирования одежды». Каждая модель должна была являться своеобразным «документом времени», свидетельствовать о материальных возможностях и культурном уровне советских людей. Работа Домов моделей, своеобразных «коллективных мозговых центров»¹, рассматривалась как важное средство воспитания у граждан хорошего вкуса. Художники-модельеры должны были создавать промышленные образцы одежды для

предприятий отрасли, обладающие оригинальными чертами самобытности. Работа над современным преобразованием народных форм являлась условием реализации большой и ответственной государственной задачи по созданию «советской моды», чертами которой должны были быть демократизм, массовость и общедоступность, что ориентировало творчество художников-модельеров на широкие категории потребителей.

В течение ряда лет Елена Косарева занимается изучением коллекций народной одежды в фондах Государственного музея этнографии народов СССР. Созданные ею в период 1954–1958 гг. модели одежды по русским мотивам («длинное вечернее платье», «платье с передником» и «сарафан с блузой») включаются в музейную экспозицию выставки «Русское народное искусство».

Работа в Доме моделей была интересна — здесь приходилось разрабатывать модели одежды различного назначения, как для промышленно-



Ил. 2. Е. Косарева.
Нарядные платья. 1958–1959 гг. Moda между New Look и «мини»
Fig. 2. E. Kosareva,
Festive dresses, 1958–1959. Fashion between the New Look and the "Mini"





Ил. 3. Обложка и страница журнала «Моды. Ленинград» ЛДМ с моделями Е. Косаревой (под № 4). 1965 г., вып. 4
Fig. 3. Cover and page from the 'Fashion. Leningrad' magazine (The Leningrad House of Models) with projects by E. Kosareva (no. 4). 1965, iss. 4

сти, так и для участия в республиканских торговых ярмарках и показах, на Всесоюзных выставках достижений народного хозяйства (ВДНХ), организуемых МинЛегПромом СССР. Модели летних платьев и костюмов, разработанные Еленой Косаревой для массового производства, публикуются в журналах и каталогах (Ил. 2, 3).

В 1957 году Дом моделей направляет молодую художницу во Францию, куда она выезжает в составе профсоюзной делегации ЮНЕСКО. В составе коллекций Дома моделей разработанные ею вечерние туалеты, «отвечающие как массовому, так и самому взыскательному вкусу», принимают участие в зарубежных показах: в Брюсселе (Бельгия, 1958), в Коломбо (о. Цейлон, 1960), в Стокгольме (Швеция, 1960), в Пловдиве (Болгария, 1961).

Успешная работа в промышленной группе, где за девять лет она «достигла высоких показателей в соответствии с современными требованиями в области моделирования одежды», послужила основанием для ее перевода в группу перспективного моделирования. Здесь она создает модели одежды для методических совещаний Домов моделей страны и международных Конгрессов моды: в Лейпциге (ГДР, 1962, 1963). Современные

женские образы моделей одежды по народным мотивам (комплект «Вятский», платье «Русское», платье «Боярышня») экспонируются на выставках Союза художников РСФСР: республиканской выставке декоративно-прикладного искусства в Государственном Русском музее (1964), юбилейной выставке, посвященной 50-летию Советской власти (1967). Ряд ее сезонных ансамблей повседневной женской одежды включаются в «Каталог моделей одежды, рекомендованных методическим совещанием специалистов Домов моделей союзных республик на 1966 г.». В этом же году специальной комиссией Всесоюзного института культуры несколько моделей Елены Косаревой отбираются для демонстрации на торгово-промышленной выставке в Японии (г. Осака) [Косарева 2006: 17, 14–15].

Наиболее активный период творческой деятельности Е.А. Косаревой пришелся на 60-е гг. Моду 1959–1964 гг. она сама называет «беспрецедентным явлением во всей предшествующей истории моды» — временем, когда, используя накопленный опыт, «мода предложила не одну и даже не две-три определенные формы, а выдвинула новый принцип «открытой формы», т. е. возмож-

ность свободного варьирования различных форм в определенных, заданных ею параметрах» [Основы теории... 1988: 134]. Время, которое, по ее же словам, привело к появлению «женственности нового типа», который «при всех его как бы неженственных качествах, не является дежурным оужествлением, а проявлением еще необычной особенной, может быть авангардной женственности, отражающей современный стиль жизни» [Там же: 452]. «Все сведено к простоте и четкости формы и силуэта, никаких лишних линий кроя, членений, отделки. Модная ткань, модный цвет и почти полное отсутствие того, что мы привыкли называть фасоном <...>, силуэт выражен четко, он ничем не замаскирован, успех модели решают ясность конструкции и формы, а также безупречное выполнение» [Там же: 134]. Эти определения Е.А. Косаревой позволяют нам вникнуть в самую суть ее взглядов того периода и творческих подходов к созданию образов моды, а также тем обстоятельствам, которые эмоционально и образно не могли не отразиться на ее творчестве.

Работая в Доме моделей и являясь при этом членом художественно-технического совета Леншвейпрома, Е.А. Косарева тесно сотрудничала с крупными промышленными и торговыми предприятиями Северо-западного региона страны, а также редакцией модных журналов, издаваемых ЛДМ для предприятий и населения, что позволило ей наладить необходимые связи и расставить собственные акценты в понимании функционирования системы модной индустрии.

Реструктуризация легкой промышленности страны в контексте задач, предусмотренных директивами XXIII съезда КПСС по решению проблем, связанных с повышением художественного уровня товаров народного потребления, напрямую затронули сферу образования. Ориентируясь на вызовы времени, как и все профильные вузы страны, ЛВХПУ им. В.И. Мухиной перестраивается. Период 60–70-х гг. для него — это «период бурного роста»: училище увеличивает прием студентов за счет открытия новых отделений и образования новых кафедр [1: Л. 238]. Так, в 1965 году на базе кафедры «Мебельно-декоративные ткани» факультета декоративно-прикладного искусства открывается новая специализация по художественному моделированию костюма. Надо заметить, что открытие направления подготовки, связанного с модой, вызвало немало тревожных суждений на заседании Совета училища. При обсуждении решения, в частности, высказывались опасения в том, что поверхностное усвое-

ние изобразительного искусства с позиции моды может иметь отрицательные последствия, смысл которых заключался в том, что уровень художественной подготовки, проявленный через «модную форму», может не соответствовать традициям и высоким требованиям школы. Направление сразу становится уникальным, так как впервые в образовательной системе страны модельеров костюма стали готовить в художественно-промышленном вузе широкого профиля, что уже само по себе позволяло рассматривать эту сферу деятельности под иным углом зрения — подходя к ней с позиции изобразительного искусства: «На смену неоправданному эстетству в костюме должна была прийти художественная культура вещи» [Азархи 2012: 12].

С целью развития новой специализации руководство училища приглашает Е.А. Косареву «как видного в Ленинграде специалиста-практика», «широко эрудированного специалиста» в области модной индустрии. Через год работы по совместительству она принимает предложение возглавить отделение, окончательно уходит из Дома моделей и начинает активно участвовать в становлении новой структуры. Несмотря на то, что в то время она еще не вполне отошла во взглядах от позиции художника-модельера, однако в преподавании, столь новом и специфичном для себя, она находит материалы для своих размышлений, разработки основных своих концепций и принципов, которые впоследствии и сформируют ее подход к методам обучения проектированию костюма.

Первые пять лет работы в училище Елена Александровна являлась единственным штатным специалистом кафедры «Мебельно-декоративные ткани» — модельером одежды — преподавателем композиции. Ее положение усложнялось тем, что композиционные задачи, особенно в части изобразительных основ по двум специализациям (художественный текстиль и моделирование костюма), первые годы существенно не отличались — задания были общими для декоративно-прикладных искусств и составляли практически единый курс, ориентированный на знакомство с закономерностями изобразительной деятельности, что размывало рамки специализации. «Косарева Е.А. ведет большую организационную и методическую работу по становлению нового направления: подбору и приглашению кадров преподавателей и мастеров, решению учебно-методических и хозяйственных вопросов, определению профиля выпускаемых специалистов» [Косарева 2006: 28].

В этот период она начинает тесно взаимодействовать с Т.В. Козловой, которая в 1967 году становится заведующей кафедрой «Художественное проектирование костюма» Московского текстильного института. Е.А. Косарева будет поддерживать эту связь долгие годы, являясь рецензентом нескольких теоретических трудов Т.В. Козловой, связанных с вопросами проектирования массовой одежды. Подход к «производственной моде», основанный на приоритете «нравственной эстетики», был близок им обеим. В теории они демонстрировали общее понимание методики проектирования, основанной на изучении сложного характера слагаемых функций костюма «как индивидуально осознаваемой системы отсчета» с доминированием утилитарной функции, как «категории рациональности для потребителя, удобства, полезности и практичности» [Горина 1974: 24–25]. Однако, если Т.В. Козлова утверждала, что выдвигание на первый план эстетической функции как «украшения» исключает практическую составляющую, предлагая «только стремление к наслаждению», то Е.А. Косарева допускала возможность того, что эстетическая функция, как категория «красоты и привлекательности», способна выступать «своего рода детонатором, побуждающим к появлению новых форм» [Основы теории... 1988: 121].

Открытие самостоятельной кафедры в 1972 году сопровождало значимое политическое событие, последовавшее после всенародного обсуждения проекта Директив XXIV съезда КПСС по пя-

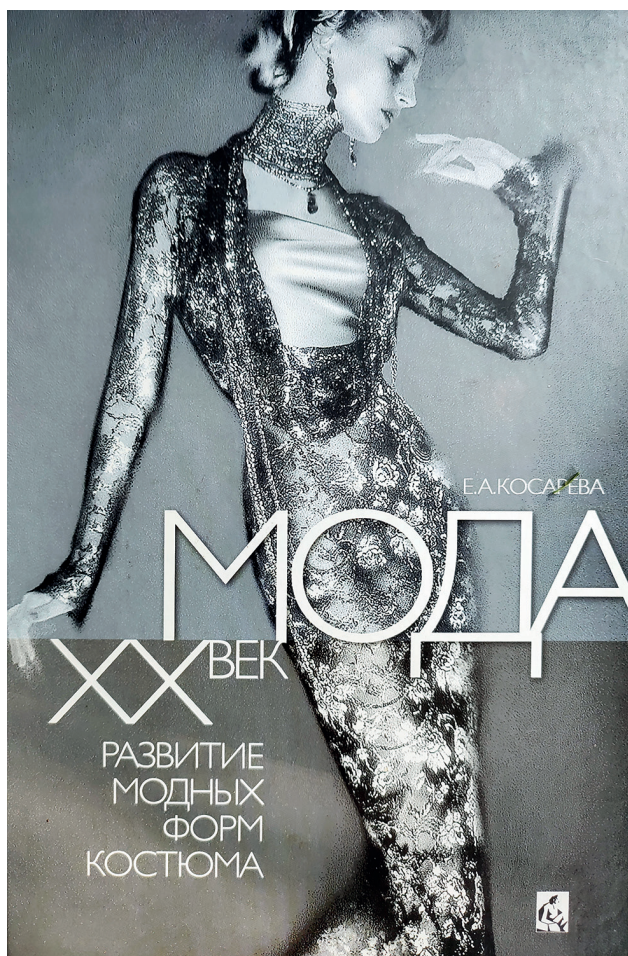
тилетнему плану развития народного хозяйства СССР на 1971–1975 годы. Это было время перемен, трансформации отечественной легкой промышленности и широкого наступления массовой продукции на рынке одежды. Училище начинает ориентироваться на развитие промышленного дизайна. Несмотря на то, что в те годы понятие «дизайн костюма» находилось еще только на стадии становления, понимание, что данная сфера творчества связана целями и задачами проектирования с социально-политическим и экономическим контекстом, присутствовало. Кафедра моделирования костюма получает необходимые ассигнования, оборудование, обеспечивается аудиторным фондом, который Е.А. Косарева превращает в настоящую экспериментальную «лабораторию». И самое главное — она получает свободу действий в формировании новой целенаправленной стратегии подготовки художников-модельеров, наполняя учебную программу профильными дисциплинами. К обучению студентов она привлекает квалифицированных специалистов Дома моделей одежды: художников-модельеров М.В. Антонову, Л.Н. Бабушкину, Л.В. Игнатович, В.И. Корницкую, Л.В. Кудимову, технолога С.В. Сальникову, конструктора С.И. Раинчика, а также мастеров индивидуального пошива из Дома Моды с узкой специализацией пошива легкой, верхней женской и мужской одежды.

С каждым годом открывая для себя «новое» и «полезное» знание, Е.А. Косарева стремилась двигаться дальше, решать сложные практические за-



Ил. 4.
Работы студентов
1-го курса по летней практике
в Этнографическом музее
им. Петра Великого
(авторы неизвестны). 1970 г.

Fig. 4.
Works by the 1st-year students
during their summer practical training
at the Peter the Great Museum
of Anthropology and Ethnography
(authors unknown). 1970



Ил. 5. Обложка монографии Е.А. Косаревой «Мода XX век. Развитие модных форм костюма» [Косарева 2006]
Fig. 5. Cover of the monograph by E.A. Kosareva 'Fashion in the 20th Century. The Evolution of Fashionable Forms of Costume' [Kosareva 2006]

дачи, расширять свои представления о сфере модной индустрии с одной целью — усовершенствовать образовательный процесс. Она ответственно подходит к организации учебных практик (Ил. 4), стажировок на производстве, совместных поездок преподавателей со студентами в Москву на ознакомительные экскурсии и семинары, а также за границу, в рамках государственной программы сотрудничества с вузами дружественных зарубежных стран: в Венгрию (1970), ГДР (1971) и Чехословакию (1977)². Она убеждена — польза, которую можно извлечь из пребывания за рубежом, заключается не столько в накоплении знаний, сколько в расширении кругозора, в получении представления о новых методах обучения практике моды, в полезном для собственной страны осмыслении реальности. Ею двигал профессиональный интерес, потребность общения и неуклонно проявляющаяся тенденция к личному становлению в новом для себя качестве. Этот этап ее био-

графии служит примером того, как далеко может продвинуться человек действия, проявляя трудолюбие, упорство и терпение.

Для того, чтобы ближе познакомиться с наследием того или иного педагога, следует прочитать его труды, что позволяет вступить в диалог с самим автором. Опубликованных, однако, у Е.А. Косаревой оказалось немного, и они различны по своему характеру. Более того, насколько нам известно, лишь один из них заслуживает внимания, так как, несомненно, является незаурядным фундаментальным исследованием Елены Александровны как педагога-практика, константой ее мышления и взглядов на жизнь в целом. Речь идет об авторской монографии «Мода. XX век. Развитие модных форм костюма», посвященной своим ученикам, изданной в 2006 году, уже после ее ухода из училища (1987), в которой нам показалась интересной система аргументации, выстроенная автором для объяснения явлений моды и общественной жизни, свидетелем которой она была сама (Ил. 5).

Жизнь в профессии художника-модельера, по ее мнению, никогда нельзя считать завершенной. Это означает, что способность творчески интерпретировать образы внешности и явления окружающей реальности должна постоянно изменяться, усложняться в зависимости как от общественных проблем, так и от открывающихся в обществе перспектив: «Во всем многообразии идей, материализуемых человеком в костюме — от самовыражения личности до отражения объективных социальных ценностей, можно проследить и выявить одну общую, глобальную их направленность — выражение содержания и смысла человеческой жизни с позиции определенного общества» [Косарева 2006: 455].

В 70-е годы общественная жизнь и культурный процесс во многом определялись событиями предшествующего десятилетия «оттепели», которое не оправдало надежд на обретение «нового образа советского гражданина». Обозначился своего рода «культурный тупик: официальная культура исчерпала возможности развития при помощи идеологического диктата, а неофициальная не имела почвы для расширения своего воздействия на общественное сознание» [Культурное «двоемирие»]. Вот как Е.А. Косарева характеризует сложившуюся ситуацию в отечественной моде данного периода: «Мироощущение людей в 70-е гг. формировал «прессинг» окружающей их действительности со всеми тревожащими и будоражащими психику событиями и сдвигами в области

политики, экономики, культуры, вызывая ответные реакции эмоционально-психологического противостояния, самосохранения. <...> На фоне этой стагнации (или же кризиса) «официальной» моды обнаруживает свою силу и значение другая составляющая моды 70-х — мода улицы» [Косарева 2006: 210].

Несмотря на то, что на протяжении ряда десятилетий советская мода пыталась вырваться из под влияния «буржуазной», к концу 70-х гг. «реальная мода» все решительней стала игнорировать «официальную» — «...чем меньше понимала потребности масс и обесценивала их официальная мода и ее производство, тем интенсивнее работала мысль народа в поиске компенсации, создавая свою фактическую моду улицы, и тем больше отличались одежда улицы от картинок в журналах мод» [Основы теории... 1988: 133]. Такое развитие событий, альтернативные каналы информации и, конечно же, создаваемые «реальной» модой образы приводили к определенной изоляции представителей субкультуры³. Со временем протесты против зависимости от официальной идеологии стали все более усиливаться,

и особенно заметно в культурной среде Северной столицы — «городе извечной двойственности», находя широкий отклик среди молодежи и студенчества.

Положение руководителя обязывало, и в 1975 году Е.А. Косарева вступает в ряды КПСС. Придерживаясь идеологии, приверженной таким понятиям, как «здоровый образ жизни», «нравственное здоровье» и «социальный оптимизм», утверждаемым как стиль жизни советского человека, она понимает, «что у нас есть и плохая мода, и мода на плохое» [Толстых 1973: 29]. Необходимость поиска собственного художественного языка на фоне «двоемирия» культуры (неофициальной и официальной), а также влияния «буржуазной» идеологии, швыряющей молодежь на волны «псевдокультуры», выступили для Е.А. Косаревой, как руководителя и воспитателя, главным определяющим критерием выстраивания «политики» в обучении будущих художников по моделированию костюма. Это было одной из причин, почему Е.А. Косарева осуждала ученические проекты, в которых (пусть и мастерски) изображался образ внешности, передающий негативные эмо-



Ил. 6. Проекты студентов 3 курса по дисциплине «Композиция костюма», раздел «Молодежная одежда» (Е. Рябова, И. Сафронова, Т. Соколова). 1972–1980 гг.

Fig. 6. Projects by 3rd-year students in the course 'Costume Composition', section 'Youth Clothing' (E. Riabova, I. Safronova, T. Sokolova). 1972–1980

ции, тоску или разочарование как «чуждые повеления времени». Неудовлетворительная оценка «за плохой образ» по композиции костюма, объявляемая после обхода, объяснялась Еленой Александровной наличием в работе либо пресыщенности и пошлости, либо отсутствием у автора «хорошего вкуса» и желания «думать о людях, а не о приобретениях».

В основу образовательного процесса была положена концепция, исключая «нежелательные вторжения в суверенность личности», призванная решать такие задачи, как становление позитивного творческого мышления обучающихся, поиск альтернативных подходов и нестандартных художественных решений как в области индивидуального, так и промышленного производства одежды [Основы теории... 1988: 460]. По мнению Е.А. Косаревой, качество этой стратегии во многом определяется содержанием образования, которое должно строиться на стимулирующих идеях, «определенных контактах»⁴ и представлять собой открытую и динамичную форму творческого познания.

Существенным, на наш взгляд, является убеждение Е.А. Косаревой-педагога в том, что к студенту неприменимо понятие «чистого листа»⁵. По ее мнению, каждый из них уже представляет собой результат процесса чувственного познания, который начался задолго до его поступления в художественный вуз. Данный подход существенно отличался от подхода, ограниченного лишь интересом и позицией преподавателя, группировавшего знания вокруг определенных, заранее подобранных тем, без участия самих обучающихся, и не ограничивался при передаче знаний только средствами, к которым почти исключительно сводится содержание учебной программы. Она легко и естественно использовала в своих речевых образах систему символов, поэтических сравнений и образных ассоциаций, которые и могут быть ясно восприняты лишь на основе непосредственного опыта.

Несмотря на то, что подход Елены Александровны к студентам всегда оставался сугубо профессиональным, она не была лишена избирательности и субъективности, при этом ей была свойственна непринужденная манера преподавания, индивидуальный подход, искренний и дру-



Ил. 7. Дипломные проекты студентов 5 курса. Эстрадные костюмы, мюзик-холл, представление «Влюбленный в радугу», блок «Вестерн», костюм супермена (Л. Королева); блок «Золушка», костюмы придворных (Н. Кудрявцева), 1974 г.

Fig. 7. Graduation projects of 5th-year students. Variety costumes, music hall, 'In Love with the Rainbow' performance, 'Western' section, Superman costume (L. Koroleva); 'Cinderella' section, court costumes (N. Kudriavtseva), 1974

Ил. 8.
Проектная графика
студентов 1 курса по предмету
«Основы композиции костюма»,
раздел «Силуэт»
(авторы неизвестны). 1970 г.

Fig. 8.
Project graphics of 1st-year students
in the course 'Fundamentals
of Costume Composition' discipline,
'Silhouette' section (unknown
authors). 1970



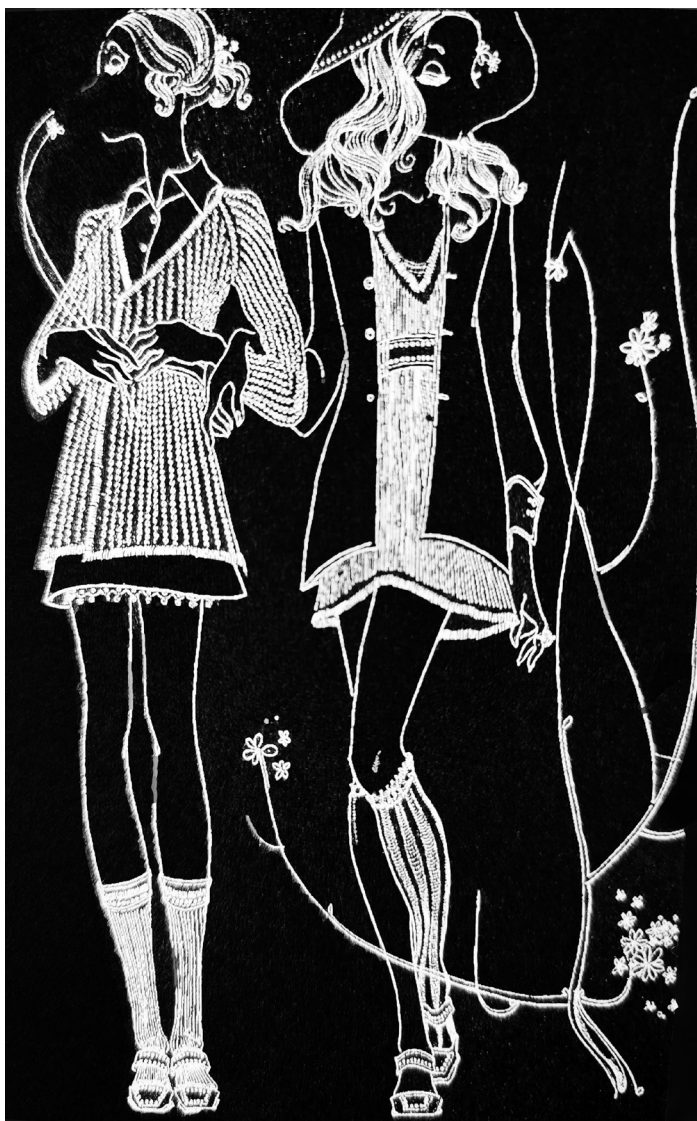
жественный тон. Елена Александровна всегда была спокойна, подчеркнута внимательна, всегда советовала, а не навязывала свое мнение, исходя из подлинного интереса студента, что мобилизовало и стимулировало его желание и дальше открывать себя в творчестве.

Можно ли в то время назвать подобный метод «новым»? Наверное, да, так как она вполне сознательно смещала центр с учителя на ученика, понимая, что если студент и предлагает решения внешних образов, подчас «шокирующих» преподавателя, то это проистекает скорее от молодой энергии, от поиска духовных ориентиров, которые в будущем позволят ему обрести свой «идеал» в профессии. Понимала и то, что существующий в то время диктат «официальной культуры», особенно навязываемый в моде, нередко вызывал у молодых людей — «носителей» той самой моды — стремление выйти из-под жесткого идеологического контроля. Это была педагогическая стратегия с потенциалом возможностей, способствующих самореализации художника-модельера, отстаивающего собственную «самостоятельность и независимость своих взглядов и вкусов, в том числе проявление индивидуальности», — творческой личности, «которая не следует безоговорочно моде, а лишь принимает ее к сведению, выбирая то, что соответствует собственным вкусам, желаниям и потребностям» [Основы теории... 1988: 211]. Модные образы, создаваемые студентами тех лет, отличает особая динамика «сдерживающей активности» (которую невоз-

можно выразить физически), несмотря на очевидно иллюзорную неподвижность формы изображаемого костюма (Ил. 6).

Профессиональное и уважительное отношение к творчеству своих учеников Е.А. Косарева наглядно демонстрирует в своей монографии, где впервые в практике исследователей моды она включает студенческие работы наравне с общеизвестными произведениями известных модельеров. В разделах, посвященных последней четверти XX века, она демонстрирует модели одежды, выполненные как студентами, так и выпускниками кафедры, в качестве примеров, отражающих тенденции европейской и отечественной моды данного периода.

За период преподавательской деятельности Еленой Александровной было выпущено 14 поколений художников-модельеров. Понимание моды как многогранной сферы деятельности, охватывающей множество рынков и областей жизни, стала особенностью ее методики, отражающей поддержку этого разнообразия. Принцип «междисциплинарности»⁶, заложенный ею в основу учебной программы, и тесные связи с производственным сектором позволяли готовить специалистов «с запасом» навыков, расширяющих рамки профессии. К тому же, прекрасная подготовка по академическому рисунку, живописи и графике⁷ давала выпускникам дополнительные преимущества в таких профессиях, как художник-график журналов мод, художник по костюму в кино, художник сценического костюма, художник-зарисов-



Ил.9. Проекты студентов 3 курса по дисциплине «Композиция костюма», тема «Мода улицы» (Т. Овчарова, Т. Алексеева). 1969 г.
Fig. 9. Projects of 3rd-year students in the course 'Costume Composition', the theme 'Street fashion' (T. Ovcharova, T. Alekseeva). 1969

щик, стилист фотосъемок, модельер-конструктор и др. (Ил. 7). Поэтому один из главных вопросов: «Профессия на всю жизнь?» — разрешался сам собой. Это сыграло большую роль со временем, когда в «лихие» 90-е гг. художникам-модельерам пришлось адаптироваться к новому рынку профессий или проявлять инициативу в организации собственного бизнеса, тем самым спасая не только себя, но и модную индустрию своего города.

Е.А. Косарева сумела создать уникальные условия для процесса становления «ленинградской школы» подготовки художников-модельеров, особенными признаками которой, по мнению ее ученицы — художника-модельера Сони Азархи, можно назвать фундаментальную общехудожественную подготовку, искусную работу с формой, «выраженную образность и особую склонность не столько к эмоциональным, живо-

писным, цветофактурным решениям — это больше свойственно москвичам, — сколько к точно найденной слегка суховатой, но изящной линии» [Азархи 2012: 24] (Ил. 8, 9).

Она смогла добиться того, что в профессиональном мире Ленинграда кафедра дизайна костюма ЛВХПУ им. В.И. Мухиной стала представлять собой сообщество педагогов, студентов и выпускников, проникнутых духом единого творческого пространства, ответственного за национальную моду. Выпускники 1970–80-х гг. составили основу коллектива художников-модельеров Ленинградского дома моделей одежды (ЛДМО), это Галина Светличная, Александра Соколова, Алла Григорьева, Светлана Чельшева, Лариса Королева, Аркадий Курапов, Надежда Гринько, Елена Морозова, Нона Меликова, Елена Петрова и многие другие. В составе ЛДМО они

достойно представляли ленинградскую Школу в стране и за рубежом: во Франции, Германии, Японии, Китае, Финляндии, США, Норвегии, Индии и других странах мира. Выпускники кафедры являлись ведущими художниками Ленинградского дома моделей трикотажных изделий: Татьяна Короткова, Александра Азаркина, Светлана Королева. Учениками Е.А. Косаревой, в большей части, были представлены и педагогические коллективы всех вузов Санкт-Петербурга, имеющие в своем составе профильные кафедры, это Ирина Сафронова, Ольга Демидова, Софья Азархи, Наташа Котова, Ирина Нехорошева, Галина Кильпе, Людмила Седова, Олег Петренко и другие.

Е.А. Косарева смогла, сохраняя преемственность сильных академических основ, добиться значительной творческой самостоятельности кафедры моделирования костюма.⁸ Она смогла достичь взаимодействия традиционных общеобразовательных и профильных дисциплин, концентрируя внимание на композиции как ведущей

дисциплине, что позволяло осуществлять строгий контроль со стороны одной дисциплинарной цели. Может показаться, что Еленой Александровной в основном двигало индивидуальное стремление. Однако есть еще одно измерение. Вся ее педагогическая деятельность — это результат взаимодействия двух реальностей: педагога-практика и культурного окружения. С учетом этих двух факторов она и действовала в той или иной ситуации, реально продвигая дело. Она создала методику обучения художников по моделированию костюма, придерживаясь стратегии, представляющей собой итог переосмысления особой духовно-творческой атмосферы ЛВХПУ им. В.И. Мухиной и его художественных традиций. Благодаря такому подходу Е.А. Косарева не только училась осознавать свои профессиональные задачи, но и критически оценивать их с учетом своих возможностей, ответственности и обязательств, как перед своими коллегами, так и перед своими учениками.

Примечания

1 В Домах моделей работу художников-модельеров 50–60-х гг. можно назвать «анонимной», т. к. авторство моделей указывалось только во внутренней документации, в печатных изданиях и озвучивалось на художественных выставках. Выставочная же деятельность, осуществляемая, как правило, в форме «сводных» показов мод (в т. ч. зарубежных), вплоть до середины 80-х гг. осуществлялась под именем организации.

2 Например, результатом поездки в Германию стало введение Е.А. Косаревой в программу курса объемно-пространственной композиции костюма из бумаги, который в дальнейшем разовьет Л.Н. Бабушкина и превратит в настоящее достижение кафедры дизайна костюма.

3 В конце 70-х желание человека выглядеть непохожим на других возмущало общественность, а стремление подчеркнуть свою «особость» рассматривалось как синоним безыдейности.

4 Обширные профессиональные связи давали возможность Е.А. Косаревой организовывать практики и направлять студентов в Дома моделей Москвы и Ленинграда, различные швейные предприятия Северо-Запада, концертные организации «Ленконцерт», «МюзикХолл», киностудию «Ленфильм» и др.

5 Имеется в виду определение «*tabula rasa*» (лат. гладкая доска) — чистый лист, нечто чистое и нетронутое; первоначальное сознание человека, не обладающего знаниями в силу отсутствия чувственного опыта.

6 В данном случае имеется в виду метод организации профессиональных знаний, объединяющий содержание и «размывающий» рамки отдельных дисциплин. Подобный подход к обучению модельеров способствовал пониманию единства и разнообразия явлений моды как системы индустрии, что позволяло вырабатывать наилучшие пути к решению профессиональных вопросов в целом.

7 Учебные часы по рисунку на единственной кафедре в училище — кафедре художественного моделирования костюма, соответствовали по объему нагрузке кафедре монументально-декоративной живописи. К тому же, в 1964 году, по инициативе В.И. Шитко — выпускника графического факультета Института им. И.Е. Репина, приглашенного руководством училища на преподавательскую работу, в печатных мастерских были введены обязательные занятия по «классическому искусству гравюры» для студентов кафедр керамики и стекла, текстиля, мебели и моды.

8 В своем выступлении по отчету зав. кафедрой моделирования одежды Е.А. Косаревой на Совете училища, в частности, К.Б. Петрушина так охарактеризовала ее работу: «За 10 лет <...> отделение изменилось необыкновенно. Она сделала блестящую кафедру с определенной методикой. Были разговоры о том, нужно ли в нашем учебном заведении такое отделение. Теперь мне кажется, что эта кафедра закономерно стала в ряд со всеми кафедрами училища и показывает очень хороший результат» (Выписка из протокола № 5 заседания Совета ЛВХПУ от 04.03.1983 г.).

Список научных и учебно-методических работ Е.А. Косаревой:

«Основные принципы художественно-графического решения эскиза в моделировании одежды». Л.: Изд-во ЛИСИ, 1978.

«Практические задания по основам композиции костюма». Методические указания по специальности 2227.Л.: Изд-во ЛИСИ, 1978.

«О роли художника-модельера в легкой промышленности». Сборник тезисов докладов участников всесоюзной научной конференции «Мода и промышленное моделирование одежды». М.: МТИ, 1979.

«Социальная функция современного костюма». Доклад на межвузовской конференции. Л.: ЛВХПУ, 1980 (рукопись).

«Почему не доволен покупатель». Статья. 1981 (рукопись).

«Роль художественной культуры в укреплении духовных основ социалистического образа жизни». Л.: ЛВХПУ, 1982 (конспект лекций).

«Классификация современного костюма». Л.: ЛВХПУ, 1983 (конспект лекций).

«Исследование и художественно-конструкторская разработка коллекции производственной одежды работников объединения СоюзГлавАвторесурсы», Л.: ЛВХПУ, 1984 (Отчет по НИС).

Архивные источники

1. Материалы архива СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Личное дело № 75.

Список литературы

- Азархи* 2012. Азархи С.В. Модные люди: К истории художественных жестов нашего времени. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. 376 с.
- Горина* 1974. Горина Г.С. Народные традиции в моделировании одежды. М.: Легкая индустрия, 1974. 184 с.
- Косарева* 2006. Косарева Е.А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: Петербургский институт печати, 2006. 468 с.
- Культурное «двоемирие»...* Культурное «двоемирие» позднего советского общества. URL: <https://lektsii.org/3-33632.html> (дата обращения 27.12.2022).
- Мирзоян, Хельмянов* 2011. Мирзоян С.В., Хельмянов С.П. Санкт-Петербургская школа дизайна. От ЦУТР барона Штиглица до ЛВХПУ. От Месмахера до Вакса. СПб.: Компания Юниконт Дизайн. 2011. 400 с.
- Основы теории...* 1988. Основы теории проектирования костюма: учебник для вузов / под ред. Т.В. Козловой. М.: Легпромиздат, 1988. 342 с.
- Толстых* 1973. Толстых В.И. Мода как социальный феномен // Мода: за и против: сборник статей / общ. ред. и сост. В.И. Толстых. М.: Искусство, 1973. С. 7–39.

References

- Azarkhi, S.V., *Modnye liudi: K istorii khudozhestvennykh zhestov nashego vremeni*, Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publ., 2012, 376 p., (In Russian).
- Gorina, G.S., *Narodnye traditsii v modelirovanii odezhdy*, Moscow: Legkaia industriia Publ., 1974, 184 p., (In Russian).
- Kosareva, E.A., *Moda. XX vek. Razvitie modnykh form kostiuma*, Saint Petersburg: Peterburgskii institut pechati Publ., 2006, 468 p., (In Russian).
- Kozlova, T.V. (ed.), *Osnovy teorii proektirovaniia kostiuma*, Moscow: Legpromizdat Publ., 1988, 342 p., (In Russian).
- Kul'turnoe «dvoemirie» pozdnego sovetskogo obshchestva*, (Online), URL: <https://lektsii.org/3-33632.html> (accessed 27.12.2022).
- Mirzoian, S.V., Khel'mianov, S.P., *Sankt-Peterburgskaia shkola dizaina. Ot TsUTR barona Shtiglitsa do LVKhPU. Ot Mesmakhera do Vaksa*, Saint Petersburg: Iunikont Dizain Publ., 2011, 400 p., (In Russian).
- Tolstykh, V.I., *Moda kak sotsial'nyi fenomen*, in: V.I. Tolstykh (ed.), *Moda: za i protiv: sbornik statei*, Moscow: Iskusstvo Publ., 1973, pp. 7–39, (In Russian).

Сведения об авторе

Королева Лариса Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой дизайна костюма, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: kdk@ghpa.ru

ORCID iD: 0000-0002-6709-7455

Для цитирования: Королева Л.В. Елена Александровна Косарева // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 6–18. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_06

About the author

Koroleva Larisa V., PhD in Art History, Professor, Head of the Department of Costume Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: kdk@ghpa.ru

ORCID iD: 0000-0002-6709-7455

For citation: Koroleva, L.V., 'Elena Aleksandrovna Kosareva', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 6–18. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_06

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_19

С.В. Мирзоян

ИОСИФ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВАКС — УЧИТЕЛЬ

В этой статье отражена часть оригинального материала в неизменном виде, в соответствии с исходной стилистикой и орфографией автора: «Я родился», «Детство», «Февральская революция», «Политехнический институт», «Архитектура», «Свободные мастерские» и другие главы воспоминаний Иосифа Александровича Вакса, основателя Ленинградского художественного училища (ЛХУ 1943) и его первого директора, архитектора и художника, друга, современника, однокурсника и коллеги видных архитекторов, художников, скульпторов, искусствоведов, таких как Я.Н. Лукин, В.А. Петров, Л.С. Катонин, А.К. Барутчев, Н.Ф. Борушко, С.В. Васильковский, М.Е. Гизе и многих других. Убедена, что представленные подлинные документы — статьи, написанные Иосифом Александровичем, подчеркнут «дух» того времени.

Ключевые слова: Ленинградское художественное училище, Иосиф Александрович Вакс, Свободные мастерские

S.V. Mirzoian

MY MENTOR. IOSIF ALEKSANDROVICH VAKS

The text below reproduces in unaltered form, including the author's initial style and orthography, part of the original material from the unpublished memoirs by my mentor, the architect and artist Iosif Aleksandrovich Vaks: "I Am Born", "Childhood", "The February Revolution", "The Polytechnic Institute", "Architecture", "The Free Workshops" and other chapters. Vaks, the founder of Leningrad School of Arts (1943) and its first director, was a friend, a contemporary, a classmate and a colleague of many prominent architects, artists, sculptors, art experts, such as Ia. N. Lukin, V. A. Petrov, L.S. Katonin, A.K. Barutchev, N.F. Borushko, S.V. Vasilkovski and M.E. Gize among others. I am convinced that the reproduced text and the scanned images of the articles written by Iosif Aleksandrovich will emphasise the spirit of the time.

Keywords: Leningrad School of Arts, Iosif Aleksandrovich Vaks, spirit of the time

Учитель

18 марта 1986 года, в Ленинграде скончался Иосиф Александрович Вакс, мой любимый Учитель, основатель Ленинградского Художественного училища (ЛХУ 1943) и первый его директор, архитектор-художник, друг, современник, сокурсник и коллега знаменитых архитекторов, художников, скульпторов, искусствоведов, академиков Я.Н. Лукина, В.А. Петрова, Л.С. Катонина, А.К. Барутчева, Н.В. Баранова (архитектор блокадного Ленинграда, автор генеральных планов Ленинграда 1940–1948 годов, в которых сложилась концепция озеленения и выхода города к морю вдоль Невы), Н.Ф. Борушко, С.В. Васильковского, В.В. Васильковского, Б.А. Смирнова В.Ф. Маркова, В.Л. Романова, Л.Н. Линдрота, М.Ф. Егорова, М.Э. Гизе, К.Л. Иогансена, В.Л. Симонова,

Г.А. Симонова, В.Д. Голли, В.В. Исаевой, Р.К. Таурита, М.С. Кагана, П.Д. Бучкина, А.А. Аль. Г.Е. Лебедева (директор ГРМ во время блокады), П.В. Митурича (простите, не всех назвала), которые оставили глубочайший след не только в ЛХУ, ЛХПУ, ЛВХПУ, СПГХПА как известные ведущие преподаватели, профессора, заведующие кафедрами, но и как классики, своими произведениями вошедшие в историю архитектуры, культуры не только Петрограда, Ленинграда, Санкт-Петербурга, но и России.

Сын Иосифа Александровича, Лёша, (Алексей Иосифович), известный специалист по судостроению ВНИИ имени Крылова, после смерти Иосифа Александровича принес мне огромный, бесценный материал «папы».

В этой публикации я решила полностью, без купюр, с соблюдением стилистики и орфографии перепечатать, дать часть оригинального материала: «Я родился», «Детство», «Февральская революция», «Политехнический институт», «Архитектура», «Свободные мастерские» и другие главы воспоминаний И.А. Вакса. Откладываю следующий материал «Академия художеств», «Воспоминания о И.А. Фомине» «Война началась», «Дорога жизни», «Блокада» и другие, которые могут войти в следующие номера журналов «Terra Artis». Печатный текст и сканы текстов Иосифа Александровича, которые я предлагаю, думаю, подчеркнут «дух» того времени. Возможно, и в дальнейшем, в следующие номера журналов «Terra Artis» я таким же образом представлю другие записи Иосифа Александровича («Балетное училище», «Воспитатель»). Мне кажется, эти (и другие) воспоминания, как воспоминания очевидца, будут интересны нашему читателю.

Я РОДИЛСЯ

Я не справлялся у синоптиков, которые на телевидении, водя указкой по карте, читают нам вслух указанные на этой карте цифры температур в разных городах и районах нашей необъятной родины, но знаю, что 27 октября 1899 года Нева бушевала.

В середине этого дня мой отец стоял на берегу Невы (примерно в том месте, где впоследствии был сооружен мост Петра Великого) под руку с привезенной из города повивальной бабкой и уговаривал ее, применяя, как он рассказывал, все известные ему ласковые слова, сесть на подпывший ялик, чтобы переехать на другой берег. На другом берегу, в одном из деревянных домиков Б. Охты находилась моя мать, ожидая своего первого ребенка (меня). Матери было тогда семнадцать лет. Волны то поднимали ялик почти на уровень причала, то опускали его ниже причала, за который перевозчик багром удерживал на месте свой ялик.

Молодая бабка упиралась изо всех сил и ни за что не соглашалась прыгнуть в ялик. Правда, на Охту можно было попасть из города через Литейный мост, по которому шла, запряженная парой лошадей конка, но времени было в обрез — отец боялся опоздать к моменту моего появления на свет. Отцу в то время было 22 года. Он был молод и решителен. Схватив в охапку упирающуюся бабку, прыгнул вместе с ней в ялик. Переехав Неву, уплатив перевозчику за двоих десять копеек (та-

кая была плата за перевоз), отец с бабкой вышли на том берегу.

К вечеру этого же дня я благополучно родился на свет и, по воспоминаниям своих родителей, с этого момента почти шесть месяцев не переставал кричать, делая перерывы только на время кормления и сна.

Так появился на свет неизвестный тогда и мало известный впоследствии человек. Таким образом, можно считать первую часть моих воспоминаний законченной. Никаких других свидетельств моего рождения (кроме, конечно, метрик и т. п.) не существует, и даже точно не известно месторасположение того двухэтажного деревянного домика, на котором можно было бы (по инициативе граждан) установить мемориальное свидетельство места моего рождения. Улица, где стоял этот домик, называлась не то «грязная», не то «глухая».

ДЕТСТВО

В последующее после моего рождения время, ничего выдающегося в моей жизни не произошло. Подрастая, бегал под надзором нянек с другими, подобными мне детишками, в садах и парках Петербурга, преимущественно на Петроградской стороне, где я прожил после Охты и позже Лесного с 5 до 18 лет. Несколько позже, когда я немного подрос, то, выйдя из попечения няньки, которая была больше занята появившейся вслед за мной моей сестрой, я находил сам себе различные развлечения на улице. Например, такое очень распространенное в те времена «извозчицкого транспорта», как катание мальчишек на оси задних колес пролетки. За эти развлечения, в случае поимки меня с личным, получал я от отца соответствующее внушение. Должен признаться, судя по воспоминаниям, занятие это было очень увлекательное, с ярко выраженным спортивным оттенком. Впоследствии у петербургских мальчишек появились не менее увлекательные поездки на так называемой трамвайной «колбасе». Теперь ни одно из этих «спортивных» упражнений современным мальчишкам не знакомо. Другие времена, другие скорости.

Здесь же, на Петроградской стороне, я учился в гимназии, помещавшейся почти напротив того дома, в котором я тогда жил. Из окна нашей квартиры я видел окна моего класса и мог наблюдать момент, когда в класс входил учитель. Или, не дай Бог, Сам директор гимназии Владимир Кириллович Иванов, прозванный нашими гимназиста-

ми за его рыжую бородку «помидором». Увидев входящего в класс учителя, я со всех ног мчался на урок. Надо признаться, я не был примерным учеником и поэтому очень часто вызывался для разговора с моим директором, после чего отправлялся домой с предложением просить родителей посетить гимназию.

В моем классе даже исполнялась такая песенка после посещения класса директором для разбора моего очередного проступка. Часть слов этой песенки удержалась у меня в памяти: «...начинается допрос, кто из вас поднял хаос и домой Ося Вакс отправляется...». Конечно, все это происходило во время моего пребывания в младших классах гимназии.

Гимназия, в которой я учился, была известна в Петербурге как весьма передовая и демократическая по составу как педагогов, так и учащихся в ней детей интеллигенции. Необходимые средства на открытие гимназии в размере 40 тысяч рублей предоставила Лидия Даниловна Лентовская (жена инженера путей сообщения). Было подано прошение в Министерство народного просвещения о разрешении ввести в школе с подготовительного курса класса «совместное обучение», но Министерством не было удовлетворено и до 1917 года учебное заведение (гимназия имени Л.Д. Лентовской) оставалось мужским. Первый год существования гимназии Л.Д. Лентовская принимала самое горячее участие в ее работе, но в октябре 1917 года она умерла, и только имя ее осталось в названии гимназии до 1917 года, когда уже в советское время это имя перешло к 10-ой трудовой школе им. Лентовской. В гимназии преподавало много «крамольных» педагогов, уволенных из других учебных заведений. Преподавал в гимназии историю даже заведомый эсер А.А. Гизетти.

Гимназия в 1913 году чуть не была закрыта, когда ученики отказались встать при входе в класс посетившего гимназию заместителя Министра просвещения. Только благодаря вмешательству известных общественных деятелей и ряда влиятельных в Петербурге лиц, закрытие гимназии им. Л.Д. Лентовской не состоялось.

ФЕВРАЛЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

В один из дней февраля 1917 года, высунувшись из окна, мы, гимназисты 8-го класса гимназии им. Л.Д. Лентовской, что находилась на Большом проспекте, 61 Петроградской стороны, смотрели, как женщины и подростки камнями раз-

бивали витрины находившейся в первом этаже нашего дома булочной.

Увы, кроме муляжей и пустых конфетных коробок, на витринах ничего не было, внутри булочной тоже. Позднее в этот же день мы узнали, что на Знаменской площади (теперь площадь Восстания) у Николаевского (теперь Московского) вокзала, казаки отказались стрелять в народ, а один казак шашкой снес голову полицейскому приставу.

В Петербурге начиналась февральская революция. В то же время на площади против вокзала на оси Невского проспекта еще стоял памятник Александру III, созданный известным скульптором Паоло Трубецким. После Великой Октябрьской революции на гранитном постаменте памятника были выбиты слова четверостишия Демьяна Бедного:

Мой сын и мой отец при жизни казнены,
А я пожал удел посмертного беславья
Стою здесь пугалом чугуном для страны,
Навеки сбросившей ярмо самодержавья.

(Памятник сейчас находится во дворе Русского музея)¹

В мае 1917 года я окончил гимназию и сразу же, подав подлинник аттестата зрелости в Петербургский университет, поступил в институт им. Петра Первого (теперь Политехнический институт им. И.И. Калинина) на инженерно-строительный факультет².

Была у гимназистов такая мальчишеская традиция — по получении аттестата зрелости, независимо от дальнейшего выбора специальности, подавать документы в университет. Попадешь ли в другой вуз или нет, было еще не известно, а в университет принимали всех, окончивших гимназию. Ни конкурса аттестатов, ни вступительных экзаменов в университете в те годы не было — мест было, по-видимому, достаточно.

Если гимназисты, как правило, в большинстве своем шли в гуманитарные <и> медицинские вузы, хотя поступали также и в технические, то реалисты, имевшие лучшую подготовку в области математики, физики, черчения и рисования, преимущественно поступали в технические вузы, такие как Институт Путей Сообщения (теперь в Академию Художеств на архитектурный факультет и другие высшие учебные заведения).

В некоторых из упомянутых технических учебных заведений проводились вступительные экзамены, в других — прием проводился только по конкурсу аттестатов. Между прочим, в Петер-

Я родился. 13 и 31

Я не справился у синоптиков, которые ~~на~~ теле-
видение, вводя указкой по карте ~~нашей родины~~
читают нам все ^{указанные} ~~указанные~~ на этой карте
цифры температур в разных городах и районах
нашей ^{необходимой} родины, но знаю что 2 Ок-
тября ^{1899г} Нева ошелевала.

В середине этого дня мой отец сел на
берегу Невы (примерно в том месте где вкошед-
ствии был сооружен мост Петра Великого),
под руку с привезенной из города повивальной
бабкой и заваривал ее, применяя, как он
рассказывал, все известные ему ласковые слова,
селив на подневывшийся дамк, чтобы переехать
на другой берег. На другом берегу ~~на~~ в
одном из деревянных домиков Б. Охтин ^{мать} нахо-
дился мой ^{отец} ~~отец~~ своего первого ребенка (меня)
^в ~~в~~ ^{детстве} ~~детстве~~ ^{тогда} ~~тогда~~ семнадцатилетний.

Войдя по подневынному дамк, ~~плати~~, на уровень
пригала, но отцекали его кинес пригала, за
который перевозчик багром удерживал на месте
свой дамк.

Молодая бабка утратилась из всех сил, и на тагто
не соглашалась прогнать в дамк. Правда на Охту
можно было погасить из города и через дикейки мост
по которому шла, сайджиская парта лошадей конка,
но времени было в обреш-отеку боялся отведеть
к ^{моментам} ~~моментам~~ ^{моего} ~~моего~~ появлению на свет.

-2-

Отец в то время был в Москве. Он был молодой и решительный. Схватив в охапку унывающегося бабку, промчавшись вместе с ней в Минск. Переехав Клеву, заплатив за двух перевозчиков гонимый конек (такая была плата за перевоз) отец с бабкой вошли на дубровицкий берег. К берегу этого нас гнал я беспронизримо поведшая на себя и по восточным своим родственникам с этого момента, почти целый месяц, не переставая кричать, гонимый перевозчик только на время корабельный и на берег Сиа.

Там поведшая на себя, неизвестный перевозчик и мало известный впоследствии человек.

Таким образом, можно считать первую часть моих восточных законов. Никаких дубровицких свидетелей мало рождено (кроме, конечно, электрик и т.п.) не сдерживаются и далее только неизвестно месторасположение того 2-го станционного деревянного домика на котором можно было бы (по инициативе перевозчика) установить мемориальное свидетельство места моего рожденья. Улица, где стоял этот домик называлась, как то "у дубов", как то "у мучки".

Детство.

В последующее, после моего рожденья в реке, ничего выдающегося в моей жизни не произошло. Подросшая, бегая под каменным мостом с дубровицкими, подобными мне детскими в садах и парках Петербурга, преимущественно на Петербургской стороне, где я и прожил после Охты и позднее лесного с 5 до 18 лет.

-17-

На третий день экзаменов, окончив рисунок, не дождавшись оценки за него и получив четвёрку за физику, побегав я в Академию, узнав о возможности еще успеть подать документы к м.б рисунков датируя экзамен.

Свободине мастерские.
 Но, что я узнал, пройдя в Канцелярию Академии от Василия Гавриловича Самойлова, тогдашнего правителя канцелярии Академии Художеств, недавно еще бывшей Императорской Академии Художеств, никак не смог ^{сразу} уложить в моей голове. Вместе с тем это сообщение наполнило меня ни с чем не сравнимой радостью. А было вот что: Императорская Академия Художеств прекратила свое существование. И не только, как Императорская, (была уже осень 1918?), но и как ^{собственно} Академия Художеств. Организованы Свободные Художественные мастерские. Их организация велась чрезвычайно демократично. Только романтика первых дней Октябрьской революции, только она так непосредственно и несколько наивно, могла воплотить в жизнь революционный лозунг — искусство народу!

Уван Александрович модан своих уремных,
интересовался ними не только как уремники,
но и как моданы вообще, их надо было
думать и пр.

Он очень любил и от удивления с нами
мне ~~какие~~ ^{до} непосредственно мастера, и
он заставлял нас много рисовать и
организовать него где угодно, где мы
его уремны раз в неделю по берегам
Тамбуканов вместе с нами рисунком,
рисовали мы картин-мозаик, обманчиво
ую картину, голову и т.п.

Тынь Кусть Саурино, соус вот основной
и моданы или мастера, которые с
удовольствием полюбивших и да, в
вероятности когда нам ~~моданы~~
узнать сзади ~~не~~ ^{не} ~~не~~ ~~не~~ ~~не~~ ~~не~~
~~нам~~ ~~моданы~~ ~~моданы~~ ~~моданы~~ ~~моданы~~ ~~моданы~~ ~~моданы~~ ~~моданы~~
и работай вместе
с нами.

) Все было удивительно
мне непонятно!

Уван Александрович, как ~~мало~~ ^{мало} модан
неискусств и моданы интерес к модан у него
был неотраженный. Часто приказывал работ
нать его дома и скапливать. Но ^{одновременно}
Надеждой судьбы сразу Рудинцевского
савера ~~и~~ ^и ~~но~~ ^{но} ~~перво~~ ^{перво} ~~начало~~ ^{начало} ~~позже~~ ^{позже}
мне на ямале тем. Ветанно, со сбит-
сильнейшей сию реткостью и оставившая
новарамбанды, смирив берег и проказу
мне саверы ~~и~~ ^и ~~у~~ ^у ~~на~~ ^{на} ~~моданы~~ ^{моданы}
наловку с ~~Кор~~ ^{Кор} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы}
предполагая, что ~~я~~ ^я ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы}
некоторые Васильевны ~~о~~ ^о ~~на~~ ^{на} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы}

Однажды, была о том, что существует Студенческий
театр, и я ~~в~~ ^в ~~театр~~ ^{театр} ~~о~~ ^о ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы}
принес ^{мне} сценарий для постановки в театре, АХ
Тема ~~ведущая~~ ^{ведущая} ~~сценарий~~ ^{сценарий} © "А.Н.Толстого", который
тогда еще ~~не~~ ^{не} ~~был~~ ^{был} ~~написан~~ ^{написан} ~~мне~~ ^{мне} ~~написан~~ ^{написан}

Его
сценарий
был

на квартире одного из уремных мастеров
в доме ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы} ~~моданы~~ ^{моданы}
позже Рудинцевского савера,

бурге до революции высшие учебные заведения негласно разделялись на два вида: <одни> более демократические по своему складу и составу студентов и преподавателей. К ним относились, в первую очередь, Университет, Технологический институт, Лесной и Политехнический институты, в какой-то мере и Академия Художеств и некоторые другие. Такие же высшие учебные заведения, как Путейский институт, отчасти институт Гражданских инженеров, не говоря уже об училище Правоведения, где обучалась только дворянская элита и которое готовило высших сановников царской России, носили ярко выраженный реакционный характер. Студентов Путейского Института даже называли «белоподкладочниками», по цвету подкладки их форменных мундиров, что обозначало их белую, реакционную сущность.

Надо, впрочем, отдать справедливость, что Институт Путей Сообщения выпускал великолепных, весьма эрудированных специалистов, высоко ценившихся не только в России, но и во всех странах, где им приходилось работать (например, США). Зато из таких учебных заведений, как Университет, Технологический Институт, выходило много отличных специалистов, но одновременно весьма беспокойных и ненадежных в политическом отношении для царского правительства людей. Не знаю, как у реалистов, у гимназистов была еще одна такая многозначительная веселая традиция. Сразу по получении аттестата зрелости покупали университетские форменные фуражки с голубым околышком и синей тульей, мочили ее в воде, связывали поперек носовым платком и, время от времени садясь на стул, подкладывали фуражку под себя. Через день-два фуражка приобретала вид <головного убора> бывалого, заслуженного студента Университета. Кстати сказать, лично я, не учась ни одного дня в Университете, уже будучи студентом второго или третьего курса Академии Художеств, получил повестку из ректората Университета сперва с напоминанием, что я являюсь студентом естественного факультета и мне надлежит заявить о себе. Еще через год-два я получил вторую повестку с просьбой прийти в Университет и забрать свои документы. Вот так закончилось мое долготетнее формальное пребывание в числе студентов естественного факультета Петроградского университета.

ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

В последние годы пребывания в гимназии я начал очень интересоваться вопросами кора-

блестроения и поэтому по окончании гимназии решил поступать на кораблестроительный факультет Политехнического Института. Увы, это оказалось предприятием совершенно безнадежным. Претендовать на зачисление на кораблестроительный факультет могли только лица, имеющие золотые медали, даже не серебряные.

Мне было очень далеко до этого, и я поступил в Политехнический институт на инженерно-строительный факультет. Только через много лет (в 1925 году) на базе кораблестроительного факультета Политехнического института им. Петра Первого (в последствии им. М.И. Калинина), деканом которого был известный кораблестроитель, профессор Боклевский, организовался нынешний ленинградский кораблестроительный институт (ЛКИ).

Так я убедился впоследствии — стены не исчезают бесследно в потомстве. Уже через много лет мой сын окончил ленинградский кораблестроительный институт, осуществив юношескую мечту своего отца.

Итак. Заказав в швейной мастерской Политехнического института французскую курточку, брюки и фуражку, с изображением топорика и якоря, я стал заниматься на инженерно-строительном факультете Политехнического института.

Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

Рисунком я начал заниматься задолго до окончания гимназии. В течение двух-трех лет я по вечерам посещал так называемую «Нормальную школу рисования» при Академии Художеств. Руководил этой школой известный художник-маринист, академик Дубовской. Учились в этой школе ребята в возрасте от 10 до 16 лет, в основном, насколько я помню, главным образом мальчики. По-видимому, школа эта служила еще своего рода базой для педагогической практики студентов-живописцев Академии Художеств.

В этой школе первый или второй год я занимался под руководством Елены Николаевны Ежовой, с которой вновь встретился через много лет, под новой ее фамилией Шухаева, уже как с товарищем старше меня по курсу архитектурного факультета.

В школе рисовали мы, конечно, в первую голову, гипсовый орнамент, простейшие натюрморты, а также занимались композицией, составляя различные орнаменты в виде бордюров на блюде или бесконечной ленты из выданных нам на уроках засушенных листьев. На эти занятия я с большим удовольствием ходил два раза в не-

делю, после уроков в гимназии, за исключением тех дней, в которые я, под видом уроков рисунка, убежал в только что начавшее по-настоящему развиваться немое кино. Вера Холодная с Мозжухиным, Глушкин и такие боевики кинематографа, как «Сонька Золотая Ручка» и другие, не менее занимательные фильмы, шедшие под аккомпанемент рояля во многих, как грибы выраставших в то время кинематографах на Большом проспекте Петроградской стороны. Здесь, на Петроградской стороне, я и прожил большую часть детства и юность, вплоть до переезда в созданное при участии самих студентов общежитие Академии Художеств в 1918–1919 годах.

Занятия в «Нормальной школе рисования» проводились в одном из классов-амфитеатров первого этажа, выходящего на Третью линию. Это были не единственные мои занятия рисунком. В нашей гимназии также неплохо были поставлены уроки рисунка.

Очень внимательным и увлекающимся своими занятиями был преподаватель рисунка Павел Николаевич Андреев, родной брат писателя Леонида Андреева. Сын писателя Вадим Андреев также учился в нашей гимназии, но был значительно младше меня. Впоследствии Вадим Андреев издал книжку своих воспоминаний, где упоминалась гимназия Лентовской, в которой он несколько лет учился. Взяв как-то эту книжку в библиотеке ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой, я, к своему удивлению, на полях одной из страниц прочел следующие строки, написанные, видно, одним из студентов училища: «В этой гимназии учился и наш Иосиф Александрович». С Андреевым П.Н. мы занимались не только рисунком, но и оформлением всех праздников и вечеров в гимназии, а также исполнением многих декораций к различным школьным спектаклям, которые у нас устраивались довольно часто, и в которых я также принимал участие в качестве актера и не только в мужских, но, подчас, и в женских ролях.

Впоследствии из нашего класса гимназии уже в Академии Художеств встретились два бывших ученика гимназиста Саша Леппо-Данилевский, учившийся на живописном факультете, и я на архитектурном. Он же еще в гимназии приохотил меня к занятиям живописью. По воскресеньям я приходил к нему домой на Николаевскую набережную, угол седьмой линии (теперь это жилой дом Академии Художеств), и из окон его комнаты, которые выходили на Неву, мы писали маслом то, что видели на Набережной и на Неве.

Особенно нам нравилось писать извозчиков, которые поили своих лошадей из каменной водопойной будки, стоящей совсем рядом со въездом на Николаевский мост (ныне мост им. Лейтенанта Шмидта).

АРХИТЕКТУРА

В Политехническом институте на инженерно-строительном факультете преподавал академик Георгий Антонович Косяков, один из трех братьев-архитекторов, из которых один его брат Василий Антонович Косяков был автором-строителем Кронштадтского Собора и впоследствии директором Института Гражданских Инженеров. В том же Политехническом институте рисунок для инженеров-строителей преподавал в это же время академик Владимир Алексеевич Щуко. В то время в институте я с ним не встречался.

После окончания первого же задания, которое мне выдал для исполнения Б.А. Косяков, оставшийся очень довольным результатом, он мне сказал: «Э, батенька, да Вам надо всерьез архитектурой заняться — и в Академию поступать, ну, в крайнем случае, для начала в “Гражданку”».

Система обучения архитектуре у Г.А. Косякова в Политехническом, как и впоследствии, когда я у него учился в Академии Художеств, одинаково начиналась с копирования различных, конечно, первоклассных образцов классической архитектуры, в основном, итальянского Ренессанса, в который он всю жизнь был безгранично влюблен. И рисование классических образцов скульптурных деталей.

Первая и единственная работа, которую я успел сделать у Г.А. Косякова, была увеличенная копия увража-фрагмента одного из известнейших в Ренессансе итальянских палаццо. Я сделал чертеж фрагмента фасада на целый лист ватмана, причем, по совету самого Георгия Антоновича, исполнил его тушью от руки при помощи простой спички. Тогда о фломастерах даже еще и слуху не было. Так началось мое вхождение в архитектуру. Позанимавшись в Политехническом Институте почти до конца второго семестра и даже сдав часть предметов, как, например, геодезию и практические работы по ней. Особенное удивление у преподавателя геодезии вызвало мое исполнение геодезических карт. Сдал также, часть или целиком, «Высшую алгебру» которую читал профессор Абрамов, автор учебника «Высшая алгебра». Сдал, не помню точно, еще из полагавшихся к сдаче предметов, я начал готовиться к поступлению в институт Гражданских инженеров.

Об Академии Художеств я тогда не осмеливался мечтать, зная особо высокие требования там по рисунку. Физика и математика стали основной моей заботой в течение всего лета. Рисунок меня не беспокоил. Уж для Гражданского института мои возможности вполне соответствовали тогдашним требованиям для поступающих туда. В то время, уже после прогремевшей Великой Октябрьской Социалистической революции, еще продолжали действовать различные частные курсы по подготовке в технические вузы, в которые поступающих принимали по конкурсным экзаменам. Владельцы этих курсов достаточно удачно, за солидную плату, натаскивали абитуриентов, поступающих по экзаменам в технические вузы. Эти же владельцы курсов издавали сборники задач по различным предметам будущих экзаменов.

За лето я весьма добросовестно проштудировал несколько сборников задач по алгебре, геометрии, тригонометрии, а также физике и был вполне готов держать конкурсные экзамены в Институт Гражданских инженеров.

И вот наступили экзамены. Первый экзамен был по рисунку и одновременно по физике. Не помню, не то капитель, не то гипсовая ваза стояли перед экзаменуемым по рисунку. Оглядываясь вокруг на рисовавших коллег, с некоторым удивлением и с большим удовольствием обнаружил, что конкуренты у меня здесь не очень сильны. Это обстоятельство и натолкнуло меня на дерзкую мысль, а не попробовать ли мне пойти держать экзамен в Академию Художеств — может быть, и там экзамен по рисунку не будет для меня так уж безнадежен.

На третий день экзаменов, окончив рисунок, не дождавшись оценки за него и получив четыре по физике, побежал я в Академию, узнать о возможности еще успеть подать документы и может быть рискнуть держать экзамен.

СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ

То, что я узнал, придя в канцелярию Академии от Василия Гавриловича Самойлова, тогдашнего правителя канцелярии, недавно еще бывшей Императорской Академии Художеств, никак не смогло сразу уложиться в моей голове. Вместе с тем это сообщение наполнило меня с ни с чем не сравнимой радостью. А было вот что: Императорская Академия Художеств прекратила свое существование (была уже осень 1918 г.), но и как собственно Академия Художеств. Организовались свободные художественные мастерские. Их организация велась чрезвычайно демократично. Толь-

ко романтика первых лет Октябрьской революции, только она так непосредственно и несколько наивно могла воплощать в жизнь революционный лозунг — «Искусство — народу!».

Одна за другой стали открываться художественные мастерские: живописные, скульптурные, а также архитектурные. Для того, чтобы открыть любую из учебных мастерских, многого не требовалось. Необходимо и достаточно было, чтобы 20 человек подало заявления, что хотят учиться живописи, скульптуре или архитектуре у такого-то мастера. Только трем этим искусствам принадлежало право открывать учебные мастерские. Архитектура в те времена еще считалась равноправной среди прочих искусств. У многих еще сейчас все это вызывает недоверие, возможно ли, что так могло быть. Да, все так и было. Додерживать экзамен в институте Гражданских инженеров я уже не возвращался. Из любопытства все-таки узнал у одного из державших со мной товарищей: за рисунок получил пять.

Я ОРГАНИЗУЮ АРХИТЕКТУРНУЮ МАСТЕРСКУЮ

Заявления двадцати человек было необходимо и достаточно для того, чтобы названный в заявлении мастер-учитель имел право открыть свою учебную мастерскую.

У живописцев сразу же набрали необходимое число учеников и получили учебные мастерские такие художники, как Петров-Водкин К.С., Натан Альтман, Филонов и другие, которые до этого года в профессорах Академии не числились. Остались ранее существовавшие в Академии Художеств мастерские В.В. Беляева, Кардовского, А.А. Рылова, батальная мастерская Френца и некоторые другие. Скульптурные мастерские открылись Матвеева, Татлина, Гинзбурга. Не помню, может быть, и других мастеров-скульпторов продолжали свое существование.

Об архитектуре вообще и о мастерах архитектуры в частности, в то время я не имел очень ясных представлений, хотя уже твердо решил избрать архитектуру в качестве своей профессии.

В какой-то мере первое знакомство и увлечение архитектурой у меня произошло в очень юные годы, когда я впервые увидел архитектурные проекты на планшетах, висевших на стене у жившего в одном доме с нами гражданского инженера Владимира Германовича Гевирца, у которого впоследствии уже в Академии я слушал лекции по истории архитектуры и с которыми впоследствии очень подружился. Впоследствии, в 1979

году, в связи с исполнявшимся 100-летием со дня рождения (9 января 1979 г.) Якова Германовича Гевирца, мне в Союзе ленинградских архитекторов пришлось делать доклад о его жизни и деятельности как архитектора-строителя, педагога и ученого — историка-архитектора.

Когда я пришел в Академию Художеств, лично я знал только одного из признанных мастеров архитектуры — Георгия Антоновича Косякова. Вот его я и задумал избрать своим учителем. В те годы я не был лишен инициативы и решительности. Время терять было нельзя, требовалось срочно собрать заявления и документы 20 человек, желающих учиться архитектуре у моего избранного учителя Георгия Антоновича Косякова. Не помню точно, как собирал я заявления среди проходящих абитуриентов и даже от случайно мимо проходивших Академию Художеств людей (примерно один такой случай был); но помню, что вскоре собрал нужное количество заявлений, в число которых вошло конечно, и мое, и мой собственный отец согласившийся подать заявление с целью помочь мне скорее оформить организацию архитектурной мастерской Г.А. Косякова.

Все это было не очень сложно, так как никаких документов, кроме справок из «Домкомбеда» (домовой комитет бедноты) и личного заявления, в тот момент организации мастерских не требовалось. Конечно, согласие на открытие мастерской было мною заблаговременно получено у Г.А. Косякова. Другими энтузиастами таким же образом были организованы мастерские И.А. Фомина, Л.Н. Бенуа, А.Б. Белогруда и других. В то же время Фомин, Бенуа, Щуко и, кажется, Покровский имели уже мастерские на архитектурном факультете Женского Политехнического института, помещающегося на 10 линии Васильевского острова.

В женском Политехническом институте занимались не одни женщины, но и мужчины. Так, например, вернувшийся обратно в Академию Н.А. Троцкий, успевший даже защитить в институте дипломный проект, Д.П. Бурышкин, чета архитекторов Пясковских, сын И.А. Фомина — Игорь Фомин, сын О.Р. Мунца — Володя Мунц и многие другие.

Итак, началась у меня академическая жизнь, полная забот и активной общественной деятельности. Надо было организовать и оснастить мастерскую. Ведь до 1918 года такого количества студентов и таких мастерских не было. Ра-

нее были мастерские дипломные у живописцев, скульпторов и архитекторов.

Студенты архитектурного факультета б. Академии предметами занимались в аудиториях, с проектированием в циркуле, да и студентов, как я сказал выше, было в то время немного. Сейчас же, в связи с новой организацией архитектурных мастерских, все практическое обучение должно было сосредоточиться в помещении одной мастерской у одного мастера и его помощников, количество которых должно было увеличиться по мере увеличения числа учеников в мастерской.

В нашей мастерской первое время управлялся один Георгий Антонович и, конечно, с нашей помощью. Первое время мы занимались мебелировкой мастерской, которая размещалась во втором или третьем этаже рядом с чугунной лестницей у будущего деканата архитектурного факультета.

Очень активным организатором мастерской Г.А. Косякова и впоследствии его первым старостой был Михаил Федорович Егоров, любимый Георгием Антоновичем: один из самых преданных ему учеников.

Одновременно с мебелировкой мастерской, собираемой по всей Академии по принципу: где что плохо лежит, а тогда в Академии было еще всего очень много, мы заботились об оснащении своей мастерской учебными пособиями.

Имевшихся в Академии гипсов, архитектурных деталей, слепков, обломов нам почему-то показалось недостаточно. И вот, прослышавши о наличии большого количества гипсовых моделей и слепков в Училище Штиглица, я возглавил экспедицию за получением и доставкой этих «сокровищ» в Академию, в нашу мастерскую.

Как и почему получили мы разрешение на вывоз этих, подчас уникальных, слепков из Штиглицевских коллекций, в памяти не сохранилось. Видно, в эти годы там тоже было какое-то безвластие. Но как мы собирали по чердакам здания Штиглица, расположенного на набережной реки Фонтанки, как мы выносили и вывозили на двух колесных тележках, а также на телегах, запряженных лошадьми, так называемыми ломовиками, и как привозили все это в Академию Художеств — запомнилось хорошо.

Впоследствии, в конце двадцатых годов, ректор Маслов, сменивший последнего в мою бытность студентом ректора Академии, культурнейшего человека того времени, коммуниста Эдуарда Эдуардовича Эссена, приказал разбить большинство слепков, классических образцов скульптуры и архитектуры. Он же, Маслов, приказал разре-

зять и выдать студентам на этюды, полотна многих работ методического фонда воспитанников б. Академии Художеств, из которых впоследствии <многие> стали известнейшими художниками России.

Освобожденный через пару лет от ректорства Маслов, по слухам, ходившим тогда в Академии, перешел на работу в качестве директора колбасной фабрики. Память о его, к счастью, непродолжительной, но достаточно громкой деятельности на поприще искусства, еще долго, как анекдот, хранилась у работников Академии Художеств.

Несколько освоившись с новой своей ролью студента Академии Художеств (так мы продолжаем называть наше учебное заведение) и сразу войдя в ее нарождающуюся, новой формы, общественную жизнь, решил я, что мне лучше жить поближе к моему месту учения.

Вместе с одним из моих новых товарищей, живописцем Володи Плешаковым, задумали мы подыскать себе подходящее жилье. Володя Плешаков, в отличие от меня, был уже не новым человеком в искусстве и в опыте творческой работы. В Москве он закончил Строгановское училище и приехал в Петроград совершенствовать свое художественное образование, привезя с собой из Москвы приличного размера сундук с книгами и журналами по искусству.

К моему и многих знавших его товарищей удивлению в этом сундуке были не столько целые книги и журналы, как в основном вырезанные из этих книг и журналов отдельные страницы фотографий и цветных репродукций с различного рода как прикладного, так, в основном, живописного искусства. По словам Плешакова, он не мыслил себе возможности работать без этого материала. Строгановское училище и вся полученная им художественная подготовка придавала всем его последующим работам значительную сухость и необычайную протокольность. Впоследствии, с начала войны, он работал декоратором в театре Краснознаменного Балтфлота и умер в Ленинграде, во время блокады.

Познакомившись и подружившись с Плешаковым, мы <...> на почве совместной деятельности в Совете Старост, который состоял из старост и актива всех вновь организованных творческих учебных мастерских. Совет этот, в начале организации мастерских, играл очень значительную роль в жизни новой советской Академии. С советом старост очень считался и немного его побаивался один из первых комиссаров «Академии»,

художник Алексей Ефремович Карев, которого мы тогда еще не знали как художника³.

НАШЕ ОБЩЕЖИТИЕ

Угол третьей линии и Большого проспекта Васильевского острова стоит жилой дом, вплотную примыкающий к строениям Литейного двора Академии Художеств, а одна из глухих торцевых стен этого дома непосредственно выходит на Литейный двор.

Разузнали мы, что в этом доме имеются покинутые и теперь никому не принадлежавшие квартиры. Сейчас не очень уверен, мы ли первые, или до нас кое-кто из студентов первыми поселились в этом доме, но присмотрели мы с Плешаковым, небольшую квартиру во 2-ом этаже, состоящую из 4-х комнат, кухни, прихожей с окнами, выходящими во двор, и с двумя выходами. Один на большой проспект и другой во двор. Сохранилась в этой квартире некоторая обстановка и даже рояль. Кое-какие необходимые для домашнего хозяйства предметы (посуда, примус и т. п.) мы получили из специальных кладовых домашних вещей, находившихся тогда во Дворце Труда. Вещи эти выдавались без особых затруднений и нуждающимся в них студентам. Мы честно поделили с Плешаковым оставшуюся в квартире мебель и другие предметы обстановки и заняли по одной комнате, а одну большую проходную комнату, с находившемся в ней роялем, превратили в общую комнату — гостиную. Для большего удобства сообщения с Академией мы с Плешаковым организовали пролом в стене, непосредственно примыкающей к Литейному двору, и получили туда удобный выход.

В этом же доме поселилось много академистов, как старых, дореволюционного поступления, так и новых, таких, как мы, поступления 1918 года.

В первом этаже в многокомнатной квартире с окнами, выходящими во двор и на третью линию, жили с семьями ряд художников, недавно окончивших еще старую Академию. Такие, как А.Н. Самохвалов с женой и с двумя дочерьми⁴. Художник Алексей Алексеевич Ефимов весьма интересный человек, художник <...>⁵, мощный по виду и несколько мрачный по натуре, художники Апостоли и Чупятов, архитектор Платон Сократович Басков, мой самый близкий друг, его жена архитектор Муза Ефимовна Максимова, художник А. Горбов, архитектор Василий Иванович Печенев, дореволюционного поступления, и многие другие.

Через год-два организовалось еще одно общежитие на 5-ой линии В.О., куда переехала часть архитекторов из нашего общежития и поселилась вновь, студенты архитекторы, такие, как, например, впоследствии весьма известный карикатурист-архитектор Слава Малаховский, Николай Кравченко с женой-архитектором Жарницкой и другие.

Часто мы собирались в общежитии на 5-ой линии, где по одной лестнице, ниже этажом, жил известный пианист Софроницкий и часто звуки исполняемых им вещей доходили до нас через открытые окна. Иногда в общежитие поднимался кто-нибудь из квартиры Софроницкого и просил шуметь не так громко. Мы всегда с уважением относились к подобным просьбам. Ведь мы были уже тогда весьма интеллигентными людьми.

Помню, как иногда, собравшись в комнате к Кравченко вслух читали только что вышедшие из печати рассказы М. Зощенко — «Рассказы господина Синябрюхова». Мы очень ценили юмор Зощенко того времени, тем более, что на подобные темы мы сами собирали материал и записывали его в большую толстую тетрадь (амбарную книгу), которую мы называли «Книга живота». Эта книга находилась всегда у Кравченко и безвозвратно пропала с его смертью в блокаду Ленинграда. Кстати, в то время, когда мы увлекались произведениями М. Зощенко, тогда еще начинающего и малоизвестного писателя, его младшая сестра Ляля, неоднократно упоминавшаяся в его произведениях, работала в канцелярии Академии Художеств.

Еще позже, уже в середине двадцатых годов, организовалось новое, третье общежитие академистов, в основном, архитекторов, уже на набережной Красного Флота, где поселилась довольно смешанная компания: архитектор Олег Лялин с женой, архитектором Лизой Рахманиной, график Леонид Хижинский, архитектор Николай Оленин с женой и переехавший туда же с 5-ой линии Слава Малаховский. И это, и другие упомянутые общежития были, конечно, не общежития в современном понимании «студенческое общежитие» — это были скорее коммунальные квартиры в лучшем смысле этого понятия. Здесь жили молодые семейные и холостые художники, жили как бы одной дружной семьей, с одинаковыми взглядами на жизнь, на искусство и на открывающееся перед нами будущее.

Возможно, и в других вузах того времени происходило нечто подобное, и много счастливых

и крепких в дальнейшем супружеских пар выходило в жизнь, подобно Академии, также из стен этих учебных заведений.

Был у нас в то время в Академии очень красивый обычай. Весной, когда в нашем академическом саду расцветала сирень и приходило время ее срезать, вахтер, ведающий садом, приглашал нас в сад. Мы приходили со своими девушками, как «академическим» и, так и посторонними с Васильевского острова. Всем пришедшим с нами девушкам преподносили большие букеты сирени, и мы все прогуливались по саду. Шли мимо батальной мастерской, где можно было иногда увидеть живую лошадь. Шли мимо здания мозаичной мастерской, где в то время жил и работал знаменитый впоследствии художник Татлин. Там же, в мастерской с Татлиным, работали будущие архитекторы Т.М. Шапиро и И. Меерзон (один из соавторов здания Нарвского универмага). В этом здании мозаичной мастерской, в саду Академии создавал Татлин свою знаменитую впоследствии башню III Интернационала, с которой он и вошел в историю советского искусства, (башня, которая так сейчас нравится художнику Илье Глазунову (см. «Правда» от 30 сентября 1960 г.).

Для пополнения своего бюджета, а стипендии мы первые годы не получали, пришлось значительному количеству студентов искать какие-то источники существования. Организовались группы грузчиков, которые работали в ленинградском морском порту. Я был в числе одной из таких групп. Не помню, сколько нам платили, но помню, что часто платили натурой, в основном только продуктами. Продукты мы привозили в Академию и там честно делили между участниками бригады, например, бочку селедок и т. п. Между прочим, и в самом порту были случаи дополнительно попитаться. Трудно было только пытаться вынести что-либо съестное. Ну, например, «случайно уронил» ящик, который при этом разбивался, можно было выпить несколько банок сгущенного молока или чего-нибудь другого, тоже подходящего для немедленного употребления. Можно было наполнить карман мукой и т. п. Надо сказать, что художники были людьми изобретательными, а время было очень голодное.

Большую нужду мы, живущие в общежитии Академии, испытывали в топливе. Собирали его всюду, где только видели. Так, например, в подвальных окнах в домах по Большому проспекту сняли или выломали все деревянные ставни. В нежилом доме в академическом переулке, что против Академии, вынули все рамы с уже выбитыми

стеклами. Был и такой случай. У спуска к Неве со сфинксами, против главного входа в Академию Художеств, долгое время стоял баркас, в котором некоторое время жили водолазы. С набережной на баркас были перекинута деревянные сходни в две доски. В один из вечеров четыре академика, проходя мимо, не удержались и, подняв сходни, унесли к себе в общежитие. На следующий день на месте унесенных сходен лежали новые.

Только в порту, познакомившись с жившими на баркасе и работавшими с нами водолазами, мы узнали, что, положив новые сходни, они с топором сидели по очереди 2 или 3 ночи, подкарауливая тех, кто мог снова прийти за новыми сходнями.

Вспоминая более поздние года пребывания в Академии, нельзя обойти вниманием и организованный группой студентов как живописного, так и, в основном, архитектурного факультетов своеобразный студенческий театр АХ — Академия Художеств, ставший впоследствии на короткое время полупрофессиональным. Помещался он в одной из бывших мастерских, живописной или скульптурной, не помню точно, на Литейном дворе, в корпусе, выходящем на Большой проспект Васильевского острова. Почему я его называю «полупрофессиональным», потому что он официально был зарегистрирован в «Сорабисе» (профессиональный союз работников искусств) и иногда выступал не только в Академии, но и в других организациях. Так, например, специально приготовленные сценические миниатюры и отдельные эстрадные номера некоторое время демонстрировались в ресторане «Доменик», где имела эстрада, и в других подобных учреждениях. Так как это происходило после 12-ти ночи, когда кончали работать театры, то в наших эстрадных выступлениях часто принимали участие некоторые артисты, приходящие и после окончания спектаклей поужинать в «Доменик». После выступления, съев подаваемый нам ужин, мы отправлялись на извозчиках домой в Академию. Все это было уже во время НЭПа.

Если для выездных выступлений мы пользовались такими авторами, как Саша Черный, а в отдельных эстрадных номерах показывали наше искусство танца — например, чечетку, в которой успешно выступали студенты-архитекторы Лялин, Малаховский, Басков и я, то в спектаклях, проходивших, так сказать, в нашем стационаре, в Академии, мы ставили специально сочиненные с преимущественно этой же чечеточной четверкой целые пьесы или пантомимы. Помню два спектакля-пантомимы, один — «История Академии

Художеств» от начала до наших дней, другой — балет на тему оперы «Фауст», где кто-то из нас танцевал главную роль — Маргариты. Почти на каждом спектакле, а они редко повторялись, в первом ряду сидели наши профессора и достаточно активно аплодировали. В один из вечеров шла какая-то фантастическая постановка, посвященная Академии в будущем. Через некоторое время И.А. Фомин передал мне текст фантастического сценария и рисунки костюмов действующих лиц для этого сценария. Рисунки костюмов у меня сохранились, текст, к сожалению, не сохранился. Тема этого сценария была весьма сходна с «Аэлитой» А.Н. Толстого, которая тогда еще не была им написана.

В те далекие времена, когда, как говорилось выше, Академия не имела официальных студенческих общежитий, но почему-то очень большое количество студентов и дореволюционных поступлений, преспокойно жили в ее стенах, не говоря уже о значительной части сотрудников и обслуживающего персонала, проживающих в квартирах на Литейном дворе. Я еще застал жившего в Академии архитектора Свинына, автора и строителя музея Этнографии, дочь которого также училась на архитектурном факультете. Свинын тогда занимал должность архитектора здания Академии художеств. Также на Литейном дворе жил и правитель канцелярии Василий Гаврилович Самойлов и другие служащие; некоторые профессора с семьями, также, как и обслуживающий персонал, жили, в основном, на Литейном дворе, в нескольких корпусах. Часть персонала, обслуживающие, главным образом, учебные помещения, проживали в многочисленных небольших квартирах в стенах главного здания.

Здесь жили такие всем нам хорошо известные лица, как вахтер Прокофий Кириллович Парамонов, вахтеры Семенов, Григорьев, Николаев и другие. Это были весьма колоритные фигуры старой Академии, оставшиеся еще с дореволюционных времен и пользовавшиеся большим уважением многих поколений воспитанников Академии и ее профессуры.

Парамонов, Григорьев и Николаев были вахтеры, которые обслуживали помещения архитектурных дипломных мастерских у разных руководителей и знаменитый «циркуль». Они не только хозяйственно обслуживали эти помещения, но жили жизнью мастерских, жизнью студентов, профессоров, руководителей этих дипломных мастерских. Они знали всех не только в лицо, но и по имени, по характеру и знанию каждого в отдельности.

Семенов обслуживал одну из скульптурных мастерских, был там глиномялом, т. е. человеком, подготавливающим привозимую глину для работы с ней студентов-скульпторов. Одновременно он был еще и штатным натурщиком. На многих ученических листах и живописных этюдах воспитанников Академии, впоследствии знаменитых художников, можно увидеть портреты этих очень преданных своему делу и своей профессии людей.

Многие авторы из состава этих коллекций становились впоследствии большими именами и их работы приобретали значительную ценность.

Мы, архитекторы, впоследствии очень любим нашего Парамонова. К нам он относился как к своим опекаемым несмышленишкам, которым всегда охотно и бескорыстно помогал, радовался нашим успехам и вместе с нами переживал наши неудачи. Для истории небезынтересно, что наш Парамонов одно время был лишен избирательных прав, т. к. до поступления на работу в Императорскую Академию Художеств служил не-

которое время вахтером в Литовском замке, где помещалась до революции женская тюрьма. У него было свое рабочее место в темной кладовой рядом с «циркулем», уютно пахнущей деревом и столярным клеем. Здесь мы часто сживали, пока «Парамоныч» натягивал нам на доску лист ватмана для очередного проекта. Здесь же окантовывал он нам готовые работы, рисунки, композиции (фантазии) на архитектурные темы, которые особенно любил И.А. Фомин.

Но особенно незаменим был для нас Парамоныч, когда наступала пора очередных подач текущих курсовых проектов. Вот во время очередных обходов для оценки наших проектов перед появлением Совета и выходил на сцену Прокофий Кириллович Парамонов. Обойдя до прибытия Совета выставку наших курсовых работ, проверив чистоту и порядок в циркуле, он выходил к нам в коридор и, пока Совет ставил категории на проектах, Парамонов уже заранее объявлял нам: Тебе, Вакс, сегодня вторая будет, тебе, Илья Рек, первая — и в большинстве случаев не ошибался.

Архив И.А. Вакса. Л., 1919–1986. С. 172, 257–278.

Примечания

1 Памятник сейчас находится во дворе Мраморного дворца (арх. А. Ринальди), ул. Миллионная, 5/1 (Здесь и далее прим. С.В. Мирзоян).

2 Теперь Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого.

3 С 1921 по 1922 годы преподавал в Центральном училище технического рисования барона Штиглица, с 1922 по 1941 годы во ВХУТЕИНе (Академия Художеств).

4 С 1948 по 1951 гг. А.Н. Самохвалов преподавал в ЛВХПУ.

5 Не разборчиво.

Сведения об авторе

Мирзоян Светлана Вагаршакловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: svetlanavagmir@rambler.ru

Для цитирования: Мирзоян С.В. Иосиф Александрович Вакс — Учитель // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 19–33. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_19

About the author

Svetlana Vagarshakovna Mirzoyan, Doctor in Art History, Professor, Department of Industrial Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: svetlanavagmir@rambler.ru

For citation: Mirzoian, S.V., 'My Mentor. Iosif Aleksandrovich Vaks', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 19–33. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_19

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_34

Е.В. Васильева

ЯН ЧИХОЛЬД И КОНЦЕПЦИЯ НОВОГО: КАРТИНА МИРА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА

Принцип Нового можно рассматривать как одну из центральных идей Яна Чихольда. В его работах, посвященных дизайну и, прежде всего, в тексте «Новой типографики» принцип Нового стал формообразующей концепцией. Идея Нового, в свою очередь, была положена в основу преобразования всей системы печатной графики и графического дизайна. В рамках статьи рассмотрены основные аспекты идеологии Нового. Создание обновленной картины мира — главный тезис «Новой типографики». Говоря о формировании нетрадиционной графической системы, Чихольд стремится к созданию новой визуальной программы. Эта концепция Нового использовала несколько базовых принципов. Первый — обновление и реорганизация художественной системы. Второй аспект — идеологическая и содержательная новизна. Она подразумевала идеализацию нового и создание новых смысловых форматов. Третье — Новое в системе Чихольда носит радикальный характер. В идеологической программе Чихольда Новое — это разрыв со старым, где утрата минувшего носит абсолютный характер. В статье рассматриваются основные аспекты, связанные с формированием идеологической концепции Нового в системе графического дизайна.

Ключевые слова: Ян Чихольд, «Новая типографика», дизайн книги, графический дизайн, Bauhaus, Движение искусств и ремесел

E.V. Vasilieva

JAN TSCHICHOLD AND THE CONCEPT OF THE NEW: A PICTURE OF THE WORLD AND AN ARTISTIC PROGRAMME

The principle of the New can be seen as one of the central ideas in Jan Tschichold's work. In his work on design and, above all, in the text of *The New Typography*, the principle of the New became a formative concept. The idea of the New, in its turn, was the basis for the transformation of the entire system of printed graphics and graphic design. The main aspects of the ideology of the New are discussed in his article. The creation of an updated picture of the world is the main thesis of *The New Typography*. Speaking about the formation of an unconventional graphic system, Tschichold sought to create a new visual programme. His concept of the New used several basic principles. The first one is the renewal and reorganisation of the art system. The second one is the novelty of ideology and content, which implied the idealisation of the new and the creation of new formats of meaning. The third one is the radical character of the New in Tschichold's system. In Tschichold's ideological programme, the New is a break with the old, where the loss of the past is absolute. The article deals with the main aspects related to the formation of the ideological concept of the New in the system of graphic design.

Keywords: Jan Tschichold, *The New Typography*, book design, graphic design, Bauhaus, Arts and Crafts Movement

В художественной системе Яна Чихольда программа Нового стала одной из центральных тем [Hollis 2001; Васильева 2021]. Новизну как основу идеологической программы Чихольд обозначил основой своей «Новой типографики», опубликованной в 1928 году [Tschichold

1928]. По сути, это — платформа, на которой построена его программа новой типографики. В изложении Чихольда новая типографика — это новая картина мира. В новой типографической программе речь идет не только (а на самом деле — и не столько) о новых графических формах или

новых визуальных эффектах, но о новой идеологической программе и новой картине мира.

«Новая картина мира» — название заглавного раздела книги Чихольда, ее первой главы. Это условное введение обозначает общую программу книги и концепцию Чихольда. Он позиционирует свою новаторскую графическую систему как основу нового мира, основу нового графического порядка, где создание новой действительности важнее, нежели создание новых изобразительных элементов. «Суть противостояния старого и нового — не произвольное создание новой формы», — отмечает он [Tschichold 1928: 17]. Смысл новой графической системы — создание новых реалий, формирование не только новой художественной, но и идеологической практики. Этот процесс затронул не только графику, но и все художественное пространство рубежа XIX–XX веков [Горбунова 2021: 122].

Создание новой основы мира — главный тезис «Новой типографики». Ставя вопрос о новой графической системе, Чихольд говорит о рождении новой эпохи, новой художественной системы и новой визуальной программы. Суть этой эпохи — формирование новой идеологии и нового порядка, формирование нового смыслового регламента. В «Новой картине мира» Чихольд постулирует формирование новой идеологической программы и нового визуального порядка. Чихольд говорит о «Новом», как о выражении сути наступившей эпохи.

Эта концепция Нового использовала несколько базовых принципов. Первый — обновление и реорганизация художественных подходов, самой художественной системы, формирование новой визуальной программы. Эту художественную новизну Чихольд соотносит с визуальной революцией русского конструктивизма, немецкого Баухауса, с деятельностью Ле Корбюзье. Главными характеристиками новой системы Чихольд видит инженерию и геометрию, их способность противостоять хаосу. Смысл новой художественной системы — в способности к этому противостоянию. Здесь в системе Чихольда возникает еще один концепт — новизна как возможность обращения к идеальной форме [Васильева 2016b: 73].

Второй аспект, на который мы можем обратить внимание, — это идеологическая и содержательная новизна. Она подразумевала создание новых смысловых форматов, а также идеализацию нового, когда любое новое выглядело привлекательно уже своей новизной. «Молодое

поколение абсолютно поддерживает технические усовершенствования окружающей среды, которые создают новое отношение к миру», — отмечает Чихольд [Tschichold 1928: 14]. Важное обстоятельство здесь — утопический характер новизны. Новое не определено и недоступно, оно обозначает новый мир в его становлении. Этот аспект концепции Нового развивался на протяжении всего Нового времени [Васильева 2018: 12], и Чихольд использовал сложившийся устойчивый стандарт.

Третье — Новое в системе Чихольда носит радикальный характер. Новизна — маркер принципиальной дистанции по отношению к художественной системе предыдущих десятилетий и одновременно — абсолютного характера происходящих изменений. Новое — это радикальный разрыв со старым. Часть этого процесса — священное противостояние Старого и Нового, мифологическое преодоление старого порядка и сотворение нового мира [Васильева 2017: 15]. Рассмотрим основные направления и концепции обозначенной системы.

BAUHAUS: КОНЦЕПЦИЯ НОВОЙ ТИПОГРАФИКИ И ЕЕ ОРИЕНТИРЫ

Идеи «Новой типографики», опубликованной в 1928 году, были сформированы на протяжении предыдущих лет. В 1925 году была опубликована «Элементарная типографика» [Tschichold 1925], а двумя годами раньше — в 1923 году состоялось знакомство Чихольда с программой Bauhaus и его графической системой [Позднякова, Васильева 2022: 59]. Этот момент принято считать поворотным в художественной биографии Чихольда и в традиции новой типографики [Meggs 1998; Hollis 2001]. В 1923 году Чихольд посетил Первую выставку Bauhaus, которая была организована в Ваймаре как попытка продемонстрировать художественную специфику школы и стремление обозначить особенности новой изобразительной программы.

В 1923 году Законодательное собрание Тюрингии предложило школе Bauhaus провести выставку, которая рассказала бы о деятельности школы с момента ее основания в 1919 году и послужила бы своеобразным отчетом о работе школы за прошедшие четыре года [Staatliches Bauhaus 1923: 82]. Полагают, что идея выставки противоречила намерениям Вальтера Гропиуса, который предпочел бы отложить публичное представление деятельности школы для достижения более убедительных результатов [Staatliches Bauhaus

1923: 82]. Тем не менее, выставка была подготовлена и проведена. Гропиус сформулировал ее тему как «Искусство и технологии: новое единство». Первая выставка Bauhaus проходила с июля по сентябрь 1923 года в Городском музее в Веймаре, а также в классах и мастерских главного здания Bauhaus, построенного в 1906 году по проекту Анри ван де Вельде еще для Великокняжеской Саксонской школы прикладного искусства в Веймаре (Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar).

Выставка 1923 года стала публичным представлением не только и не столько отдельных работ и произведений, созданных в рамках учебных практик Bauhaus [Позднякова, Васильева 2022: 58], сколько демонстрацией новой художественной стратегии и новой художественной программы. Помимо выставочных объектов, судьба которых не всегда складывалась очевидно в силу их радикального характера [Paret 2019: 101], выставка 1923 года представила широкий спектр графической продукции, ориентированной на новую графическую систему и демонстрирующей новые графические формы.

Выставка 1923 года оказалась одним из первых мероприятий, которое было поддержано масштабной визуальной кампанией и презентационной графикой нового типа. В частности, к выставке Bauhaus была выпущена Серия плакатов, самым известным из которых является литография Юстуса Шмидта. Плакат Юста Шмидта был не единственным графическим объектом, подготовленным к выставке. Помимо литографии Юста Шмидта, было выпущено еще несколько постеров. Один из плакатов выполнил дизайнер и выпускник Bauhaus Пауль Хаберер (1902–1978). Автором еще одного постера был Людвиг Гиршфельд-Мак (1893–1965) — ученик Лионеля Файненгера, ранее также посещавший лекции Генриха Вельфлина в Мюнхенском университете [Schwarzbauer 2021: 26].

Помимо постеров к выставке был выпущен каталог «Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923» [Staatliches Bauhaus 1923], дизайн которого готовили Герберт Байер и Вальтер Гропиус. Наконец, к выставке 1923 года была выпущена Серия открыток, представлявшая графические работы мастеров Bauhaus — Василия Кандинского, Пауля Клее, Герберта Байера, Лионеля Файненгера и других мастеров.

По сути, выставка Bauhaus стала первым массовым публичным представлением новой художественной системы. Речь шла и о популярном

представлении новой графической программы, и о новых презентационных приемах, и, самое главное, о презентации новых графических форм. Выставка 1923 года была моментом, когда с новой художественной продукцией столкнулся массовый зритель. Ключевым инструментом в этом процессе стала графика. Масштабные проекты, систематически представившие художественную систему модернизма и Bauhaus, были еще впереди. Выставка «Интернациональный стиль», где была широко представлена новая архитектура Bauhaus, состоится в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1932 году. А масштабный каталог «Bauhaus 1919–1928» под редакцией Герберта Байера, Изе и Вальтера Гропиусов будет издан только в 1938 году.

Массовому распространению графических идей Bauhaus способствовали и новые презентационные методы, использованные на выставке 1923 года. В частности, одним из таких приемов стал выпуск открыток, которые позволили массово тиражировать и распространять отдельные изображения. Бейеровский каталог выставки представил деятельность Bauhaus как последовательную систему [Staatliches Bauhaus 1923]. Новая графическая система была представлена не как эпизодический эксперимент, а как последовательная программа, которая затрагивала не только графику, но и архитектуру и предметный дизайн. Графика была лишь одним из элементов этой системы, но элементом важным, мобильным и радикальным, прежде всего, в силу своего тотального распространения. И плакаты, и подготовленный к выставке каталог демонстрировали возможность новой, принципиально иной графической программы. А также подразумевали возможность ее тотального распространения и массового использования.

Хорошо известно, что выставка 1923 года произвела глубокое впечатление на Чихольда. Он воспринял и обозначил принципы Bauhaus как новый вектор [Meggs 1998; Hollis 2001]. Выставка продемонстрировала саму возможность изменения графической системы, которую Ян Чихольд считал консервативной. И несмотря на то, что типографика представлялась ему крайне консервативной областью, система Bauhaus была одной из форм, которая демонстрировала возможность возникновения новой визуальной программы как в сфере образования, так и в системе прикладной графики [Кислицына 2017].

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТИПОГРАФИКА И КОНЦЕПЦИЯ НОВОЙ ГРАФИКИ

Спустя два года после выставки Bauhaus 1923 года, концепция новой типографики была сформулирована и представлена Чихольдом в систематическом виде. В 1925 году на страницах журнала *Typographic Mitteilungen* была опубликована его работа «Элементарная типографика» [Tschichold 1925], в которой были изложены и продемонстрированы основные принципы новой художественной системы.

Журнал *Typographic Mitteilungen* был основан в 1903 году в Лейпциге — в городе, где Чихольд родился и где, начиная с 1919 года, обучался в Высшей школе графики и книжного искусства. *Typographic Mitteilungen* издавался Образовательной ассоциацией немецких печатников [Scheriau 2000: 26] и представлял собой специфический феномен. Основанный в 1903 году журнал был создан как издание, формирующее и демонстрирующее новые концепции в полиграфическом пространстве. Сам факт появления такого журнала был маркером перемен и фактом осознания инноваций в области печатной графики. Появление *Typographic Mitteilungen* подразумевало важность книжной графики как автономной дисциплины.

Идеологический вектор нового журнала можно было связать с двумя основными направлениями. Первое — графические концепции Движения искусств и ремесел, деятельность издательства Kelmscott Press, проекты «Гильдии века» и графика журнала «The Century Guild Hobby Horse». То есть, английская графика рубежа XIX и XX веков и связанные с ней реформы полиграфической системы и книжной графики [Miller 2008: 478; Miller 2013: 46].

Другое важное для *Typographic Mitteilungen* направление — это концепция и деятельность Немецкого [Schwartz 1996: 29] и Швейцарского вкрбундов [Васильева 2021: 90]. Идея журнала формировалась одновременно с развитием *Deutscher Werkbund*, систему которого Герман Мутезиус определил во время своей работы в Англии в 1896–1903 годах. Журнал *Typographic Mitteilungen*, созданный под влиянием Ассоциации немецких книгопечатников, фактически, был продолжением этой идеи. Помимо этого, в начале 1920-х годов *Typographic Mitteilungen* находился под очевидным влиянием графических концепций и визуальных приемов, обозначенных Питером Беренсом — одним из основателей и соучредителей Векрбунда [Frampton 1980: 92].

Система новой типографики, предложенная Яном Чихольдом на страницах журнала, поддерживала этот вектор и одновременно противостояла ему [Schwartz 1996]. Возникшая в контексте проектов Bauhaus, типографическая идея Чихольда была ориентирована как на реформаторскую программу Движения искусств и ремесел, так и на концепцию новой визуальной системы, обозначенную школой Bauhaus. (Bauhaus, в свою очередь, развивался под влиянием и покровительством Немецкого вкрбунда.)

В то же время, «Элементарная типографика» формировала принципиально новую систему, которая противостояла как идиллическому романтизму Уильяма Морриса, так и патриархальному классицизму Питера Беренса. Чихольд создал принципиально новую систему, интересную не столько своей простотой или функционализмом, сколько радикальной новизной. «Элементарная типографика» Чихольда не только стала основой «Новой типографики» 1928 года, но и обозначила визуальную программу и графические принципы всех последующих десятилетий, представив графический элемент как объект [Jijina et al. 2017]. «Элементарную типографику» как основу проекта 1928 года можно рассматривать основой и Швейцарской школы [Васильева 2021: 85], и современного графического дизайнера в целом [Колодников 2022; Филиппова 2022].

Помимо принципиально новой визуальной программы, специфика «Элементарной типографики» заключалась в соединении вербального и визуального начала. Публикация в *Typographic Mitteilungen* представляла собой не просто текст, но текст, оформленный в соответствии с обозначенной графической системой. По сути, «Элементарная типографика» представляла собой визуальный манифест, поддержанный сопроводительным текстом. Программа, опубликованная в *Typographic Mitteilungen*, была положена в основу «Новой типографики», где были обозначены основные принципы новой системы. К этим новым принципам, как правило, относят такие компоненты, как ассиметричная верстка, использование шрифтов без засечек, смысловое использование пустого пространства, формирование модульной сетки и выравнивание по левому краю.

Чихольд не был единоличным изобретателем этих приемов, но, несомненно, именно он систематизировал новый идеологический и визуальный подход. Дизайн в его программе оказался тесно связан с текстовой структурой, был обо-

значен условным компромиссом между текстом и изображением [Васильева 2016а: 5]. Артикулированная Чихольдом система сформировала основу всего последующего графического дизайна, став основой современной графической практики [Hollis 2001: 16]. Эта графическая программа была подробнее представлена на страницах «Новой типографики», опубликованной в 1928 году. В книге новая концепция была изложена как последовательная система, связанная как с традицией классического книгопечатания, так и с современной художественной системой.

НОВАЯ ТИПОГРАФИКА И НОВАЯ ГРАФИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Bauhaus был не единственной системой, повлиявшей на концепцию новой типографики Яна Чихольда. В «Новой типографии» он посвящает целую главу формированию новой художественной системы. Чихольд называет этот раздел «Новое искусство» [Tschichold 1928: 53] и в этом изложении примечательны несколько аспектов.

Ян Чихольд рассматривает графический дизайн и происходящие в нем перемены через призму художественной системы. Этот подход не так очевиден, как может показаться на первый взгляд. До второй половины XIX века печатное дело и художественная платформа были принципиально разделены [Васильева 2021: 91]. Печатная графика была связана, прежде всего, с утилитарной сферой, представления об искусстве в большей степени были соотнесены с живописью и графикой. Принадлежность художественной системе, в свою очередь, была определена пространством выставки [Krauss 1982: 314]: произведения, находившиеся за пределами выставки, не допущенные или не предполагающие участия в экспозиционной среде, фактически находились за пределами художественной системы [Васильева 2019: 70]. Прикладная графика, возникающая не только как художественный, но и как социальный феномен, была связана с пространством города, его утилитарным и социальным ландшафтом [Benjamin 1969].

Во второй половине XIX века это разграничение постепенно меняется: графика и связанная с ней ремесленная система рассматриваются как часть художественного пространства, функции художественной среды оцениваются через их прикладной потенциал [Бандорина 2022: 108]. Этот процесс, инициированный Движением искусств и ремесел [Boris 1986; Miller 2013; Froissart 2005] и связанный с различными областями при-

кладной художественной системы (интерьер, мебель и т. д.), в начале XX столетия приводит к радикальным изменениям в прикладной графике. И если в дизайне мебели, стекла и текстиля этот процесс начинается раньше, в начале 1860-х годов, то в графическом дизайне эти преобразования происходят только на рубеже XIX и XX веков.

В предметном дизайне возникновение новых художественных концепций связывают, прежде всего, с Движением искусств и ремесел, деятельностью Уильяма Морриса и основанием в 1861 году компании Morris, Marshall, Faulkner & Co. Хорошо известен тот факт, что его понимание ремесла как части художественной системы способствовало радикальному преобразованию представлений как об искусстве [Бандорина 2022: 109], так и о ремесле [Meggs 1998]. Этот процесс подразумевал мимикрию художественной системы в сторону утилитарных форм. Прикладной характер Модерна и утилитарные принципы Ван де Вельде [Buelinckx 2013: 35], формирование Немецкого веркбунда [Campbell 1978: 25], представление дизайна как сферы новых художественных возможностей, формирование концепции функционализма [Frampton 1980: 103] и Интернационального стиля [Васильева 2016b: 74] — эти сюжеты были положены в основу понимания новой художественной системы. Смысл этого вектора заключался в представлении ремесла, его визуальных и технических инструментариев, частью художественной системы. Формирование новой программы означало придание ремеслу принципиально нового статуса, его идентификацию как художественного, а не утилитарного инструмента [Hollis 2001: 18].

Одновременно новая система демонстрировала привилегию ремесленного начала в системе искусств. Союз искусства и ремесла мог быть воспринят как принципиальное условие принадлежности художественной системе [Васильева 2021: 93]. Возможности технологичного промышленного производства были одним из условий, которые позволяли обеспечить высокий стандарт. Концепция технологического совершенства и художественной «сдельности» стала одним из условий формирования дизайна как самостоятельной дисциплины. С одной стороны, развитие этого вектора подразумевало интерес к технологической основе в различных сферах искусства, с другой — мимикрию художественной системы в сторону утилитарных сфер. Прикладные области, которые ранее не рассматривались в контексте искусств, приобрели принципиально новый

статус и стали частью художественной системы [Васильева 2021: 85]. Представление об искусстве и принадлежность художественному пространству была связана с утилитарной или прикладной сферой. Ремесло приобрело статус художественной дисциплины.

ЭРНСТ КЕЛЛЕР И НОВЫЕ ПРИНЦИПЫ ГРАФИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

В сфере графического дизайна эти изменения оказались связаны с именем Эрнста Келлера и процессами, происходившими в системе художественного образования в Швейцарии. В 1906 году ректором Школы прикладных искусств в Цюрихе стал Юлиус де Претере [Gnägi 2013: 10]. Он реформировал принцип преподавания художественных дисциплин, принципиально изменив как цели художественного образования, так и понимание его задач в сфере искусств. Реформа де Претере стала одним из важных инструментов, который скорректировал идентификацию границ искусства и дизайна в целом [Brandle et al. 2015].

Смысл реформы де Претере заключался в том, что он принципиально сместил акценты в сфере художественного образования. В результате предпринятых им изменений художественное образование перестало ассоциироваться исключительно с классическими видами искусства (живопись, рисунок, скульптура) и было переориентировано на утилитарные направления, связанные, прежде всего, с прикладной графикой. Реформа художественного образования в Швейцарии оказала принципиальное влияние на формирование графического дизайна как автономной дисциплины. Она стала переломным моментом в формировании ключевых идеологических и визуальных принципов Швейцарского дизайна, и одновременно позволила идентифицировать графический дизайн частью художественной системы.

Эта концепция, в частности, была поддержана Эрнстом Келлером как в его графических работах, так и в образовательной практике [Vetter et al. 2018: 47]. В 1918 году Келлер получил приглашение Юлиуса де Претере начать преподавание в Школе прикладных искусств и наук в Цюрихе (Kunstgewerbeschule Zürich). Появление такого мастера, как Келлер, было одним из примеров привлечения к процессу преподавания не академических живописцев, а прикладных графиков, понимающих искусство как прикладную сферу. Учебные курсы Келлера стали одной из первых

попыток введения графического дизайна в систему высшего образования, что позволило рассматривать прикладную графику как художественную дисциплину.

В рамках своей образовательной программы Келлер обозначил основные принципы, которые позднее будут положены в основу Швейцарского стиля или Швейцарской школы графического дизайна. В реформе Келлера принципиальное значение приобрело не столько преобразование формальных элементов (применение простых шрифтов, асимметричное расположение элементов, использование модульной системы верстки и т. д.), сколько изменение концепции графического дизайна и его статуса [Васильева 2021: 85]. Фактически, Келлер представил графический дизайн как одну из форм медиа [Венкова 2010: 129].

Келлер стал одним из первых мастеров, который рассматривал дизайн частью художественной системы. В его графической концепции и образовательной программе прикладной дизайн претендовал на позиции классических видов искусств. Дизайн замещал живопись и занимал ту нишу, которая когда-то принадлежала традиционным искусствам. Революция, совершенная де Претере и Келлером, подразумевала, что графический дизайн становится той формообразующей художественной формой, которая определяет стандарт и вектор развития искусств. Келлер и де Претере позиционировали дизайн тем центром и той основой, которая определяла вектор развития других художественных дисциплин. Речь шла о революционных преобразованиях в области дизайна [Степанов 2016: 146].

Система и образовательная программа Келлера была интересна тем, что именно графический дизайн был той отправной точкой, который устанавливал регламент художественного пространства в целом и отдельных художественных дисциплин в частности. Прикладной дизайн и есть источник художественных концептов, основа системы искусств. В системе де Претере и Келлера утилитарное было обозначено критерием художественного.

ЧИХОЛЬД И ПРОСТРАНСТВО ГОТИКИ: НОВОЕ КАК РАДИКАЛЬНОЕ

В «Новой типографике» Чихольда акценты расставлены несколько иначе [Tschichold 1928: 19]. В сущности, Чихольд не настаивает на привилегии ремесла. Ремесло остается той платформой, которая абсорбирует художественные концепции и адаптирует их в утилитарном про-

странстве. Художественные идеи формируются в области искусств и лишь затем перемещаются в пространство ремесла. Эта позиция отчасти соответствует тем принципам, которые формировались в области искусства и дизайна, начиная с Движения искусств и ремесел.

Чихольд видит искусство источником дизайна, а не наоборот. В его программе искусство формирует основной регламент и идеологию дизайна, который является, скорее, инструментом распространения художественных идей, нежели его источником. Новые форматы в дизайне, сама идея новизны, заложенная в его системе, определены художественной доктриной искусств. Дизайн — это художественная форма, реализованная в прикладной среде, и, опираясь на этот тезис, Чихольд оценивает как прикладные цели дизайна, так и его концептуальный формат. Принадлежность системе искусств, соответствие его основным векторам определяет художественный статус дизайна.

В связи с этим у Чихольда возникает специфическое разграничение, связанное с определением феномена нового в художественной системе. Во-первых, критерием Нового у Чихольда становится не художественное, а радикальное. И во-вторых, принципиальное изменение художественной системы Чихольд связывает не с пространством XX века, а соотносит с более ранними периодами и эпохами. Изложение, связанное с описанием художественной системы, он начинает с готики.

В системе Чихольда готика становится той отправной точкой, которая формирует современное художественное пространство. Этот акцент выглядит несколько неожиданным, учитывая канонические представления о современности как об эпохе, формирование которой связывают с более поздними периодами, в частности — с Новым временем [Васильева 2018: 11], романтизмом или визуальной программой XX столетия. Тем более внезапным этот пассаж выглядит у Чихольда, ориентированного на художественную концепцию формирующегося модернизма. Это обозначение художественной проблематики интересно в силу того, что подразумевает знак равенства между понятиями Нового и Радикального.

Готика интересна Чихольду как феномен, принципиально изменивший художественный ландшафт своего времени. Новизна в этой конструкции подразумевает радикальный характер любых изменений. Новое радикально по определению вне зависимости от своих форм. Критери-

ем нового является возникновение ранее отсутствующей (или существовавшей на периферии) системы. Новое связано с радикальной конструкцией отсутствия и это придает любой новоявленной системе радикальный характер.

Чихольд выстраивает концептуальную картину последовательных преобразований, куда включены романтическая живопись, импрессионисты, пуантилисты. Эти направления являются частью радикальной художественной системы, формирование которой продолжил кубизм, футуризм, экспрессионизм и дадаизм — то есть, художественные течения, сформировавшие платформу классического модернизма. Особое место в формировании новой программы уделено супрематизму и русскому конструктивизму. Важным эпизодом формирования художественной системы представлены неопластицизм и De Stijl. И, наконец, особое место в формировании новой художественной программы уделено школе Баухаус. Чихольд говорит о системе Баухауса, с которой мастер познакомился на выставке 1923 года и которая, как мы помним, была принципиально важным прототипом в концепции новой типографики. Чихольд оказался одним из первых поклонников системы Баухауса и, фактически, именно с его работ начинается канонизация этой образовательной системы и художественной программы. Течения классического модернизма, сформированная им система, были примером новой радикальной художественной программы.

В «Новой типографике» концепция радикального принципиально значима. Для Чихольда важны не столько утилитарные преимущества преобразований, сколько их радикальный характер. Преодоление рукописного наследия книги или возникновение новой типографической системы связано с утверждением радикальной программы Новизны. Здесь Чихольд не только опирается на концептуальную идею радикальных преобразований в типографике. Он ориентируется на утопическую программу модернизма в целом, чье представление о новизне носит радикальный характер.

У Чихольда новая типографика связана не только с радикальным представлением о новизне, но и с утопическим пониманием Идеального [Васильева 2016b: 75]. Чихольд, его творческий метод и теоретические работы принимали непосредственное участие в героизации Нового. В то же время, Чихольд был не единственным и далеко не первым сторонником идеи Нового. В данном случае речь идет не о философии ради-

кального обновления, которая может быть соотнесена и с традиционной идеологией [Eliade 1949; Васильева 2017], и с классической философией. Речь о концепциях Нового, которые формировались в системах дизайна рубежа XIX — начале XX веков и были связаны с такими традиционалистскими и буржуазными форматами, как Движение искусств и ремесел и стиль Модерн.

ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ И ПРОБЛЕМАТИКА КОНЦЕПЦИИ НОВОГО

Одним из дискуссионных вопросов, связанным с формированием концепции Нового в дизайне рубежа XIX и XX веков, является реформаторский статус Движения искусств и ремесел. Речь идет о преобразовании в сфере дизайна и его формировании как автономной дисциплины. По сути, начиная с Движения искусств и ремесел, мы можем говорить о сложении дизайна как самостоятельной дисциплины, а также о привилегии ремесла в художественной системе. Эта идеологическая платформа сделала возможным последующее развитие дизайна как автономной системы.

Концепция Нового — не простой вопрос для Движения искусств и ремесел. С одной стороны, движение подразумевало создание нового изобразительного метода и новой идеологической платформы. С другой, оно было ориентировано на художественную систему Средних веков и Возрождения, подразумевало романтическую реставрацию прошлого. Опираясь на аналитическую концепцию Джона Рескина и обозначенную им теоретическую платформу, Arts and Crafts Movement сформировало идиллический образ Средних веков, придав романтическому мифу Средних веков и Ренессанса зримую форму.

Эта позиция Движения искусств и ремесел по отношению к историческому наследию интересна и важна. Дело не только в том, что в рамках Arts and Crafts Movement древность была представлена источником современности, а в некоторых случаях воспринималась как основа идиллической программы Будущего [Buelinckx 2015: 15]. Модель «прошлое как идеальное будущее» была основой концепции Arts and Crafts Movement. Движение искусств и ремесел представляло прошлое одной из форм Нового — феноменом, который противостоял обыденной повседневности и был прототипом программы идеального будущего. Это касалось и художественных форм, и принципов организации производства. В част-

ности, обращение к системе средневекового цехового производства, романтизация ремесла, положенного в основу деятельности Arts and Crafts Movement, стали инструментом формирования идеологической программы будущего.

В системе дизайна идея утопического прошлого, обозначенная Движением искусств и ремесел, стала основой ключевых институций классического дизайна. В частности, модель Arts and Crafts Movement была использована как при формировании Немецкого веркбунда, так и при создании школы Баухаус и родственных ей образовательных систем. Принцип, обозначенный Движением искусств и ремесел, — и это хорошо известный факт — использовали и Школа герцога Саксонского, основанная Ван де Вельде, и структуры Швейцарской школы дизайна, и учебные программы Ульмской школы [Hollis 2001; Васильева 2021].

Историческая основа и романтический вектор, связанный с сентиментальным представлением древности, часто не позволяют оценить радикальный характер преобразований, осуществленный Arts and Crafts Movement. Концепция Нового, обозначенная Движением искусств и ремесел, в действительности, была построена на тотальном использовании новых характеров, образов, концептов. Историческая романтика, инициированная Arts and Crafts Movement, была формой верификации всех основных тем, связанных с художественной системой. Интерес к искусству готики и Средних веков, инициированный Рёскином, кардинальная смена художественных приоритетов, привилегия частного и камерного, утопический социализм Морриса [Boris 1986] — все эти обстоятельства могут быть обозначены не просто как факты обращения к системе Нового, но как интерес к радикальному Новому. Этот интерес к Новизне оказался одним из тех векторов, который был заложен Движением искусств и ремесел, и который был воспринят всей последующей художественной системой XX века [Weiss 1975: 273].

Принципиальное отличие Arts and Crafts Movement от многих последующих систем заключалось в том, что его представление о Новом носило утопический характер. Новое не создавалось как прямое руководство к действию или манифест. Радикальный характер Нового был связан с его иллюзорностью, с его пониманием Нового как недостижимой утопии. Движение искусств и ремесел представляло Новизну как идиллию. В то же время, Движение искусств

и ремесел сформировало основу художественных концепций, которые могут быть оценены как радикальные. В частности, представления об идеальном быте первой половины XX века, их постепенное преображение от сентиментализма повседневности к радикальному минимализму и концептуальному функционализму были связаны с концепциями Движения искусств и ремесел [Kardon 1993: 26].

АНРИ ВАН ДЕ ВЕЛЬДЕ: НОВОЕ КАК АБСОЛЮТ

Принцип Нового, обозначенный Движением искусств и ремесел, был поддержан художественными системами рубежа XIX и XX веков. Речь идет не только о радикальных формах раннего модернизма с его футуристической канонизацией радикальных художественных воззрений. Концепция Нового была важной частью и основой классического Art Nouveau, которое в большей степени принято считать буржуазным, нежели радикальным художественным течением [Buelinckx 2013]. В то же время, вопреки распространенным представлениям, Модерн стал источником и основой многих радикальных идей. В частности, Art Nouveau артикулировал концепцию Нового, сделав перспективу «Нового искусства» (или «Нового стиля») основой своей идеологической программы.

Концепция Нового была важной темой в теоретических работах и творческих концепциях Ван де Вельде [Velde 1929]. Он оказался одним из тех мастеров, чья деятельность была ориентирована на создание новой художественной формы. Утилитарная программа Ван де Вельде базировалась на двух основных платформах: непосредственное преобразование формы и изменение регламента художественной системы. В первом случае Ван де Вельде выступил инициатором новой системы формообразования, ориентированной на использование более обобщенных, декоративных и эргономичных элементов. Этот принцип был использован и в архитектурных решениях Виллы Эше (1902), и в дизайне рабочего кабинета Ван де Вельде (1903), и в пространственной системе здания школы Великого герцога Саксонского (1906).

Одновременно с этим принцип Нового подразумевал реорганизацию художественной системы и частичное изменение баланса между ремеслом и искусством. Как и многие его современники, Ван де Вельде оценивал использование ремесленной платформы одним из способов реорганизации искусства. Он видел ремесло ин-

струментом создания новой художественной программы и связывал его с преобразованием регламента искусства. Одновременно с этим, являясь последователем Движения искусств и ремесел, он полагал, что ремесло может быть реорганизовано за счет искусства и должно приобрести новый художественный статус. Эти факторы — понимание искусства как ремесла, и ремесла как искусства — стали для Ван де Вельде основой концепции Нового.

К идее Нового как основе современной художественной программы Ван де Вельде обращался и в зрелом творчестве, и в своих ранних работах [Buelinckx 2015: 14]. Эта концепция была изложена в его работах, написанных на рубеже XIX и XX веков на немецком и французском языках и опубликованных в Бельгии [Velde 1894], Германии [Velde 1907] и Швейцарии [Velde 1916–1917]. В 1929 году этой проблематике был посвящен отдельный труд — «Le Nouveau» («Новое») [Velde 1929]. Система Нового была артикулирована в его работах. В частности, он подчеркивал значение Art Nouveau как художественной системы, ориентированной на преобразование и представление Нового. Артикуляцию Новизны как феномена Ван де Вельде видел главной целью Модерна.

Концепция Новизны изначально возникла у Ван де Вельде как радикальный маркер [Buelinckx 2013]. Он идентифицировал Новое не только как последовательную систему преобразования художественной формы, но как форму идеологического анархизма. В своих работах он много цитирует Бакунина, Кропоткина и Ницше, представляя концепцию Новизны в радикальном формате. Эти два обстоятельства: интерес к феномену Новизны и радикальное понимание системы Нового оказались принципиально важными не только для Ван де Вельде, но и для всего последующего развития дизайна. Его работа «Le Nouveau», канонизировавшая принцип Нового, вышла год спустя после публикации «Новой типографики» Чихольда, позиционировав Новизну основой дизайна и главным критерием художественного.

Идея Нового придавала концепции дизайна утопический нарратив [Froissart 2005: 12]. Новое само по себе возникало как недостижимый Абсолют. Утопический вектор классического Модерна, а затем и раннего Модернизма подразумевал достижение такой художественной формы, которая сделает дальнейшие преобразования в сфере искусств бессмысленными и ненужными. В своей работе «Le Nouveau» он замечал: «Мы хотим

создать устойчивое (надежное) новое, а не серию новых «новых» [Velde 1929: 28]. Концепция Нового в этом смысле была стремлением к Абсолюту, попыткой приближения к Идеальному [Васильева 2016b: 77] — как с точки зрения художественной формы, так и в идеологическом поле. Новое (и работы Ван де Вельде отражали эту доктрину) было не только стремлением к радикальному, но и движением к идеальному.

НОВОЕ КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА

И теоретические работы Чихольда, и тексты Ван де Вельде были ориентированы на очень важный принцип: представление новой системы как идеологически значимой. Речь идет о представлении новой графической концепции в координатах новой ценностной программы — иными словами, о формировании новой системы ценностей и о признании новой графики частью этой общности. Тексты и графика как Ван де Вельде, так и Чихольда подразумевали не только изобретение новых художественных форм, но и формирование нового идеологического регламента, нового ценностного вектора и нового регламента системы [Гройс 1993: 21]. Принятие новой графики было возможно только в условиях нового идеологического регламента. Поэтому речь шла не столько о создании новых художественных форм и визуальных решений, сколько о формировании новой визуальной нормы и нового графического стандарта.

Новое сложно связать с внекультурной традицией [Гройс 1993: 21]. Оно складывается в социуме и трансформирует свое положение в системе культуры. Инновация не возникает извне, она меняет свою позицию в культурном контексте, перемещаясь, как маргинальная форма, с безвестной периферии к значимому центру [Васильева 2023: 127]. Новое — не столько возникновение несуществующего, неявленного, сколько смена значения, которое преобразует статус вещи и корректирует его коннотацию. Новое — это изменение позиций, смена положения элемента в системе культуры.

Важное обстоятельство в определении Нового — его положение по отношению к старому. Констатировать инновационный характер явления крайне сложно, если нет фона для сравнения. Новое — всегда прецедент по отношению к старой форме и устоявшемуся регламенту. Инновация определяется в тот момент, когда возникает понимание ушедшего и устаревшего. Условная

«Новая типографика» Чихольда может быть воспринята как инновация, если предшествующая графическая система идентифицируется как архаическая. Оппозиция «архаика — инновация» предполагает инверсию культурных значений, а переход от устаревших форм к новым подразумевает смену идеологического контекста. Новое означает не только преодоление старого, но и включение его в новый культурный контекст.

Другой аспект инновации — сопротивление норме [Васильева 2014a: 71]. Обстоятельства, которые маркирует Новое, — это преодоление устоявшихся правил, традиций. Концепция Новизны — это системный нонконформизм, отрицание принятых клише. Новое — не столько способ исключения, сколько верификации традиции. Инновация подразумевает, что нормативная традиция перестала быть позитивным опытом и может быть оценена как негативная компонента. Инновация часто становится показателем кризиса традиции и нормы. Инновация маркирует несостоятельность нормы. Возникновение нового подразумевает смену стандарта и основы. Новое, какими бы декоративными не выглядели изменения, подразумевает реформу традиции и преобразование нормы. В этом смысле инновация подразумевает создание новой традиции. Преодолевая существующие стандарты, инновация одновременно формирует новый норматив — конвенциональную систему, которая может быть осознана как система ограничений.

Иллюзия Нового — это иллюзия возможностей. Инновация, нарушающая деятельность системы, предполагает создание идеального мира и идеального будущего. Тем не менее, всякий раз Новое подразумевает потенциальную возможность нового стандарта и новой нормы. Иллюзорная возможность нового носит утопический характер. Хорошо известен пассаж Бориса Гройса о том, что Новое не есть утопия [Гройс 1993: 47] по причине того, что инновация в равной степени противостоит как прошлому, так и будущему. Тем не менее, утопический характер новизны связан с его футуристическим вектором и может быть рассмотрен как часть условной утопической программы.

КОНЦЕПЦИЯ НОВОГО И УТОПИЯ БУДУЩЕГО

Утопический вектор концепции Нового во многом связан с идеей Будущего. В идеологии Нового времени образ инновации часто соответствовал идеалистическим представлениям

о Будущем. Эта система условно связана с двумя аспектами — с представлением о последовательной структуре времени и с утопической моделью будущего, где грядущее формируется как идеальный конструкт.

Современная модель времени подразумевает хронологическую преемственность прошлого, настоящего и будущего. Сознание современного человека представляет время как последовательную смену этих пластов и рассматривает время как постепенное движение от прошлого к условному настоящему и от настоящего к будущему [Черников 2001: 23]. Исследователи неоднократно обращали внимание на тот факт, что эта модель условна [Васильева 2014b: 65], отражает скорее специфику человеческого сознания, нежели является подлинной характеристикой времени и была сформирована в системе культуры относительно поздно [Стеблин-Каменский 1976: 10]. Формирование этой модели времени связывают с наступлением современности. Исследователи неоднократно обращали внимание на тот факт, что модель линейного времени, построенная на преемственности прошлого, настоящего и будущего — не единственная, в том числе — в системе культуры [Васильева 2014b: 67]. В представлениях о времени в рамках традиционной культуры понимание линейного вектора редуцировано, ослаблено или отсутствует [Cassirer 1923–1929]. Время представляется набором отдельных, часто изолированных фрагментов.

Возникновение модели прошлого, настоящего и будущего связывают не только с представлением о времени как о числе движения [Черников 2001: 15], но и с христианской средневековой мистикой. Модель прошлого, настоящего и будущего находит свои параллели в конструкции эпохи Отца, Сына и Святого духа, предложенной Иоахимом Флорским во второй половине XII века [Васильева 2018: 14]. Иоахим Флорский проводит условную параллель между будущим и эпохой Святого духа, где будущее предстает идеальным утопическим временем, связанным с горней божественной ипостасью.

Будущее всегда скрыто в системе настоящего. Условное «завтра» — это прожитое и преобразованное «сейчас». В то же время, будущее недоступно и эфемерно. Будущее недостижимо, оно всегда остается в отдалении, оно — всегда будущее. Фактически, будущее — одна из форм утопии и, как любая утопия, оно обладает идеалистическими чертами. Будущее — недостижимый абсолют, где

миф идеального определяет его недоступность. Идеалистические представления о будущем связаны с лучшим временем. Будущее — это идеальное «сейчас», оппозиция настоящему, которое по тем или иным причинам не может быть воспринято как позитивный опыт. Будущее — это символический образ [Vasilyeva 2023: 133].

Идеализация Будущего — один из важных принципов Нового времени в целом и культуры XX века в частности. Апологетика будущего стала одной из узнаваемых основ идеологии Нового времени. Будущее с его утопической надеждой на идеальное приобрело те же качества, которыми ранее обладало прошлое: оно казалось неизменным, гармоничным, связанным с идеей подлинного [Гройс 1993: 29]. Новое время и классический модернизм, становясь в оппозицию к прошлому, не позиционировали себя антитезой или противопоставлением будущему.

Представление о будущем как об идеальной утопии — одна из тех платформ, которую последовательно использовал интернациональный модернизм. Футуристический пафос всех художественных систем классического модернизма был принципиально важной основой для формирования художественных идей XX века. Образ идеального будущего был важен и в концепции новой типографики, которая представлялась как идеальная графическая программа завтрашнего дня.

Концепция Нового поддерживает эту утопическую систему. Новое казалось единственно возможной версией лучшего будущего в ситуации, когда использованные модели себя скомпрометировали. Утопия Нового виделась перспективой Будущего, элементы которого могут быть реализованы в настоящем. Если будущее недостижимо, то Новое может быть не только обнаружено, но и воспринято. Утопическая модель Завтра может быть представлена в формах Нового. В этой системе Новое выглядит как достижимая Утопия, будущее, которое может быть достигнуто при условии достижения и реализации инновационных форм. Эта система идеалистической иллюзии стала как платформой модернизма, так и была положена в основу типографики, систематически представленной и реализованной Яном Чихольдом. Пафос Нового стал одной из концепций, которая сближала «Новую типографику» с утопической моделью идеальной графики, которая могла стать основой идеальной утопической системы Будущего.

Список литературы

- Бандорина 2022.* Бандорина К. Дизайн и ремесло: от сепарации к взаимовлиянию и синергии // Месмахеровские чтения – 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Ред.-состав. М.Е. Орлова-Шейнер, Н.Н. Цветкова, А.М. Фатеева, науч. ред. А.И. Бартенев, Г.Е. Прохоренко. Санкт-Петербург, 2022. С. 107–112.
- Васильева 2014a.* Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64–80.
- Васильева 2014b.* Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64–79.
- Васильева 2016a.* Васильева Е.В. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2016. Т. 6, вып. 1. С. 4–33.
- Васильева 2016b.* Васильева Е.В. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72–80.
- Васильева 2017.* Васильева Е.В. Система традиционного и принцип моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 1 (43). С. 1–18.
- Васильева 2018.* Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С. 10–29.
- Васильева 2019.* Васильева Е.В. Ранняя городская фотография. К проблеме идентификации пространства // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 4 (37). С. 65–86. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00052
- Васильева 2021.* Васильева Е.В. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra artis. Искусство и дизайн. 2021. № 3. С. 84–101. DOI: 10.53273/27128768_2021_3_84
- Васильева 2022.* Васильева Е.В. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, вып. 2. С. 275–294. DOI: 10.21638/spbu15.2022.204
- Васильева 2023.* Васильева Е.В. Теория моды: миф, потребление и система ценностей. М. / СПб: «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2023. 387 р.
- Венкова 2010.* Венкова А. Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс // Международный журнал исследований культуры. 2010. № 1. С. 129–137.
- Горбунова 2021.* Горбунова Т.В. Метафорическое пространство натюрморта в художественной практике XIX–XX вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. № 3–1. С. 122–129.
- Гройс 1993.* Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. 376 с.
- Кислицына 2017.* Кислицына А.Н. Опыт осмысления проблем современного российского образования в сфере искусства и дизайна // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности. Первая Всероссийская научно-практическая конференция. 2017. С. 61–65.
- Колодников 2022.* Колодников А.И. Ранние формы компьютерного дизайна: пиксельная графика и растровая система // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 36–41.
- Позднякова, Васильева, 2022.* Позднякова К.Г., Васильева Е.В. Образовательная стратегия Bauhaus: к проблеме формирования базовых принципов дизайнсистемы / К.Г. Позднякова, Е.В. Васильева // Искусство и дизайн: история и практика: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. С. 56–61.
- Стеблин-Каменский 1976.* Стеблин-Каменский М. Миф. Л.: Наука, 1976. 104 с.
- Степанов 2016.* Степанов М.А. Дизайн и революция: Вилем Флюссер об искусстве повседневности // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 146–151.
- Филиппова 2022.* Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // Месмахеровские чтения – 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2022. С. 650–656.
- Черников 2001.* Черников А.Г. Онтология времени. СПб.: Высшая Религиозно-Философская школа, 2001. 458 с.
- Bayer 1938.* Bayer H. Bauhaus 1919–1928. New York: The Museum of Modern Art, 1938. 234 p.
- Benjamin 1969.* Benjamin W. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire // Charles Baudelaire: Ein Lyriker, im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Boris 1986.* Boris E. Art and labor: Ruskin, Morris, and the craftsman ideal in America. Philadelphia: Temple University Press, 1986. 261 p.
- Brandle et al. 2015.* Brändle C.; Gimmi K.; Junod B.; Reble C.; Richter B. 100 Years of Swiss Graphic Design. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014. 325 p.
- Buelinckx 2013.* Buelinckx E. Henry Van de Velde, Art Nouveau and Intellectual Anarchism // Uncommon Culture. 2013. Vol. 4. No. 7/8. pp. 33–42.
- Buelinckx 2015.* Buelinckx E. Henry van de Velde's use of the concept of art nouveau in his early writings // PAMIĘTNIK SZTUK PIĘKNYCH NR 10, 2015, pp. 13–18.

- Campbell 1978.* Campbell J. The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts. Princeton: Princeton University Press, 1978. 374 p.
- Cassirer 1923–1929.* Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. 3 Bde. 1. Auflage: Bruno Cassirer, Berlin, 1923–1929.
- Eliade 1949.* Eliade M. Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions. Paris: Gallimard, 1949. 254 p.
- Froissart 2005.* Froissart R. L'Art dans Tout: Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau. Paris: CNRS EDITIONS, 2005. 272 p.
- Frampton 1980.* Frampton K. Modern Architecture: A Critical History. London: Thames & Hudson, 1980. 424 p. 92–103
- Gnägi 2013.* Gnägi T. Gestaltung Werk Gesellschaft: 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB. Zürich: Scheidegger & piess, 2013. 466 p.
- Hollis 2001.* Hollis R. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920–1965. New Haven, CT: Yale University Press, 2001. 272 p.
- Jijina et al. 2017.* Jijina N.C., Mal'tseva S.V., Staniukovich-Denisova E.Iu.E. Artifact, Art-Object, Argument. An Object in the Fine Arts: Objectives, Methods, Results // Actual Problems of Theory and History of Art. 2017. № 7. С. 15–20.
- Kardon 1993.* Kardon J. The Ideal Home: 1900–1920: The History of Twentieth-Century American Craft. New York: Harry N Abrams, 1993. 303 p.
- Krauss 1982.* Krauss R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline. Winter, 1982. pp. 311–319.
- Meggs 1998.* Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998. 592 p.
- Miller 2008.* Miller E. William Morris, Print Culture, and the Politics of Aestheticism // MODERNISM / Modernity, 2008, vol. 15, No. 3, pp. 477–502.
- Miller 2013.* Miller E. Slow Print: Literary Radicalism and Late Victorian Print Culture. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.
- Paret 2019.* Paret P. Invisible Bodies and Empty Spaces: Notes on Gender at the 1923 Bauhaus Exhibition // Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School. New York – London: Bloomsbury Publishing, 2019, p. 101–122.
- Scheriau 2000.* Scheriau K. Kunstgenossen und Kollegen. Entstehung, Aufbau, Wirkungsweise und Zielsetzung der Gewerkschaftsorganisation der deutschen Buchdrucker von 1848 bis 1933. Berlin 2000. 313 s.
- Schwartz 1996.* Schwartz F. The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1996. 272 p.
- Schwarzbauer 2021.* Schwarzbauer R. et al. More Than A Bauhaus Artist. Melbourne: HistorySmiths, 2021. 352 p.
- Staatliches Bauhaus 1923.* Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923. Weimar: Bauhausbücher 1923. 226 p.
- Tschichold 1925.* Tschichold J. Elementare Typographie // Typographische Mitteilungen, Oktoberheft, 1925. 36 p.
- Tschichold 1928.* Tschichold J. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928. 240 p.
- Vasilyeva 2023.* Vasilyeva E. Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 13, No. 2 (2023): 376–392. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.210>
- Velde 1894.* Velde H. Van de. Déblaiement de l'Art. Bruxelles, Vve Monnom, 1894. 26 p.
- Velde 1907.* Velde H. Van de. Der Neue Stil, Vortrag, gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar. Weimar: Carl Steinert, 1906. 28 p.
- Velde 1916–1917.* Velde H. Van de. Les formules de la beauté architectonique modern. Weimar: Cranach-Pressse 1916–1917. 90 p.
- Velde 1929.* Velde H. Van de. Le Nouveau // Brussels: Amis de L'institute Superieur des Arts Decoratifs. 1929. No. 2. P. 28–29.
- Vetter et al. 2018.* Vetter P., Leuenberger K., Eckstein M. No Style. Ernst Keller (1891–1968) — Teacher and Pioneer of the Swiss Style. Zürich: Triest Verlag, 2018. 254 p.
- Weiss 1975.* Weiss P. Kandinsky and the 'Jugendstil' Arts and Crafts Movement // The Burlington Magazine Vol. 117, No. 866, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art (May, 1975), pp. 270–277+279.

References

- Bandorina K. Dizajn i remeslo: ot separacii k vzaimovlijaniju i sinergii [Design and craft: from separation to mutual influence and synergy] // in: Mesmaherovskie Chtenija – 2022. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Sbornik nauchnyh statej. Red.-sostav. M.E. Orlova-Shejner, N.N. Cvetkova, A.M. Fateeva, nauch. red. A.I. Bartenev, G.E. Prohorenko. Saint Petersburg, 2022. P. 107–112.
- Chernikov A.G. Ontologija vremeni [Time ontology]. Saint Petersburg: Vysshaja Religiozno-Filosofskaja shkola, 458 p. (In Russian)
- Bayer H. Bauhaus 1919–1928. New York: The Museum of Modern Art, 1938. 234 p.
- Benjamin W. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire // Charles Baudelaire: Ein Lyriker, im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

- Boris E. *Art and labor: Ruskin, Morris, and the craftsman ideal in America*. Philadelphia: Temple University Press, 1986. 261 p.
- Brändle C.; Gimmi K.; Junod B.; Reble C.; Richter B. *100 Years of Swiss Graphic Design*. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014. 325 p.
- Buelinckx E. Henry Van de Velde, Art Nouveau and Intellectual Anarchism // *Uncommon Culture*. 2013. Vol. 4. No. 7/8. pp. 33–42.
- Buelinckx E. Henry van de Velde's use of the concept of art nouveau in his early writings // *PAMIĘTNIK SZTUK PIĘKNYCH NR 10*, 2015, pp. 13–18.
- Campbell J. *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1978. 374 p.
- Cassirer E. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bde. 1. Auflage: Bruno Cassirer, Berlin, 1923–1929.
- Eliade 1949. Eliade M. *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*. Paris: Gallimard, 1949. 254 p.
- Filippova M. Principy Flat-design i problema internacional'nogo stilja: graficheskaja programma i ee specifika [Flat-design principles and the problem of international style: a graphic program and its specifics] // *Mesmaherovskie chtenija – 2022. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-praktičeskoj konferencii [Mesmacher Readings – 2022. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference]* Saint Petersburg, 2022, pp. 650–656, (In Russian)
- Froissart R. *L'Art dans Tout: Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*. Paris: CNRS EDITIONS, 2005. 272 p.
- Frampton K. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames & Hudson, 1980. 424 p.
- Gnägi T. *Gestaltung Werk Gesellschaft: 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*. Zürich: Scheidegger & piess, 2013. 466 p.
- Gorbunova T.V. Metaforičeskoe prostranstvo natjurmorta v hudozhestvennoj praktike XIX–XX vv. [The metaphorical space of still life in the artistic practice of the 19th – 20th centuries] // *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova [Decorative art and object-spatial environment. Vestnik RGHPU them. S.G. Stroganov]*. 2021, No. 3–1, pp. 122–129.
- Grojs B. *Utopija i obmen. [Utopia and exchange]*. Moscow: Znak Publ., 1993, P. 326–331, (In Russian).
- Hollis R. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920–1965*. New Haven, CT: Yale University Press, 2001. 272 p.
- Jijina N.C., Mal'tseva S.V., Staniukovich-Denisova E.Iu.E. *Artifact, Art-Object, Argument. An Object in the Fine Arts: Objectives, Methods, Results* // *Actual Problems of Theory and History of Art*. 2017. № 7. C. 15–20.
- Kardon J. *The Ideal Home: 1900–1920: The History of Twentieth-Century American Craft*. New York: Harry N Abrams, 1993. 303 p.
- Kislicyna A.N. Opyt osmyslenija problem sovremennogo rossijskogo obrazovanija v sfere iskusstva i dizajna [Experience in understanding the problems of modern Russian education in the field of art and design] // *Edinaja obrazovatel'naja sreda v sfere iskusstva i dizajna kak faktor formirovanija i vospitanija tvorčeskoj ličnosti. Pervaja Vserossijskaja nauchno-praktičeskaja konferencija [Unified educational environment in the field of art and design as a factor in the formation and education of a creative personality. First All-Russian Scientific and Practical Conference]* 2017. C. 61–65.
- Kolodnikov A.I. Rannie formy komp'juternogo dizajna: piksel'naja grafika i rastrovaja sistema [Early forms of computer design: pixel art and the raster system] // *Terra Artis. Iskusstvo i dizajn [Terra Artis. Art and Design]*, No. 3, 2022, pp. 36–41, (In Russian).
- Krauss R. *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View* // *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, *The Crisis in the Discipline*. Winter, 1982. pp. 311–319.
- Meggs P. *A History of Graphic Design*. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998. 592 p.
- Miller E. William Morris, Print Culture, and the Politics of Aestheticism // *MODERNISM / Modernity*, 2008, vol. 15, No. 3, pp. 477–502.
- Miller E. *Slow Print: Literary Radicalism and Late Victorian Print Culture*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.
- Paret P. *Invisible Bodies and Empty Spaces: Notes on Gender at the 1923 Bauhaus Exhibition* // *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*. New York – London: Bloomsbury Publishing, 2019, pp. 101–122.
- Pozdnyakova K., Vasileva E. *Obrazovatel'naja strategija Bauhaus: k probleme formirovanija bazovyh principov dizajnsistemy [Bauhaus educational strategy: to the problem of forming the basic principles of the design system]*, *Iskusstvo i dizajn: istorija i praktika [Art and Design: History and Practice]*. 2022, pp. 56–61. (In Russian).
- Scheriau K. *Kunstgenossen und Kollegen. Entstehung, Aufbau, Wirkungsweise und Zielsetzung der Gewerkschaftsorganisation der deutschen Buchdrucker von 1848 bis 1933*. Berlin 2000. 313 s.
- Schwartz F. *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1996. 272 p.

- Schwarzbaauer R. et al. *More Than A Bauhaus Artist*. Melbourne: HistorySmiths, 2021. 352 p.
- Stebelin-Kamenskij M. *Mif [Myth]*. Leningrad: Nauka, 1976. 104 p.
- Stepanov M.A. *Dizajn i revolucija: Vilem Fljusser ob iskusstve povsednevnosti [Design and Revolution: Wilem Flusser on the art of everyday life]*, *International Journal of Cultural Research*, 2016, No. 4 (25), pp. 146–151. (In Russian)
- Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923. Weimar: Bauhausbücher 1923. 226 p.
- Tschichold J. *Elementare Typographie // Typographische Mitteilungen, Oktoberheft, 1925*. 36 pp.
- Tschichold J. *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928. 240 p.
- Vasileva, E.V., *S'juzan Zontag o fotografii: ideja krasoty i problema normy [Susan Sontag on Photography: The Idea of Beauty and the Problem of Norm] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]*. 2014, vol. 15, iss. 3, pp. 64–80, (In Russian).
- Vasileva, E.V., *Fotografija i fenomen vremeni [Photography and the Phenomenon of Time] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]*. 2014, vol. 15, iss. 1, pp. 64–79, (In Russian).
- Vasileva, E.V., *Ideia znaka i printsip obmena v pole fotografii i sisteme iazyka [The Idea of Sign and the Principle of Exchange in the Field of Photography and in the System of Language]*, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]*, 2016, vol. 6, iss. 1, pp. 4–33, (In Russian).
- Vasileva, E.V., *Idealnoe i utilitarnoe v sisteme internatsionalnogo stilija: predmet i ob'ekt v kontsepczii dizaina XX veka [The Ideal and the Utilitarian in the International Style: the Subject and the Object in the 20th Century Concept of Design]*, *International Journal of Cultural Research*, 2016, No. 4, pp. 72–80, (In Russian).
- Vasileva, E.V., *Sistema traditsionnogo i printsip mody [The System of the Traditional, and the Principle of Fashion], Teoriia mody: odezhda, telo, kul'tura [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture]*, 2017, No. 1 (43), pp. 1–18, (In Russian).
- Vasileva, E.V., *Figura Vozvyshennogo i krizis ideologii Novogo vremeni [The Figure of the Sublime and the Crisis of the Ideology of the New Time]*, in: *Teoriia mody: odezhda, telo, kul'tura*, 2018, No. 47, pp. 10–29, (In Russian).
- Vasileva, E.V., *Ranniaia gorodskaaia fotografii. K probleme ikonografii prostranstva [Early City Photography: to The Question of The Iconography of Space]*, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury [International Journal of Cultural Research]*, 2019, No. 4 (37), pp. 65–86, (In Russian). DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00052
- Vasileva, E.V., *Shveitsarskii stil': prototipy, vzniknovenie i problema reglamenta [The Swiss Style: its Prototypes, Origins and the Regulation Problem]*, *Terra Artis. Iskusstvo i dizain [Terra Artis. Art and Design]*, No. 3, 2021, pp. 84–101, (In Russian). DOI: 10.53273/27128768_2021_3_84
- Vasileva, E.V., *Fotografii: k probleme veshchi [Photography: To the Problem of Thing]*, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]*, 2022, vol. 12, iss. 2, pp. 275–294, (In Russian). DOI: 10.21638/spbu15.2022.204
- Vasilyeva E. *Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University] Arts* 13, No. 2 (2023), pp. 376–392, (In Russian). DOI: 10.21638/spbu15.2023.210
- Vasileva, E.V., *Teoriia mody: mif, potreblenie i sistema cennostej [Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System]*. Moscow: / Saint Petersburg: «T8 Izdatel'skie Tehnologii» / «Pal'mira», 2023. 387 p. (In Russian)
- Velde H. Van de. *Déblaiement de l'Art*. Bruxelles, Vve Monnom, 1894. 26 p.
- Velde 1907. Velde H. Van de. *Der Neue Stil, Vortrag, gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar*. Weimar: Carl Steinert, 1906. 28 p.
- Velde 1916–1917. Velde H. Van de. *Les formules de la beauté architectonique modern*. Weimar: Cranach-Press 1916–1917. 90 p.
- Velde 1929. Velde H. Van de. *Le Nouveau // Brussels: Amis de L'institute Supérieur des Arts Decoratifs*. 1929. No. 2. pp. 28–29.
- Venkova A. *The Transgression of Medium in the Philosophy of Dietmar Camper and the Critical theory of Rosalind Krauss*. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniij kul'tury (International Journal of Cultural Research)*. 2010. № 1. pp. 129–137. (in Russian).
- Vetter P., Leuenberger K., Eckstein M. *No Style. Ernst Keller (1891–1968) — Teacher and Pioneer of the Swiss Style*. Zürich: Triest Verlag, 2018. 254 p.
- Weiss 1975. Weiss P. *Kandinsky and the 'Jugendstil' Arts and Crafts Movement // The Burlington Magazine Vol. 117, No. 866, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art (May, 1975), pp. 270–277+279.*

Сведения об авторе

Васильева Екатерина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9)

e-mail: ev100500@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-3609-2413

Для цитирования: Васильева Е.В. Ян Чихольд и концепция Нового: картина мира и художественная программа // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 34–49. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_34

About the author

Vasilieva Ekaterina V., PhD in Art History, Associate Professor, Saint Petersburg State University (7/9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, Russia 199034)

e-mail: ev100500@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-3609-2413

For citation: Vasilieva, E.V., 'Jan Tschichold and the Concept of the New: a Picture of the World and an Artistic Programme', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 34–49. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_34

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_50

*Н.В. Бабурова
О.В. Веселицкий***ДИЗАЙН-РЕВИТАЛИЗАЦИЯ АРКТИЧЕСКИХ ТЕРРИТОРИЙ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТОВ ЛАБОРАТОРИИ СРЕДОВОГО
ПРОЕКТИРОВАНИЯ СПГХПА ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА)**

В статье приведены результаты исследования по теме дизайн-ревитализации арктических территорий и проект комплекса «Кольская сверхглубокая», выполненный лабораторией средового проектирования «Дизайн северных территорий» (кафедра средового дизайна Академии Штиглица) в рамках гранта Президентского Фонда Культурных Инициатив. Тема дизайн-ревитализации арктических территорий является актуальной для развития Арктической зоны Российской Федерации в целом. Зброшенныe объекты промышленной, военной, а также социальной инфраструктуры постепенно преобразуются, становятся точками притяжения, появляются новые туристические маршруты, рекреационно-познавательные зоны. Применение средового (комплексного подхода) в перспективе способствует выявлению новых способов ревитализации городской и природной среды Арктики, в том числе и на Кольском полуострове, который является одним из центров экологического, индустриального, историко-культурного туризма в Арктической зоне Российской Федерации.

Ключевые слова: ревитализация, дизайн, средовой подход, Арктика, лаборатория средового проектирования, Кольский полуостров

*N.V. Baburova
O.V. Veselitskii***DESIGN REVITALISATION OF THE ARCTIC TERRITORIES
(AS EXEMPLIFIED BY PROJECTS OF THE ENVIRONMENTAL DESIGN
LABORATORY OF THE STIEGLITZ ACADEMY)**

The article presents the results of research into design revitalisation of the Arctic territories and the project of the *Kola Superdeep* complex carried out by the Laboratory of Environmental Design "Design of Northern Territories" (Department of Environmental Design of the Stieglitz Academy) under a grant from the Presidential Foundation for Cultural Initiatives. The issue of design revitalisation of the Arctic territories is relevant for the development of the Arctic zone of the Russian Federation as a whole. Abandoned industrial, military and social infrastructures are gradually being transformed and are becoming points of attraction; new tourist routes, recreational and educational facilities are appearing. The application of the environmental (complex) approach in the long term helps to find new ways to revitalise the urban and natural environments of the Arctic, including the Kola Peninsula, one of the centres of ecological, industrial, historical and cultural tourism in the Arctic Zone of the Russian Federation.

Keywords: revitalisation, design, environmental approach, the Arctic, Environmental Design Laboratory, the Kola Peninsula

Ревитализация городских и природных территорий Арктической зоны с позиции средового подхода является одной из тем, заявленных лабораторией средового проектирования «Дизайн Северных территорий». Вме-

сте с появлением нового импульса развития Российской Арктики как особой стратегической зоны и ростом значения Северного морского пути ситуация с заброшенными арктическими территориями начинает меняться в лучшую

сторону. Арктические территории уникальны, здесь происходит естественная консервация исторических объектов (построек, артефактов), по которым можно воспроизвести исторические события. На это оказывают влияние следующие факторы: удаленность и труднодоступность, малое вмешательство в исторический контекст, суровые климатические условия. Объекты, рассказывающие об освоении Арктики, объекты — свидетели сражений Великой Отечественной Войны (фортификационные сооружения, бункеры, батареи, аэродромы, военная техника), научные станции (био- и метеостанции), социальная инфраструктура в совокупности представляют историческую и культурную ценность. Сегодня они превращаются в новые точки притяжения — территории, преобразуются в музейные комплексы под открытым небом, индустриально-экологические маршруты.

Комплексное развитие Арктической зоны РФ должно включать в себя стимулирование туристской деятельности. Это одно из приоритетных направлений социально-экономической деятельности, обусловленное высоким природно-культурным потенциалом российской Арктики и мультипликативным эффектом отрасли туризма. Арктический туризм является стратегическим направлением устойчивого развития Севера России, он может стать фактором защиты уникального природного и культурного наследия и важнейшим драйвером экономического развития российской Арктики [Грушенко 2018: 20].

Уникальное историческое, архитектурное, культурное и природное наследие Арктики открывает широкие возможности для привлечения туристов. За последние пять лет отмечается положительная динамика роста турпотока, строятся новые объекты инфраструктуры, создаются рабочие места, формируется полноценный туристско-рекреационный комплекс. Практически во всех крупных аналитических докладах о развитии Арктики за последние годы упоминается важность и перспективность этого направления [Медведев 2015: 55].

Рост арктического туризма во многом определяет усиление внимания к проблеме дизайн-ревитализации территорий российской Арктики. Так, в последнее время появляются примеры различных объектов арктического туризма. Агентство по развитию Норильска совместно с Росгидрометом инициировало новый проект по созданию туристических баз на основе действующих и в перспективе подлежащих восстановлению мете-

останций. Они станут точками, из которых туристы смогут отправиться в недоступные до этого уголки арктического побережья. Агентство ведет системную работу по развитию туризма на территории туристско-рекреационного кластера «Арктический», создание которого инициировано в 2018 году. Сегодня туркластер объединяет полуостров Таймыр с городами Норильск, Дудинка, многочисленными поселками и Северную землю. Это территория площадью почти 900 тыс. кв. км — одна из самых труднодоступных в мире, но с огромным туристическим потенциалом. Национальным парком «Русская Арктика» (архипелаг Новая Земля) создан «Полярный музей» под открытым небом. Это комплекс исторических построек обсерватории им. Эрнста Кренкеля, первая полярная станция на о. Гукера, центральный комплекс советского освоения Арктики на о. Земля Александры и многое другое. Учитывая незначительное воздействие человека на природу Земли Франца-Иосифа, исторические объекты архипелага вписаны в первозданные арктические ландшафты, они сохранились в неизменном виде со времен бытования на них исторических объектов. Поэтому важно сохранять не только исторические памятники, но и ландшафты, в которых они расположены. В этой связи сотрудниками национального парка «Русская Арктика» была разработана и предложена концепция создания музея истории Земли Франца-Иосифа под открытым небом, подразумевающая музеефикацию не только ключевых исторических объектов архипелага, но и окружающих их ландшафтов. Согласно концепции, музей состоит из девяти музейных площадок, расположенных на отдельных островах Земли Франца-Иосифа, которые делятся на площадки под открытым небом и экспозиционные площадки на базе исторических зданий [Ермолов 2015: 26].

С точки зрения средового подхода понятие «ревитализация» применительно к городской среде и историко-культурным объектам используется вместе с понятиями «реновация» и «ревалоризация».

Ревитализация — это комплекс мер по восстановлению функциональности и эстетических свойств депрессивных средовых объектов, обладающих культурной, исторической и/или экологической ценностью, но поврежденных и не использующихся по разным причинам. В процесс ревитализации входит создание и внедрение концепции эффективного и рационального использования объекта, раскрывающего и развивающе-

Н.В. Бабурова, О.В. Веселицкий
 Дизайн-ревитализация арктических территорий (на примере проектов
 лаборатории среднего проектирования СПГХПА им. А.Л. Штиглица)



Илл. 1. Проект дизайн-ревитализации территории комплекса «Кольская сверхглубокая». 2023 г.
 Автор проекта: А.В. Крючков, руководитель: доцент Н.В. Бабурова
 Fig. 1. Project of design revitalisation of the territory of the Kola Superdeep Complex, 2023. Author: A. Kriuchkov, supervisor: Ass. Prof. N. Baburova

го его потенциал. Термин применяется в различных областях знания — от медицины до экономики — и имеет несколько вариантов определения, в зависимости от сфер приложения, но в любом случае он отражает конечную цель воздействия на объект в контексте своего буквального значения — «возвращение жизни». При этом очевидно, что в каждой сфере требуется формирование различных методик, соответствующих специфике объекта [Петрашень 2014: 73].

В настоящее время термин «ревитализация», как наиболее широкий и комплексный, становится все более популярным, благодаря своей методологической вариативности, а также позитивной эмоционально-ассоциативной окраске восприятия данного понятия обществом [Петрашень 2014: 74].

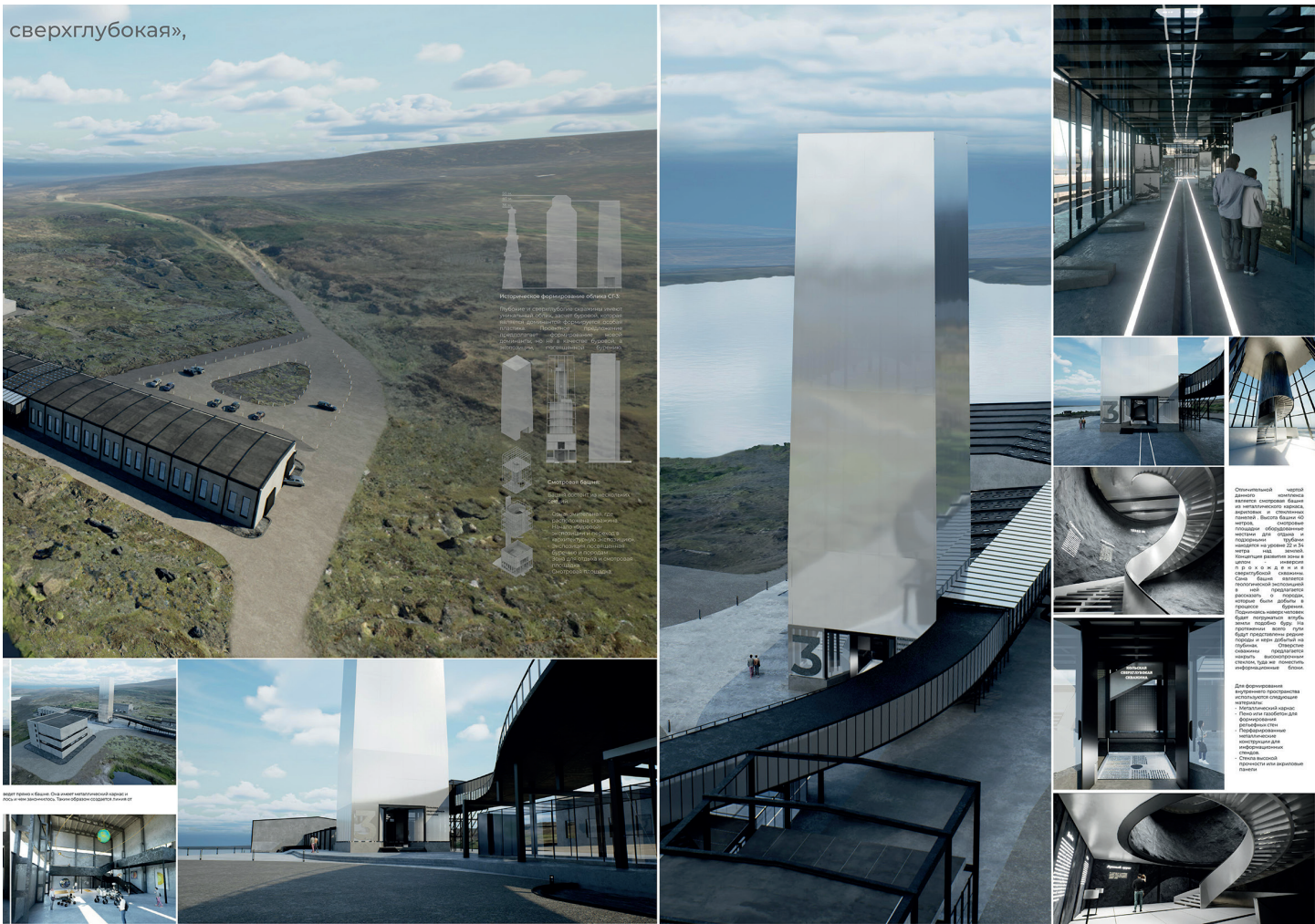
В рамках работы лаборатории среднего проектирования «Дизайн северных территорий» было проведено предпроектное исследова-

ние по теме дизайн-ревитализации арктических территорий на примере Кольского полуострова. В частности, в ходе предпроектного исследования была осуществлена классификация депрессивных, заброшенных территорий Кольского полуострова и создана интерактивная карта с обозначениями наиболее крупных участков.

В ходе работы были выделены:

1. Города и поселения, образованные благодаря промышленным разработкам полезных ископаемых.
2. Военные базы, в которые входят гарнизоны и поселения.
3. Заброшенные военные объекты времен Великой Отечественной войны.
4. Научно-исследовательские станции.
5. Промышленные объекты (на суше и в акватории).

На основе проведенного анализа выявлено, что большая часть данных объектов явля-



ется военной инфраструктурой, заброшенной по причине отсутствия необходимости в поддержании их в рабочем состоянии и в передислокации военных гарнизонов. Также анализ показал, что большая часть социальной инфраструктуры и научных баз были оставлены из-за отсутствия финансирования в 90-е годы прошлого столетия.

В ходе работы были изучены используемые способы развития депрессивных территорий Кольского полуострова:

1. Индустриальный туризм (включает официально зарегистрированные туристические маршруты, неофициальные маршруты сталкеров и эколого-индустриальные маршруты).
2. Экологическая деятельность (уборка территорий и освобождение территорий от устаревшей инфраструктуры, построек и артефактов).
3. Событийный туризм, гастрономический туризм, киноиндустрия.

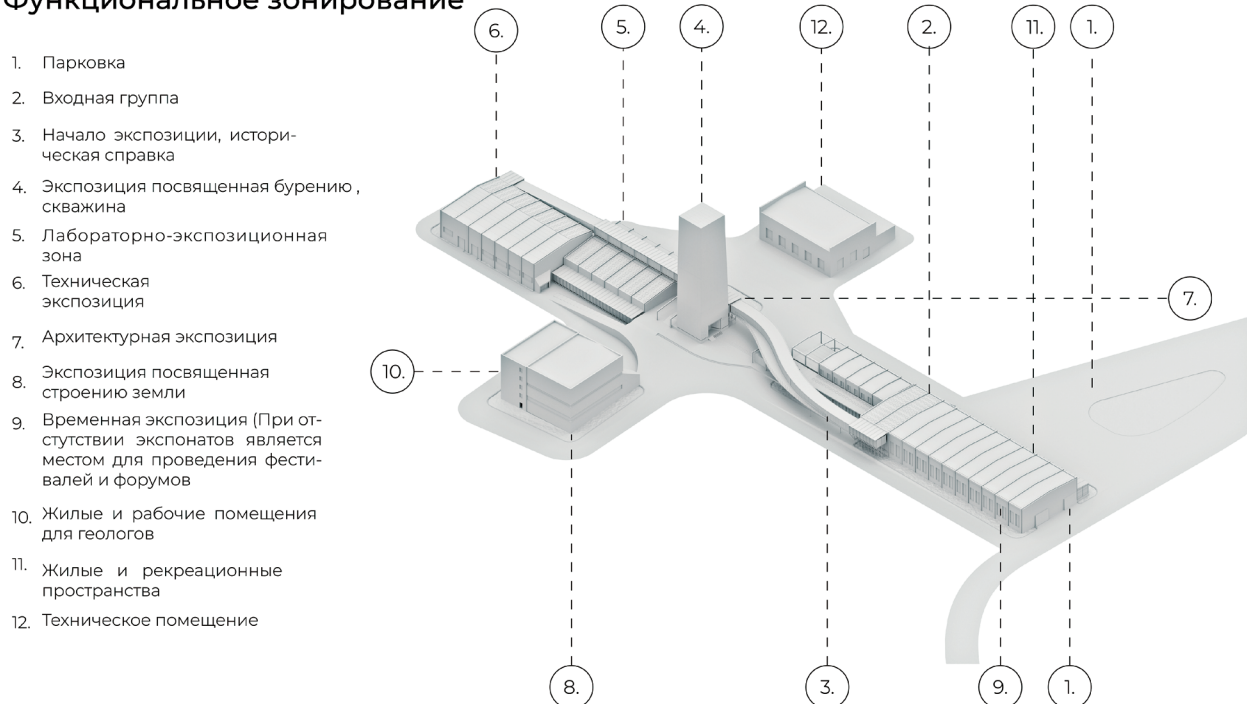
Также были изучены положительные и отрицательные стороны различных подходов к решению проблемы депрессивных территорий Кольского полуострова и проведен анализ ре-

levantных проектов по ревитализации подобных зон в мировой и отечественной практике. На основе первого этапа исследования была разработана классификация территорий и создана матрица по способам ревитализации: с сохранением функции, с частичной заменой функции, с полной заменой функции объекта.

Далее лабораторией средового проектирования в рамках гранта Президентского Фонда Культурных Инициатив была организована экспедиция на Кольский полуостров, в ходе которой выбраны несколько основных объектов для последующей проектной работы: территория Кольской сверхглубокой скважины (Никель, Заполярный), п. Дальние Зеленцы; в качестве примера развития арктической территории было исследовано село Териберка. Проведенные исследования показали необходимость разработки предложений по эффективной дизайн-ревитализации.

Средовой подход предполагает постепенное преобразование арктической территории с помощью создания программы поэтапного развития — плавного, деликатного изменения среды,

Функциональное зонирование



Ил. 2. Зонирование комплекса «Кольская сверхглубокая»
 Fig. 2. Zoning of the Kola Superdeep Complex

где каждый последующий этап выстраивается на основании предыдущих.

Способы и особенности дизайн-ревитализации с помощью комплексного (средового) подхода, а также разнообразие концепций показаны на примере поэтапной детализированной ревитализации территории комплекса «Кольская сверхглубокая».

Кольская сверхглубокая скважина (далее КСГ) была открыта в 1968 году, это самая глубокая горная выработка в мире — 12 262 метра. Она расположена в 15 км к востоку от поселка Никель и в 12 км к западу от города Заполярный. После 1991 года исследовательский центр начал приходить в упадок, а в 2008 году был ликвидирован «ввиду нерентабельности».

Лабораторией средового проектирования «Дизайн северных территорий» в рамках программы магистратуры 1 курса (автор проекта студент Н.А. Антипов) были разработаны и предложены концепции развития депрессивной территории «Кольской сверхглубокой»: «Сверхглубокий путь» (создание маршрута-музея под открытым небом), «Территория-мероприятие» (временный полигон для фестивалей), «Сверхглубокий след» (частичная музеефика-

ция территории), «Терра инкогнита. Неизведанная земля сталкеров» (маркировка территории), «Виртуальная скважина» (использование современных технологий), а также концепции развития прилегающей территории (обустройство дополнительных возможностей для проживания) и создания научно-туристического комплекса «Кольская сверхглубокая».

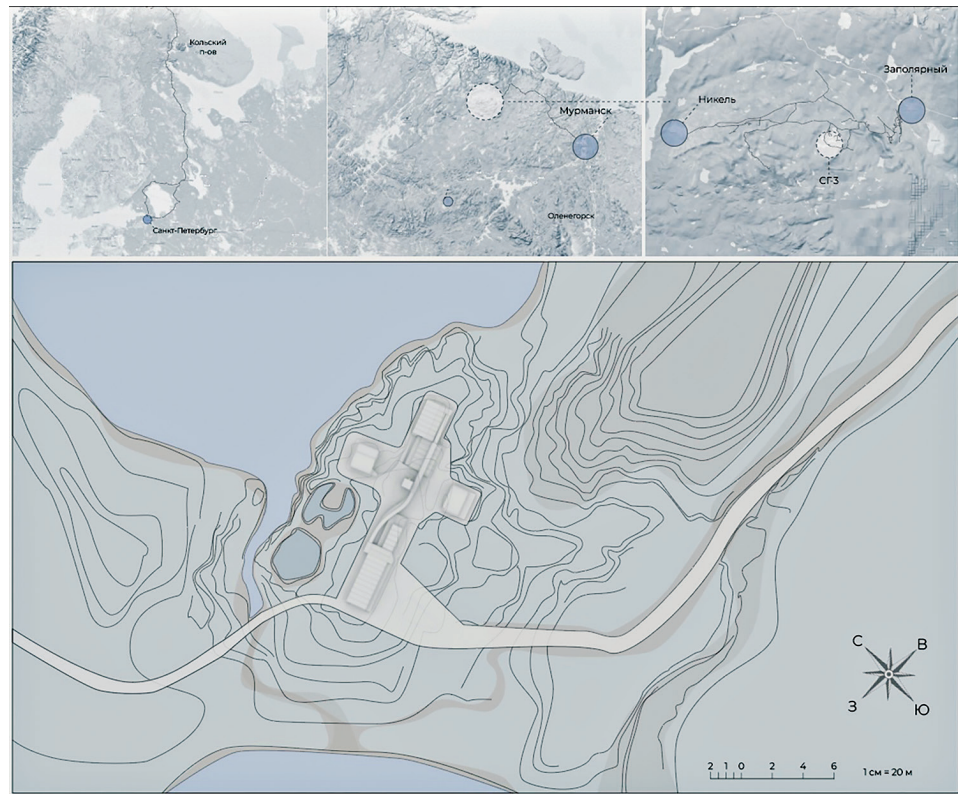
В процессе разработки концепций был применен метод шкалирования по степени вмешательства в средовой контекст. Представленные концепции были взяты за основу формирования программы развития данной территории на следующем этапе работы. В результате дальнейшей работы было предложено 4 этапа развития территории комплекса «Кольская сверхглубокая»:

I этап: маршрут и экспозиция под открытым небом (частичная очистка и подготовка территории, организация маршрута, продолжающего Шпиль 555, создание экспозиции под открытым небом, включающей идентификацию корпусов и бывших построек).

II этап: организация прилегающей территории (устройство инфраструктуры для проживания и временных мероприятий).

Ил. 3. Месторасположение
 объекта «Кольская
 сверхглубокая»

Fig. 3. Location of the Kola
 Superdeep Complex



III этап: устройство временной экспозиции, задействующей павильоны-корпуса.

IV этап: устройство постоянной экспозиции и научно-туристического комплекса на территории «Кольской сверхглубокой».

Актуальность данного проектного предложения обусловлена заинтересованностью различных институций в обустройстве данной территории. Так, во время экспедиции были проведены встречи с комитетом по туризму Мурманской области, а также с объединением «Вторая школа», в ходе которых были выявлены точки туристических маршрутов, пользующихся популярностью, среди них — Кольская сверхглубокая скважина. Этот объект посещается, однако пребывание на территории опасно для жизни. Потребность в ревитализации данной территории очевидна.

Далее Лабораторией средового проектирования был создан проект дизайн-ревитализации территории комплекса «Кольская сверхглубокая» (автор проекта: студент А.В. Крючков, руководитель: доцент Н.В. Бабурова) (Ил. 1).

Основные задачи проекта включают в себя:

- 1) организацию прилегающей территории Кольской сверхглубокой;
- 2) интеграцию объекта в существующий маршрут Шпиль 555;
- 3) создание новых обзорных точек;

4) формирование уникального облика Сверхглубокой и создание временной экспозиции;

5) создание многофункционального научно-туристического комплекса.

На данный момент объект находится в разрушенном состоянии, подъезды к нему в зимнее время года неудобны, территория заброшена; Сверхглубокая сейчас никак не используется и нуждается в благоустройстве. По территории разбросан мусор после демонтажа. Титановые трубы, которые использовались при бурении, были распроданы на металл, керны перемещены в ярославское кернохранилище. Жилые помещения находятся в разрушенном состоянии, окна разбиты, электросети не проведены. Строение разделено на 4 корпуса, каждый из них в прошлом имел свою функциональную задачу. Между ними находилась сама буровая, впоследствии она была разобрана. В 2008 году скважина была окончательно запечатана.

В ходе работы велось изучение архивных материалов: документов, содержащих информацию об испытаниях на СГ-3, планов строений и буровых систем. После анализа данных и опроса работавших там специалистов была построена примерная экспликация функциональных зон. В дополнение к предпроектному исследованию осуществлена фотограмметрия существующего

строения, в связи с этим был учтен ряд особенностей данной местности (Ил. 3):

- 1) ландшафт;
- 2) состояние конструкций;
- 3) расположение ближайших водоемов;
- 4) размеры и соотношение строений.

Существующие объемы диктуют стилистику и пластику формообразования, в связи с этим было принято решение оставить существующие корпуса в их исходном состоянии, меняя их функциональное назначение и наполнение. На предварительных этапах предлагается провести анализ существующей архитектуры на предмет разрушающихся конструкций. Объект строился в 70–90-е годы прошлого столетия, в это время использовались типовые конструктивные блоки, которые изготавливались по ГОСТу. В связи с этим в случае, если конструкция не подлежит эксплуатации, предлагается воссоздать необходимый по проекту конструктив. Кроме воссоздания и преобразования местности, предлагается возвести дополнительные экспозиционные пространства и укрепить существующие помещения двутаврами. Функциональное зонирование (Ил. 2) включает в себя следующие составляющие:

1. Парковка. В дизайн проект входит предложение образования парковки в двух видах:

1.1. Крытая часть — располагается на 1 этаже ближе к дороге для удобного подъезда. Предусмотрена стоянка на 2 инвалидных и 20 парковочных мест.

1.2. Открытая часть — предназначена для подъезда автобусов и туристов на временное посещение.

2. Холл. Входная группа и холл являются местом для распределения людей по комплексу.

3. Экспозиции. Основная часть проектного предложения состоит из экспозиционных зон разной тематики.

- 3.1. Временная экспозиция.
- 3.2. Историческая вводная экспозиция.
- 3.3. Архитектурная экспозиция, посвященная строительству и изменению облика СГ-3.
- 3.4. Геологическая экспозиция.
- 3.5. Лаборатории и места для форумов.

3.6. Техническая экспозиция, где представлены экспонаты времени СГ-3 до современных способов бурения.

3.7. Экспозиция, посвященная строению Земли и Луны.

4. Техническая зона. Через нее электрическое питание распределяется по комплексу, также предлагается установка резервного генератора.

5. Жилые помещения.

5.1. Туристические жилые помещения.

5.2. Научные жилые и рабочие помещения.

Кроме туристической направленности комплекса, предлагается задействовать и научную сферу деятельности. Поддерживать комплекс в активном состоянии, помимо туристической деятельности, может наука. Геологические породы, уникальное расположение, керны — все это предмет изучения геологов из разных уголков страны. Приезжая на практики или научные конференции, студенты и преподаватели смогут изучать данные прошлых лет, обмениваться опытом и актуальной информацией. Под научную деятельность отведены отдельные зоны, такие как оборудованные техникой лаборатории для изучения состава различных пород, места для проведения форумов и конференций. В местности, где располагалась Кольская сверхглубокая, есть благоустроенные туристические маршруты, как пешие, так и автомобильные. Туристический комплекс может стать распределительной зоной для изучения ландшафтов и других особенностей территории. Совокупность туристической и научной деятельности послужит своеобразным магнитом для туристов, привлечет внимание к территории, а также к геологии как науке.

Дизайн-ревитализация арктических территорий в связи с их «медленным» характером, труднодоступностью и пр. требует деликатного подхода, создания многоплановой картины, развивающейся во времени, где принцип целостности и комплексного рассмотрения среды и объектов, подлежащих обновлению, является основным. Важными принципами дизайн-ревитализации являются также программирование арктических территорий (создание программы развития), лаконичность и минимализм в формообразовании, сценарность развития.

Список литературы

- Грушенко 2018. Грушенко Э.Б. Экологический туризм как фактор устойчивого развития Западной Арктики // Арктика и Север. 2018. № 32. С. 18–29.
- Ермолов 2018. Ермолов Е.О. Музей истории Земли Франца Иосифа под открытым небом // Полярные чтения

на ледоколе «Красин» — 2017. Музеи в Арктике и Арктика в музеях: Материалы Пятой международной научно-практической конференции 29–30 апреля 2017 г. / отв. ред. П.А. Филин. СПб.: Совкомфлот, 2018. С. 24–37.

Медведев 2015. Медведев Д.А. Международное экономическое сотрудничество в Арктике. Арктический экономический совет / науч. ред. В.П. Журавель. М.: ЦСОиП, 2015. 92 с.

Петрашень 2014. Петрашень Е.П., Андреева Т.А., Кучаев В.А. Формирование методики работы над проектами ревитализации историко-архитектурной и ландшафтной среды с применением современных геотехнологий // Евразийский союз ученых. 2014. № 5, ч. 6. С. 73–75.

References

Ermolov, E.O., *Muzei istorii Zemli Frantsa Iosifa pod otkrytym nebom* [Open-Air Museum of the History of Franz Joseph Land], in: P.A. Filin (ed.), *Poliarnye chteniia na ledokole «Krasin» — 2017. Muzei v Arktike i Arktika v muzeiakh: Materialy Piatoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 29–30 apreliia 2017 g.* [Polar Readings on the Icebreaker Krassin — 2017. Museums in the Arctic and the Arctic in the Museums: Materials of the Fifth International Scientific and Practical Conference, April 29–30, 2017], Saint Petersburg: Sovkomflot Publ., 2018, pp. 24–37, (In Russian).

Grushenko, E.B., *Ekologicheskii turizm kak faktor ustoichivogo razvitiia Zapadnoi Arktiki* [Ecological Tourism as a Factor of Sustainable Development of the Western Arctic], *Arktika i Sever* [Arctic and North], 2018, no. 32, pp. 18–29, (In Russian). DOI: 10.17238/issn2221-2698.2018.32.18

Medvedev, D.A., *Mezhdunarodnoe ekonomicheskoe sotrudnichestvo v Arktike. Arkticheskii ekonomicheskii sovets* [International Economic Cooperation in the Arctic. Arctic Economic Council], V.P. Zhuravel (ed.), Moscow: Center for Strategic Assessments and Forecasts Publ., 2015, p. 92, (In Russian).

Petrashen', E.P., Andreeva, T.A., Kuchaev, V.A., *Formirovanie metodiki raboty nad proektami revitalizatsii istoriko-arkhitekturnoi i landshaftnoi sredy s primeneniem sovremennykh geotekhnologii*, *Evrasiiskii soiuz uchenykh* [Eurasian Union of Scientists], 2014, no. 5, part 6, pp. 73–75, (In Russian).

Сведения об авторах

Бабурова Наталья Владимировна, доцент кафедры средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: baburart@mail.ru

Веселицкий Олег Владимирович, заведующий кафедрой средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: oleg_veselitskiy@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-0286-1483

Для цитирования: Бабурова Н.В., Веселицкий О.В. Дизайн-ревитализация арктических территорий (на примере проектов лаборатории средового проектирования СПГХПА им. А.Л. Штиглица) // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 3. С. 50–57. DOI: 10.53273/27128768_2022_3_50

About the authors

Baburova Natalia V., Associate Professor, Department of Environmental Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: baburart@mail.ru

Veselitskii Oleg V., Professor, Head of the Department of Environmental Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: oleg_veselitskiy@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-0286-1483

For citation: Baburova, N.V., Veselitskii, O.V., 'Design Revitalisation of the Arctic Territories (as Exemplified by Projects of the Environmental Design Laboratory of the Stieglitz Academy)', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2022, pp. 50–57. DOI: 10.53273/27128768_2022_3_50

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_58

Г.Н. Лола, Т.И. Александрова, А.Д. Соколова

КОНЦЕПТ КАК SOFT FORM: СОХРАНИТЬ ОСОЗНАННОСТЬ В КРЕАТИВНОМ ПОТОКЕ

Направленность дизайна на создание нового требует отказа от методов, ориентированных на определенность и предсказуемый результат. Фокус внимания смещается с результата на процесс, что изменяет понимание концептуальной работы — в ней открываются новые пространства для творческой свободы, интуитивных поисков и случайных находок. В парадигме Flow Design появляется возможность найти баланс рационального и интуитивного, избегая их противопоставления и фиксируя внимание на взаимопревращениях. Идея дизайна как креативного потока позволяет осмыслить концепт как soft form — подвижную смысловую структуру, которая меняется в зависимости от ситуации, сохраняя при этом свою определенность. Интенция, с которой начинается концептуальная работа, подвергается метаморфозам, благодаря постоянному возвращению к своим основаниям, уточнению и изменению. Такой рекуррентный метод позволяет превратить смыслы в soft form — матрицу будущего продукта. Дизайн оказывается не реализацией идеи, а ее исполнением. Создание soft form показано на примере проекта образовательной системы «Дизайн Методология», вдохновленного «Книгой Перемен».

Ключевые слова: Flow Design, методология дизайна, soft form, концепт, «Книга Перемен»

G.N. Lola, T.I. Aleksandrova, A.D. Sokolova

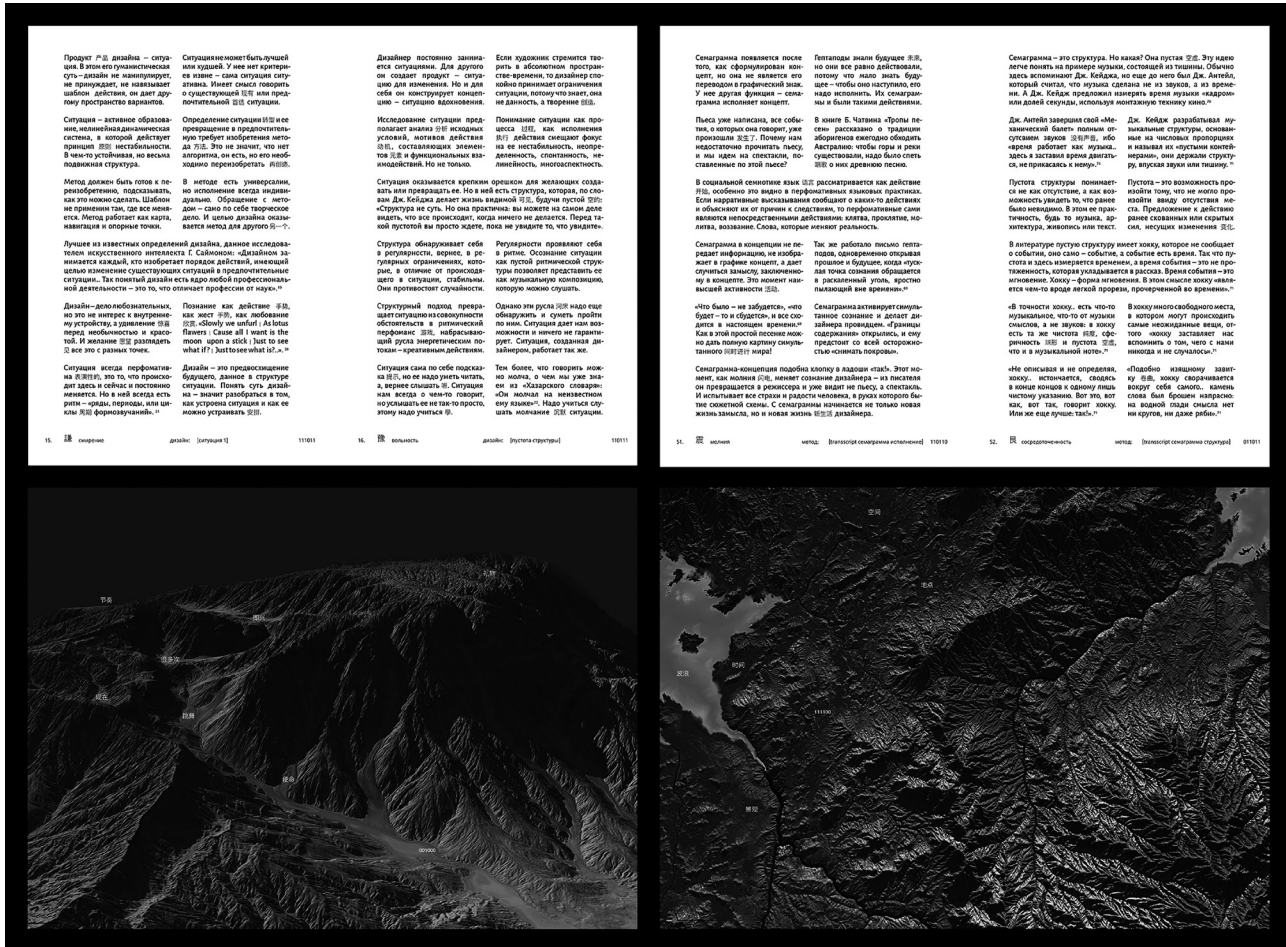
CONCEPT AS A SOFT FORM: KEEPING AWARENESS IN THE CREATIVE FLOW

Design's orientation towards creating the new necessitates a departure from methods that aim towards certainty and predictable results. The focus of attention shifts from the result to the process, which changes our understanding of conceptual work as it opens up new spaces for creative freedom, intuitive searches and accidental findings. In the paradigm of Flow Design there is an opportunity to find a balance between the rational and the intuitive while avoiding their opposition and focusing on their mutual transformations. The idea of design as a creative flow allows us to define the concept as a soft form: a flexible semantic structure that changes depending on the situation, yet maintains its specificity. Conceptual work begins with the intention, which undergoes metamorphoses, thanks to a constant return to its foundations, refinement, and modification. This recurrent method enables the transformation of an idea into a soft form — a matrix of the future product. Design becomes not just the realisation of an idea, but its execution. The creation of a soft form is exemplified by the educational system project "Design Methodology" inspired by *The Book of Changes*.

Keywords: Flow Design, design methodology, soft form, concept, *The Book of Changes*

Переосмысление дизайна уверенно идет по пути отказа от однозначных утверждений и жестких правил. Создается впечатление, что исследователи покидают твердую почву прагматического, и во многом технологического, понимания дизайна и все больше устремляются в область философского, культурологического

дискурса. Мир оказался гораздо сложнее той модели, которую продвигала индустриальная идеология. Дизайн всегда имел целью благоустройство жизни, привнесение в нее удобства, порядка, защищенности — того, что называлось комфортом. Однако в новой реальности комфорт, понимаемый как условие расслабленного время-



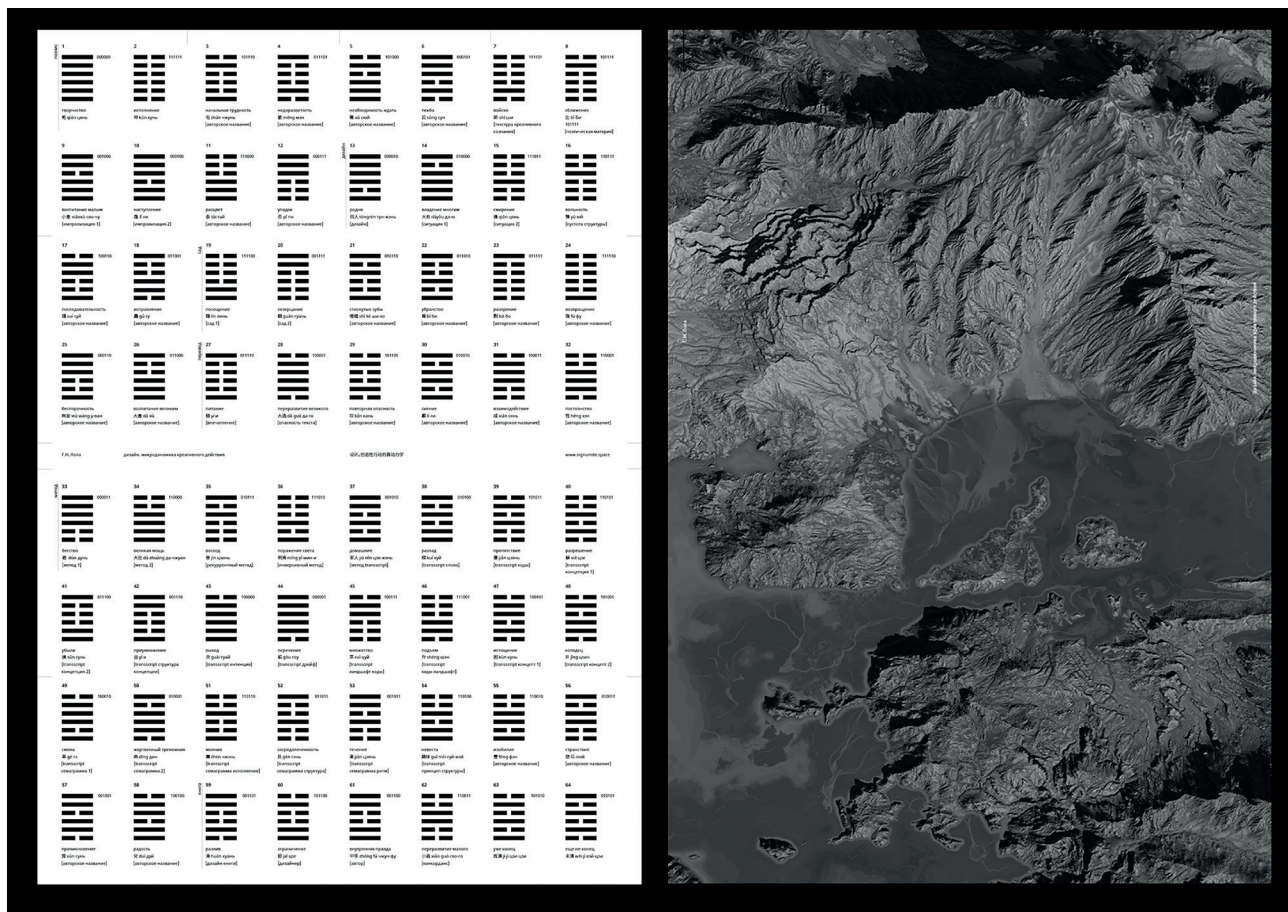
Илл. 1. А.Д. Соколова. Пример текста и ландшафта в книге. Источник: [Лола 2021]
Fig. 1. A. Sokolova. Example of text and landscape spreads in a book. Source: [Lola 2021]

препровождения, становится опасным. Сегодня нужна осмысленная вдохновляющая среда, которая заставляет двигаться, изменяться, развиваться. Продукт дизайна перестает быть предметом потребления и становится инструментом развития. Чтобы создавать среду, которая меняет людей, дизайнер должен сам постоянно изменяться и сделать создание нового своей главной целью.

Переосмысление цели дизайна, новых отношений с пользователями, потребности цифровой индустрии в создании нематериальных продуктов привели к смещению фокуса внимания с объекта дизайна на процесс. Переход от проектирования объектов к проектированию процессов требует рассмотрения объекта дизайна как целостности, которая развивается в пространственно-временном контексте. Теоретики дизайна, рассуждая о методах дизайна и о подходах к дизайн-образованию, призывают к преодолению фрагментарности и жесткого планирования креативного процесса [Norman, Meyer 2020; Cross 2018; Jones 1991].

Акцент на процессуальности помогает переосмыслить миссию дизайна в новом социокультурном контексте, показывает, как дизайн входит в резонанс с миром, приобретает новые компетенции и резервы, дает надежду на более чуткое, отзывчивое отношение к происходящим изменениям. Идея Flow Design в значительной степени изменила дизайнерское мышление и, соответственно, требования к образованию дизайнеров. Неопределенность и непредсказуемость, всегда присущие процессу, требуют от дизайнера гибкого, ситуативного мышления и быстрой реакции на изменяющуюся ситуацию, как следствие: «методология должна быть не фиксированным треком к фиксированному месту назначения, а размышлением о том, что следует сделать, чтобы нечто случилось» [Jones 1991:32].

Однако при всем внимании к процессу следует помнить, что главная задача дизайна заключается в том, чтобы вносить определенность в существование человека, превращая хаос повседневности в осмысленную среду, а безликий



Ил. 2. А.Д. Соколова. Двойная суперобложка-постер с оглавлением книги
 Fig. 2. A. Sokolova. Two-sided dust jacket-poster with the table of contents of the book

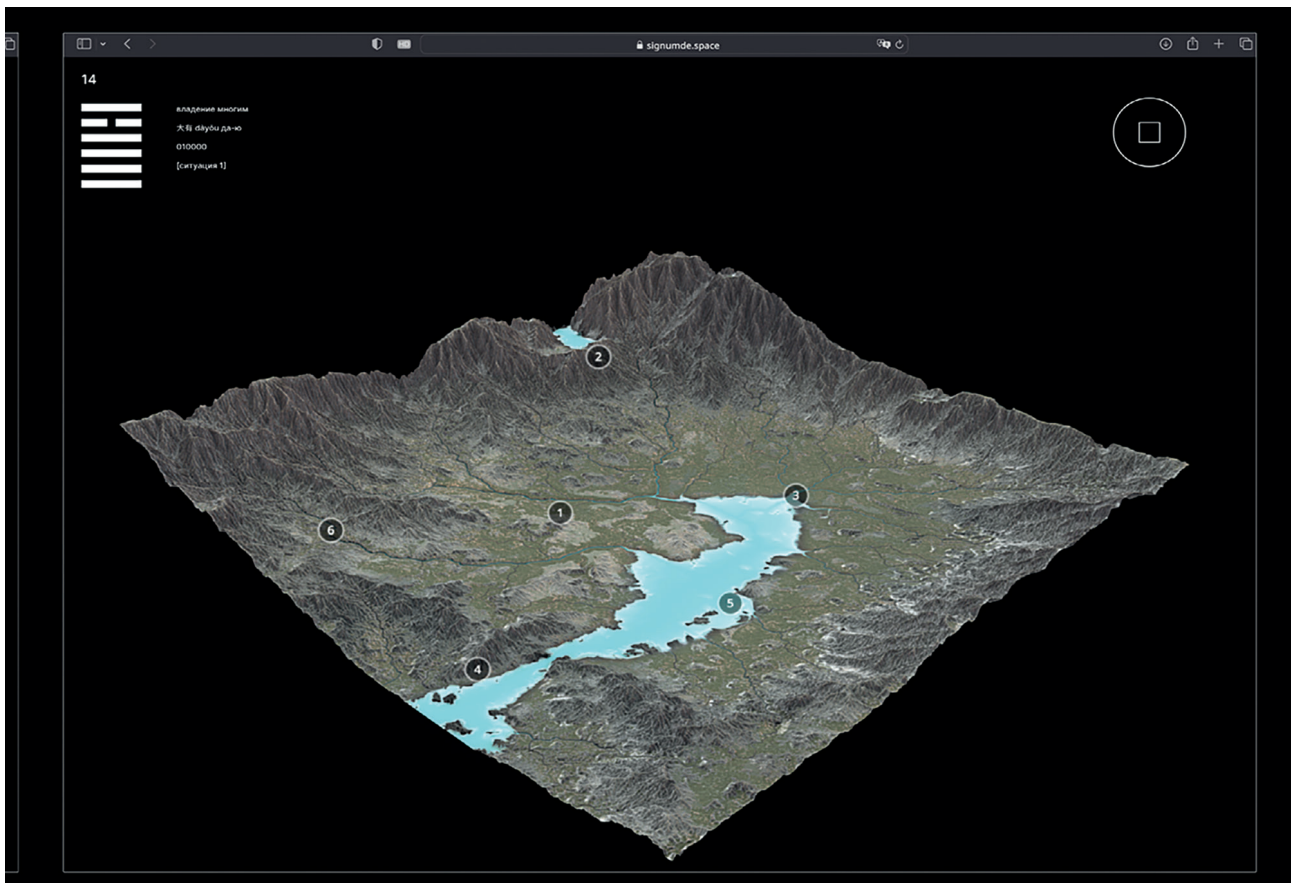
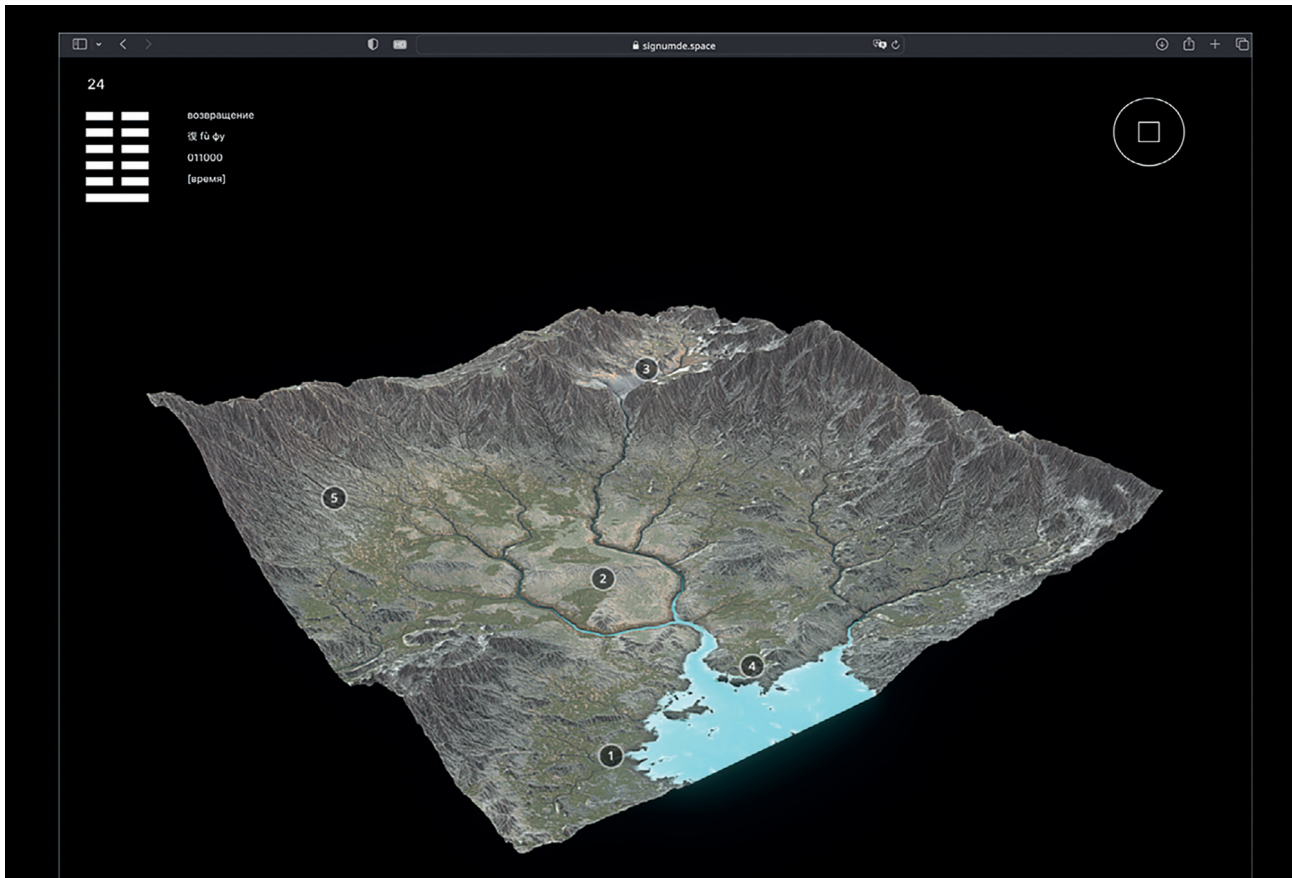
предмет в вещь. В любом процессе важен результат, даже если этот результат — оптимизация процесса. Моделирование опыта не является целью, опыт — это средство изменения человека не только на уровне мышления, но и на уровне поведенческих актов в конкретных ситуациях. Это относится и к пользователю, и к дизайнеру. Дизайн — это средство решения проблем, поскольку он является практикой действия, а не умозрения, и ориентирует пользователя на изменение поведения на уровне привычек. Внимание к процессуальности дизайна не должно приводить к утрате его цели, которой является именно дизайн-продукт, способный создавать ситуацию, в которой человек обнаруживает не только смыслы, но и инструменты действия, ресурсы и мотивацию к изменению себя и окружающей реальности.

Достижение цели требует методологии, которая способна найти и поддерживать баланс рационального и интуитивного в концептуальном процессе. Строгость дизайнерского мышления заключается не в следовании шаблонам, а в осоз-

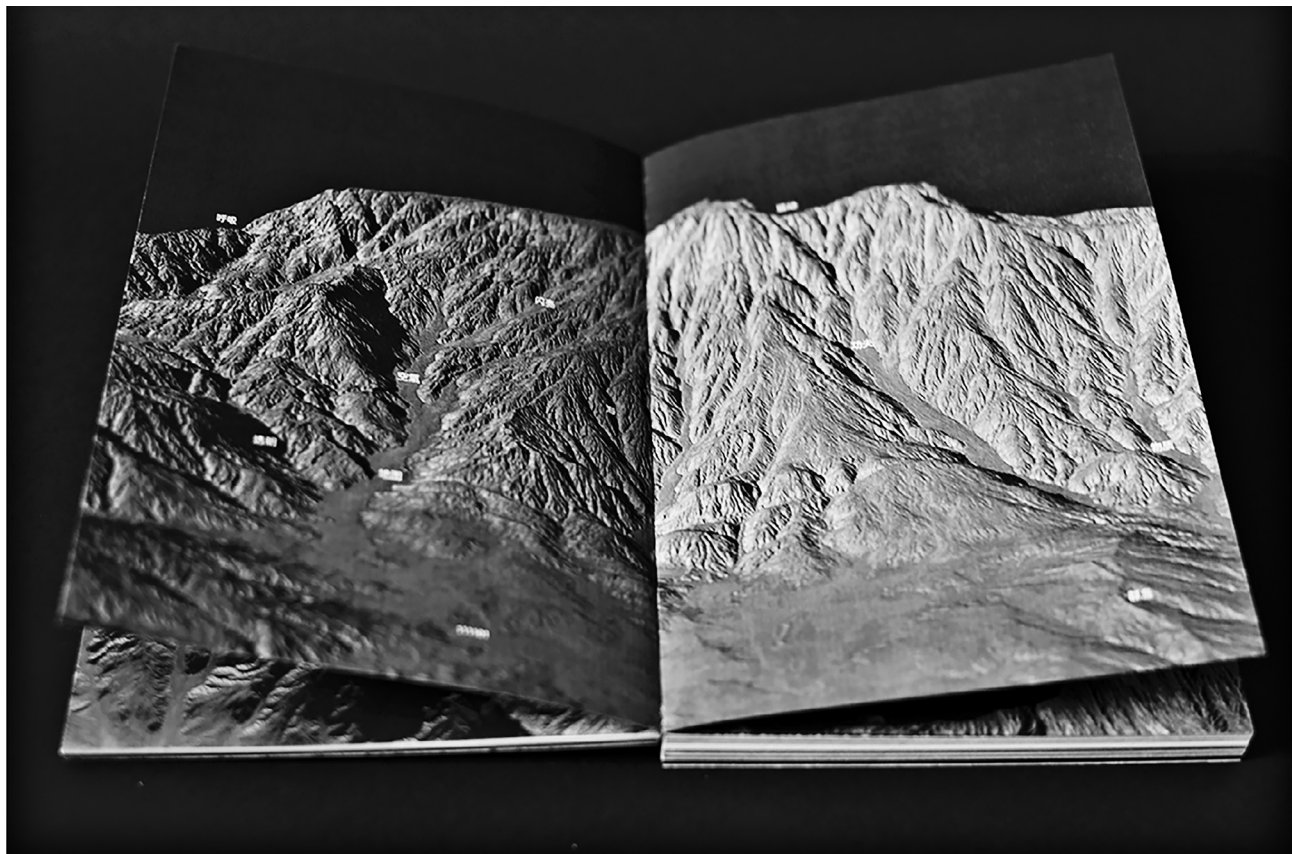
нанности того, что с ним происходит в изменчивом и непредсказуемом творческом потоке. По словам Н. Кросса, дизайнеры зачастую опасаются, что методы могут сковать креативность, на самом деле «творческие и рациональные методы являются взаимодополняющими аспектами осознанного подхода к дизайну. Их следует рассматривать не как «смирительную рубашку», а как «спасательный жилет», помогающий дизайнеру, особенно студенту-дизайнеру, удержаться на плаву в сложных потоках дизайнерского проекта» [Cross 2018: 698]. В том же ключе о рациональном в дизайне рассуждает Д.К. Джонс, подчеркивая, что именно рациональность помогает дизайнеру более уверенно следовать по пути все большей неопределенности, без которого невозможно открытие нового [Jones 1991: 39].

SOFT FORM КАК МАТРИЦА ДИЗАЙН-ПРОДУКТА

Осмысление дизайна как креативного потока позволяет раскрыть диалектику неопределенности процесса и определенности существо-



Ил. 3. А.Д. Соколова. Цифровая платформа
Fig. 3. A. Sokolova. Digital platform



Ил. 4. Фото книги
 Fig. 4. A. Sokolova. Photos of the printed edition

вания в этом процессе. Понятие формы, которая определяется содержанием и в то же время генерирует содержание, становится для дизайнера актуальным практическим инструментом. Такую форму, которая сообщает строгость и определенность дизайну, но в то же время сохраняет свободу мышления и воображения, дает им гибкость и легкость, можно назвать *soft form*, или концептом, но особого рода. Обычно концепт понимается как логический итог осмысления некоторой информации: цели проекта, целевой аудитории, компетенций бренда и т. д., в то время как *soft form* является результатом отчасти рационального, отчасти интуитивного поиска в достаточно обширном смысловом и образном поле.

Такое понимание дизайнерского концепта близко трактовке концепта в философии, который Ж. Делёз и Ф. Гваттари определяют как «контур некоторого события»: «завися от вольной творческой деятельности, он также и сам в себе себя полагает, независимо и необходимо; самое субъективное становится самым объективным» [Делёз, Гваттари 1998: 21]. Сконструировать концепт можно только в свойственной ему интуиции, обращаясь к «плану имманенции», который не совпадает с концептом, но скрывает его зачатки. Концепты как «сгустки смысла» и «план имманенции», в котором они возникают, не связаны причинно-следственной связью, нельзя рассматривать план как что-то предшествующее концепту, они синхронны и друг друга обуславливают. План можно рассматривать как интуитивное предконцептуальное понимание [Делёз, Гваттари 1998: 58].

Идея концепта, представляющая его в единстве с планом возникновения, позволяет прояснить самое таинственное в дизайне — возможность создавать нечто так, словно оно появилось само собой. Концепт изобретается, конструируется дизайнером, но не произвольно. Получается, что концепт если и конструкт, то не простой, а со своей логикой и, если угодно, судьбой, своим жизненным пространством [Лола 2021: 28]. Такой концепт пластичен, подвержен метаморфозам, но при этом сохраняет свою смысловую определенность. Концептуальный процесс начинается с интенции, которая в определенном ментальном поле производит рационализацию интуиции и приводит к концепту, который направляет, но не управляет, удерживает, но и дает свободу. Концепт становится «формой воды», включенной в поток.

Д.К. Джонс реализовал этот подход в своей книге *Designing Designing* [Jones 1991]. Экспериментируя с формой и контентом, автор создавал не просто книгу о дизайне, а презентацию того, как должен осуществляться дизайнерский процесс. Д.К. Джонс культивирует случайность и потому намеренно смешивает стили и жанры, создавая гибридное пространство из эссе, интервью, стихов, фотографий, коллажей и цитат. По признанию автора все это — экспериментирование со случайными процессами, в котором вымысел смешивается с реальностью: «В результате получился воображаемый разговор. Эта беседа состоит из вопросов и ответов. Он вдохновлен записями, которые я сделал, пока ждал переводчиков, чтобы сказать то, что я только что сказал на семинаре в Болонье. Это, однако, не подлинная записка, а смесь мыслей, сомнений и воспоминаний, которые у меня теперь есть по этому поводу» [Jones 1991: 20].

Такой подход должен стать правилом для дизайнера, если он мыслит в парадигме *Flow Design*: не говорить о чем-то своим продуктом, а делать свой продукт тем, о чем хочешь сказать. Другими словами, сам дизайн-продукт должен быть формой, которая не просто заключает в себе содержание, а сама по себе содержание. Особую актуальность в этом случае приобретает метод выявления, обнаружения *soft form*. Ментальная *soft form* сообщает строгость концептуальной работе и, исполненная в продукте, помещает пользователя в коммуникативную ситуацию, в которой тот может осмысленно и эффективно действовать. Образовательный процесс должен быть построен аналогично — необходимо обнаружить форму обучения, усвоения материала, которая будет дисциплинировать мышление и в то же время давать креативному процессу свободу, тренировать все те качества, которые питают творческую энергию.

ДИЗАЙН SOFT FORM В ПРОЕКТЕ «ДИЗАЙН МЕТОДОЛОГИЯ»

Создание *soft form* можно показать на примере проекта образовательной системы «Дизайн Методология», разработанной в Санкт-Петербургском университете в рамках магистерского исследования А.Д. Соколовой (руководитель Т.И. Александрова). Система включает в себя книгу Г.Н. Лола «Дизайн: микродинамика креативного процесса», цифровую платформу, блог в соцсети (Ил. 1–4). Цель системы — создать иммерсивную образовательную среду, не только

вовлекающую в процесс самостоятельного активного освоения материала, но и провоцирующую генерирование нового знания. Авторский метод, изложенный в книге, направлен на развитие нелинейного латерального пространственного мышления, для чего в концептуальную работу включаются техники дрейфа, работа с кодами, создание ментального ландшафта, перевод вербального текста в графику и обратно. Эти методологические процедуры должны быть обязательно пройдены, однако сам путь их прохождения нелинейный и прерывный. Для этого предлагается рекуррентный метод, предполагающий постоянные трансформации достигнутого результата посредством возвращения к пройденному или предвосхищению того, как могло бы быть. Можно сравнить движение мысли с реальным потоком воды, в котором спокойное течение вдруг прерывается завихрением, водоворотом или замедляется в зависимости от рельефа дна, направления ветра или температуры воздуха.

Импульсом к началу работы над книгой стала интенция «Воспоминание о будущем». Эта парадоксальная мысль заключала в себе предположение дизайнера о том, что креативное сознание имеет универсальные закономерности, которые зашифрованы в самых разных системах — древних и современных. Чтобы обнаружить эти закономерности, надо соприкоснуться с «однородностью», которая знаменует единство всего сущего. В китайской культуре есть понятие *Gnying* или *yǐng*, означающее «корреляционный резонанс», пульсирующий в предполагаемом силовом поле ци [Yuk Hui 2016: 60–61]. Интенция привела к концепту «Книга Перемен», который подсказал четыре концептуальные константы проекта: гексаграммы, ландшафты и коды-иероглифы. Гексаграммы стали формой структурирования гибридного текста, взяли на себя навигационную функцию по пространству книги и всей

системы. Ландшафт стал инструментом развития пространственного мышления, образно-чувственного восприятия (метафора пути). Коды-иероглифы оказались точками-событиями, вызывающими желание думать о дизайне на другом языке, а также создали второй прозрачный слой текста, который позволяет читать книгу как бы «по звездам».

Важной целью образовательного проекта, и особенно книги, было создание таких коммуникативных ситуаций, в которых российские и китайские студенты могли бы не только сотрудничать, но и заинтересоваться другой культурой, подружиться друг с другом. Мастер-классы, проведенные с книгой в российско-китайских группах, подтвердили ожидание авторов: работа с книгой действительно создавала коммуникативную среду, в которой разные языки стали не проблемой, а ресурсом, позволяющим осмыслить методологию дизайна интересным и необычным образом.

Переосмысление концептуального процесса должно стать необходимой частью базового образования в сфере дизайна. Усвоение знаний и овладение существующими методами является только первой ступенью, которая поможет выйти на принципиально новый уровень образования, культивирующее самостоятельное творческое отношение к методологии. По словам Д.К. Джонса, дизайнер должен каждый раз изобретать для себя образовательную программу и свой метод, прежде чем приступить к проекту, только в этом случае он будет способен к «трансформационному» дизайну, позволяющему находить новые смысловые точки и декодировать старые, индуцировать сомнения, скептицизм и так создавать новые картины реальности [Jones 1991: 140]. Предложение осознать концепт как soft form и исследовать возможности ее создания-обнаружения является шагом к «трансформационному» дизайну.

Список литературы

- Делёз, Гваттари 1998. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
- Лола 2021. Лола Г.Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. СПб.: Наука, 2021. 264 с.
- Cross 2018. Cross N. Developing design as a discipline // Journal of Engineering Design. 2018. № 29 (12). P. 691–708.
- Jones 1991. Jones J.C. Designing Designing. London: Architecture Design and Technology Press, 1991. 355 p.
- Meyer 2020. Meyer M.W., Norman D. Changing Design Education for the 21st Century // The Journal of Design, Economics and Innovation. 2020. № 6 (1). P. 13–49. DOI: 10.1016/j.sheji.2019.12.002
- Yuk Hui 2016. Yuk Hui. The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics. Falmouth, UK: Urbanomic, 2016. 352 p.

References

- Cross, N., Developing design as a discipline, *Journal of Engineering Design*, 2018, no. 29 (12), pp. 691–708, (In English).
- Delez, Zh., Gvattari, F. [Deleuze G., Guattari F.]. *Chto takoe filosofiiia?* [What Is Philosophy?], Saint Petersburg: Aleteiia Publ., 1998. 288 p., (In Russian).
- Jones, J.C., *Designing Designing*, London: Architecture Design and Technology Press, 1991, 355 p., (In English).
- Lola, G.N., *Dizain-kod: metodologiia semioticheskogo diskursivnogo modelirovaniia*, Saint Petersburg: Nauka Publ., 2021, 264 p., (In Russian).
- Meyer, M.W., Norman, D., Changing Design Education for the 21st Century, *The Journal of Design, Economics and Innovation*, 2020, no. 6 (1), pp. 13–49, (In English). DOI: 10.1016/j.sheji.2019.12.002
- Yuk Hui, *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics*, Falmouth, UK: Urbanomic, 2016, 352 p., (In English).

Сведения об авторах

Лола Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор кафедры дизайна, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9)
e-mail: galina_lola@mail.ru

Александрова Татьяна Игоревна, старший преподаватель кафедры дизайна, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9)
e-mail: t.aleksandrova@spbu.ru

Соколова Анна Дмитриевна, преподаватель кафедры дизайна, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9)
e-mail: annasokolovadesign@yandex.ru

Для цитирования: Лола Г.Н., Александрова Т.И., Соколова А.Д. Концепт как soft form: сохранить осознанность в креативном потоке // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 58–65. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_58

About the authors

Lola Galina N., Doctor of Philosophy, Professor, Department of Design, Saint Petersburg State University (7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, Russia 199034)
e-mail: galina_lola@mail.ru

Aleksandrova Tatiana I., senior lecturer, Department of Design, Saint Petersburg State University (7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, Russia 199034)
e-mail: t.aleksandrova@spbu.ru

Sokolova Anna D., lecturer, Department of Design, Saint Petersburg State University (7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, Russia 199034)
e-mail: annasokolovadesign@yandex.ru

For citation: Lola, G.N., Aleksandrova, T.I., Sokolova, A.D., ‘Concept as a Soft Form: Keeping Awareness in the Creative Flow’, *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 58–65. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_58

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_66

Д.И. Климовская

ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ ИНКЛЮЗИВНЫХ ШРИФТОВ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ДИСЛЕКСИЕЙ: АКТУАЛЬНОСТЬ, ОСНОВНЫЕ ГИПОТЕЗЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ

В последние годы в России стали чаще говорить о необходимости инклюзивного дизайна и, в частности, особых правил типографики для людей с дислексией. Несмотря на то, что первый специализированный шрифт для дислексиков был выпущен более 10 лет назад, эта область все еще остается противоречивой и малоисследованной. Представляется важным рассмотреть эволюцию подходов к проектированию подобных гарнитур и определить причины потери интереса со стороны дизайн-сообщества. На фоне высокой востребованности инклюзивных шрифтов очевидна необходимость пересмотра подхода к разработке этих гарнитур. Серьезные пробелы в понимании процесса распознавания знаков и влияния на него гарнитурных характеристик шрифта мешают находить точные и действенные решения. Подобно зарубежным ученым, важно обратить внимание на анализ наиболее частых ошибок, зафиксировать сложные для восприятия знаки и их сочетания. Наконец, требуется отойти от устоявшихся параметров шрифта для дислексиков, чтобы проверить и, возможно, найти новые пути повышения различимости. Примером таких поисков служат гипотезы, реализованные в шрифте ReadKit.

Ключевые слова: дислексия, инклюзивный дизайн, шрифтовое проектирование, шрифт, различимость, удобочитаемость, смещение букв, чтение, распознавание букв

D.I. Klimovskaia

DESIGNING INCLUSIVE FONTS FOR DYSLEXIC PEOPLE: RELEVANCE, MAIN HYPOTHESES, PROSPECTS

In recent years, the need for inclusive design and, in particular, special typography rules for people with dyslexia has started to be debated in Russia. Despite the fact that the first specially designed typeface for dyslexics was released over 10 years ago, this area is still controversial and under-researched. It seems important to consider the evolution of approaches to designing such typefaces and determine the reasons for the loss of interest on the part of the design community. Taking into account the high demand for inclusive fonts, the need to reconsider the approach to the development of these typefaces is obvious. Serious gaps in understanding the process of character recognition and how it is impacted by typeface characteristics make it difficult to find accurate and efficient solutions. Following foreign practice, attention should be paid to the analysis of the most common errors, to identify characters and character combinations that are difficult to read. Finally, it is necessary to move away from the established parameters for dyslexia fonts in order to test and possibly find new ways to increase legibility. An example of such inquiries is the ReadKit font.

Keywords: dyslexia, inclusive design, type design, typeface, legibility, readability, letter substitution, reading, letter recognition

На сегодняшний день чтение является одним из основных способов получения информации. Это не только распространенный вариант проведения досуга, но и необходимый элемент рабочего и учебного процесса, популяр-

ный вид коммуникации. Если по каким-либо причинам человеку трудно читать быстро и без ошибок, его жизнь может заметно усложниться, как это происходит у людей с тяжелой формой дислексии.

Дислексия — это особенность восприятия, при которой у людей с нормальным интеллектом возникают устойчивые проблемы во время чтения. Такие люди могут читать медленнее сверстников, чаще совершать ошибки, терять строки в тексте или не понимать смысл прочитанного. Зачастую ярче всего дислексия проявляется в младшем школьном возрасте, когда дети только учатся читать: с возрастом дислексии вырабатывают компенсаторные механизмы, благодаря которым сложности в чтении проявляются реже. Несмотря на то, что дислексия довольно распространена (считается, что около 20% населения земного шара [Dyslexia Basics 2020] и до 10% российских школьников имеют ее симптомы [Корнев 2017]), на территории постсоветского пространства про эту особенность начали активно говорить только недавно.

Благодаря увеличению видимости дислексии современные гайды по инклюзивности включают разделы с типографикой для дислексиков. Однако некоторые их рекомендации противоречивы, а объем — недостаточен. Чтобы привлечь внимание к проблеме, организация Dyslexia Scotland в 2022 году запустила кампанию «There’s Nothing Comic About Dyslexia», используя в плакатах скандально известную гарнитуру Comic Sans. С помощью акции организаторы подчеркнули высокую востребованность инклюзивного дизайна и необходимость разработки специальных шрифтов для дислексиков.

КАКИЕ ШРИФТЫ ПОМОГАЮТ (ИЛИ ДОЛЖНЫ ПОМОГАТЬ) ДИСЛЕКСИКАМ

Важно отметить, что дислексия является широким понятием с многообразием проявлений. Далеко не всегда визуальные решения способны повлиять на качество чтения. Вследствие этого приемы инклюзивной типографики предназначены в первую очередь для людей с оптической дислексией (ОД) — то есть тех, чьи ошибки вызваны особенностями зрительных анализаторов мозга. Чаще всего они испытывают сложности с распознаванием визуально схожих букв, поэтому важно использовать чистую верстку и доступные, простые шрифты. Так, было доказано, что гротески лучше воспринимаются дислексиками, так как засечки в Serif шрифтах обобщают контуры букв и сближают их между собой [Yoliando 2020: 34]. Dyslexia-friendly гарнитуры также должны иметь открытые апертуры и достаточно



Ил. 1. Строчные знаки шрифта Dyslexie Regular.
Изображение ©: Кристиан Бур

Fig. 1. Lowercase characters of Dyslexie Regular. Picture ©: Christian Boer

высокие строчные буквы [Soward 2022]. Рисунок букв должен быть понятным, чтобы каждый знак имел различимую форму. Среди популярных гарнитур рекомендуют использовать Arial, Verdana, Trebuchet MS, Calibri и подобные им [Baeza-Yates, Rello 2013; Dyslexia Style Guide 2023]. Такие решения способны сделать текст доступнее, но их недостаточно при более тяжелых формах дислексии. Для подобных случаев разрабатываются инклюзивные шрифты с выраженными особенностями букв, что должно сократить количество смешений знаков.

Первый специализированный инклюзивный шрифт — Dyslexie — разработал Кристиан Бур в 2009 году. Его характерной особенностью стали радикально искаженные контуры и утяжеленные основания знаков (Ил. 1). Предполагалось, что такое решение поможет стабилизировать буквы, предотвратит их повороты и скачки. Наличие подобных ошибок при дислексии спорно, однако гипотеза надежно закрепилась в инклюзивном дизайне. Впоследствии она неоднократно использовалась при разработке шрифтов, несмотря на то, что эффективность приема до сих пор не доказана.

Схожей концепции придерживался и Абельардо Гонсалес, выпустивший другой знаковый шрифт с утяжелениями — OpenDyslexic. В отличие от предшественника, Гонсалес не стал сильно «мять» формы овалов. Вместо этого дизайнер продолжил идею разного угла наклона у верти-



Ил. 2. Демонстрация основных инклюзивных шрифтов на проверочных словах. «Handbgloves» для латиницы (включает сложную группу букв «dbg»). «Нобельфайк» для кириллицы. Сверху вниз: OpenDyslexic Regular (Абелардо Гонсалес), Sylexiad Sans Regular (Роберт Хиллер), Inconstant Regular (Даниэль Брокстад), Adys (Кристина Костова)
 Fig. 2. Demonstration of main inclusive fonts on test words. Handbgloves for the Roman script (including the complex “dbg” group of letters). Nobelfake for the Cyrillic script. Top down: OpenDyslexic Regular (Abelardo Gonzalez), Sylexiad Sans Regular (Dr. Robert Hillier), Inconstant Regular (Daniel Brokstad), Adys (Kristina Kostova)

кальных штрихов и еще сильнее затемнил основания знаков (Ил. 2). Долгое время OpenDyslexic был единственным доступным для свободного скачивания инклюзивным шрифтом, из-за чего чаще других исследовался и в результате был раскритикован. Парадоксально, но при этом обе гарнитуры являются одними из наиболее часто используемых инклюзивных шрифтов.

Другое направление разработки шрифтов для дислексиков предложил Роберт Хиллер. Дизайнер также постарался найти и акцентировать отличительные особенности графем, чтобы смещения букв происходили реже. Однако, в отличие от Бура и Гонсалеса, он предпочел тщательную нюансировку форм, при которой дополнительные элементы не бросаются в глаза, но подчеркивают графему. В результате Sylexiad несет в себе легкую стилизованность, рукописность, однако воспринимается как текстовая, а не декоративная гарнитура (Ил. 2). Несмотря на то, что первый вариант шрифта был выпущен раньше

Dyslexie, проект Хиллера стал широко известен уже после разработки новых начертаний и превращения в супергарнитуру.

Авторы современных инклюзивных гарнитур, вслед за Хиллером, прибегают к детальной проработке нескольких сложных букв вместо деформации всего знакового состава. Так, в Lexia Readable, которую использует издательство McMillan, особо тщательно подошли к местам пересечения линий, а в ReadRegular изменили лишь наклоны овалов. На первый взгляд Inconstant Regular также относится ко второй группе: в нем присутствует и акцент на детали, и легкий рукописный оттенок (Ил. 2). Однако главным достижением гарнитуры, которое позволяет отнести ее к третьему — новому и наиболее перспективному направлению инклюзивного дизайна — стала вариативность. Даниэль Брокстад впервые дал возможность дислексику настроить шрифт под себя. На данный момент Inconstant Regular содержит три стилистических сета и 6 настраиваемых переменных: размер верхних или нижних выносных элементов, акцентов, высота очка строки и толщина утяжелений верхней или нижней части букв. Проект был опубликован только осенью 2022 года, поэтому пока не был должным образом изучен учеными. Однако предложенные им настраиваемые характеристики ранее подробно не исследовались, а потому шрифт может значительно расширить знания о визуальном восприятии дислексиков.

Если в зарубежной практике инклюзивные шрифты можно включить на отдельных сайтах и в играх, встретить в книгах, либо же скачать и использовать самостоятельно, то в России шрифты для дислексиков встречаются крайне редко. Из 5 существующих гарнитур в свободном доступе есть только Adys — болгарка с пластичными формами и утолщениями на окончаниях штрихов (Ил. 2). Другие либо находятся на стадии разработки и доработки (Antidyslexia, LexiaD), либо распространяются только для компаний (шрифт от «Честный знак»). При этом на такие гарнитуры есть спрос: после добавления шрифта для дислексиков в приложение «Честный знак», количество его скачиваний выросло на 70%, за неделю шрифт был использован 10 000 раз [Кейс: запустить шрифт... 2022].

ЧТО НЕ ТАК СО ШРИФТАМИ ДЛЯ ДИСЛЕКСИКОВ?

Несмотря на то, что профильные организации призывают разрабатывать новые инклю-



Ил. 3 Шрифты для дислексиков могут выглядеть стильно и красиво. Плакат с использованием Inconstant Regular. Фото ©: Даниэль Брокстад
Fig. 3. Fonts for dyslexics can look stylish and beautiful. Poster using Inconstant Regular. Photo ©: Daniel Brokstad

живные шрифты, а существующие гарнитуры востребованы у аудитории, дизайн-сообщество преимущественно утратило к ним интерес. Если в первые годы после появления Dyslexie и OpenDyslexic вокруг них разгорались дискуссии и публиковались колонки, то теперь эта тема практически не обсуждается. Если же шрифты для дислексиков все же упоминаются, дизайнеры ссылаются на ранее устоявшуюся позицию, основанную на впечатлениях от «помятых шрифтов».

В свое время обе гарнитуры были встречены дизайнерами и шрифтовиками довольно критично. Их упрекали за испорченные, сломанные формы знаков, называли гомеопатий и ложной надеждой. Сильное искажение овалов и наклоны штрихов многим показались необоснованными.

Более того, высказывались мнения, что независимо от эффективности шрифтов люди попросту не стали бы пользоваться ими, так как они некрасивы. Однако основным аргументом стало отсутствие явного улучшения чтения. Шрифты для дислексиков оказывались лучше в отдельных аспектах, но при этом проигрывали в других. Часто они уменьшали количество ошибок одного типа, и увеличивали — другого, снижали скорость чтения.

В качестве аргумента дизайнеры зачастую ссылались на известное испанское исследование «Good fonts for dyslexia» [Baeza-Yates, Rello 2013]. В нем OpenDyslexic и его курсивное начертание сравнивался с 10 популярными шрифтами (Arial, Arial Italic, CMU, Courier, Garamond, Helvetica,

Henry III or Henry III or Henry III
Henry III or Henry Ill or Henry 1 1 1

Ил. 4. Сложная группа латинских букв на примере шрифтов Bucko and Sassoon Infant. Источник: [Bohm 2019]
Fig. 4. A complex group of Roman letters exemplified by the Bucko and Sassoon Infant fonts. Source: [Bohm 2019]



Ил. 5. Сопоставление нескольких сложных групп букв в гуманистическом и геометрическом гротеске.

Слева — AvantGarde, справа — PT Sans

Fig. 5. Comparison of several complex groups of letters in humanistic and geometric sans. Left — AvantGarde, right — PT Sans

Times, Times Italic, Verdana). Гарнитуры оценивались по скорости чтения, длительности саккад и эстетической привлекательности для читателя. Несмотря на то, что инклюзивный шрифт был вторым по скорости чтения, его необычность увеличила длительность саккад, а рисунок знаков не понравился участникам, из-за чего гарнитура оказалась ниже середины общего рейтинга. Хотя такой итог нельзя назвать провальным, это исследование принято считать доказательством

неэффективности OpenDyslexic. Так как при этом эстетика «мятых» шрифтов не приглянулась многим дизайнерам, гарнитуры для дислексиков быстро признали ненужными.

В результате, люди, которые впервые узнают про инклюзивные шрифты, сталкиваются с негативной оценкой наиболее радикальных вариантов, что создает обманчивое представление о гарнитурах для дислексиков в целом. Несмотря на то, что современные шрифты стали эстетичнее, менее кричащими и более проработанными (благодаря длительному пользовательскому тестированию), узнать про них можно только самостоятельно углубившись в тему (Ил. 3). Это не только мешает целевой аудитории познакомиться с новыми решениями, но и отталкивает компании от использования подобных шрифтов. Важно подчеркнуть, что как среди ученых, так и среди дислексиков есть немало людей, которые верят в пользу инклюзивных шрифтов. Так на сайте, где можно скачать OpenDyslexic, его рейтинг составляет 5 звезд при почти 4 тысячах оценок.

Дизайнеры также не спешат проектировать новые гарнитуры. Если шрифт все же разрабатывается, чаще всего он заимствует большинство параметров и решений из ранее созданных гарнитур. Новые гипотезы предлагаются с осторожностью, реализуются дозированно, поэтому направление развивается крайне медленно. Фактически, несмотря на то, что первый шрифт был разработан более 10 лет назад, мы до сих пор не можем ответить на вопрос: «Помогают ли утяжеления букв при ОД?» Можно предположить,



Ил. 6. Основные возможные смешения кириллических букв. Черным цветом отмечены схожие элементы букв

Fig. 6. The main possible letter substitutions in Cyrillics. Similar elements of letters are painted in black



Ил. 7. ReadKit в макете книги. Шрифт в наборе
Fig. 7. ReadKit in a book layout. Font in set

что такой неспешный темп связан с двумя основными проблемами, которые мешают эффективно реализовывать и тестировать инклюзивные шрифты.

1. Не выработана методика корректной оценки шрифта и его гарнитурных характеристик. Зачастую при исследовании инклюзивных шрифтов их сравнивают с популярными, известными гарнитурами. Однако такой эксперимент не сможет дать корректных результатов: любой новый шрифт будет читаться хуже, так как человек еще не привык к его особенностям [Каров 2001: 297]. Следовательно, репрезентативное сравнение возможно только после длительного использования испытуемым всех исследуемых шрифтов, что усложняет подготовку эксперимента.

2. В то же время, чтобы оценить влияние отдельных гарнитурных решений, необходимо создать условия, при которых все остальные характеристики останутся неизменными. Единственный инклюзивный шрифт, который удовлетворяет таким требованиям — это Inconstant Regular с вариативностью отдельных параметров. Например, можно изменить исключительно высоту верхнего выносного элемента и посмотреть, как это повлияет на чтение. Важно продолжать работу в этом направлении и предлагать шрифты с гарнитурными характеристиками, которые не исследовались ранее с точки зрения инклюзивности.

3. Недостаточно изучен процесс распознавания букв при чтении. Несмотря на кажущуюся простоту этого этапа, ни дизайнеры, ни когнитивисты пока не могут с точностью сказать, благодаря каким элементам мы читаем букву «а» как «а». Из-за этого не всегда бывает понятно, какие элементы букв необходимо менять или гипертрофировать, чтобы подчеркнуть графему. Более того, не хватает информации о парах букв, которые чаще других путают между собой. Проведение исследований в этой области позволит более точно подходить к разработке шрифтов, не упуская важных деталей и не усложняя все знаки.

РАЗЛИЧИМОСТЬ КАК КРИТЕРИЙ КАЧЕСТВА ИНКЛЮЗИВНОГО ШРИФТА

Все инклюзивные шрифты, даже самые декоративные, должны выполнять основную задачу текстовой гарнитуры — хорошо читаться. Для оценки этого параметра прибегают к критериям различимости и удобочитаемости. Эти понятия кажутся синонимичными, однако они не равнозначны. Различимость — это то, насколько просто распознаются знаки в гарнитуре, легко ли их перепутать между собой [Барышников и др. 1997: 22]. Удобочитаемость же учитывает особенности шрифта и верстки, стилистическую сложность текста, условия, при которых происходит чтение, и даже уровень подготовки читателя. Оценива-

ется не только скорость чтения или количество саккад, но и зачастую степень понимания текста, удовольствия от чтения [Каров 2001: 259]. Различимость, как более узкое понятие, потенциально легче измерить. Для этого достаточно определить скорость и количество возникающих ошибок при распознавании одного знака. Такие тесты проводятся на коротких словах, наборах букв, или одиночных знаках, окруженных дистракторами.

На сегодняшний день считается, что буквы, стоящие отдельно и находящиеся в массиве текста, воспринимаются по-разному. Так, если одиночные буквы узнаются по общему образу и форме (читатель может даже не заметить, прописная это или строчная буква), то соседство с другими буквами вынуждает искать характерные элементы знака для его распознавания [Черниговская, Алексеева 2018: 117]. Стоящие по бокам дистракторы (звездочки или другие знаки) помогают приблизить экспериментальную ситуацию к обычному чтению. Они воссоздают краудинг — эффект, когда соседствующие знаки влияют на восприятие расположенной между ними буквы.

Как было отмечено ранее, несмотря на большую объективность, распознавание знаков редко изучается целенаправленно. При разработке большинства шрифтов не требуется так глубоко погружаться в материал. Как отмечает Юрий Гордон, чтобы сделать легко читаемую гарнитуру, достаточно попасть в облако форм — усредненный контур наложенных поверх друг друга популярных шрифтов [Гордон 2013: 38]. Чем ближе новые буквы к ядру облака, тем удобнее и незаметнее в наборе будет шрифт.

Недостаток информации становится заметен, когда надо разработать гарнитуру для усложненных читательских ситуаций: когда текст плохо виден или должен восприниматься быстро (навигационные шрифты), когда есть значительные отвлекающие факторы (беглое чтение) или особенности восприятия информации у читателя (слабое зрение, дислексия). В таких случаях дизайнеры вынуждены самостоятельно проводить исследования, перебирать варианты и искать способы повышения различимости. Если бы уже был сформирован массив данных о наиболее сложных знаках, это процесс мог бы быть быстрее и легче.

На сегодняшний день в латинице вопросы распознавания знаков активно изучаются. Так, были составлены группы букв, цифр, математических и пунктуационных знаков, которые читатель может спутать из-за похожих форм. Напри-

мер, часто возникают проблемы с группой «l — 1 — I» («L» строчная, цифра 1, «I» прописная). Из-за того, что в некоторых гротесках дизайнеры отказываются от дополнительных штрихов, два или все три знака группы превращаются в простые вертикальные линии, что делает их неразличимыми (Ил. 4). В кириллице же подобные списки еще не сформированы. Упоминаются разве что возможные смещения строчной буквы б и цифры 6, а также прописной З и цифры 3 [Гордон 2013: 152, 237].

Так как при ОД наиболее частой ошибкой является смешение похожих знаков, необходимо подробнее изучить «опасные» группы кириллических букв. Автором статьи была предпринята попытка зафиксировать предварительный список знаков, которые надо дополнительно дифференцировать в инклюзивных шрифтах. В качестве материала исследования были использованы гуманистический (PT Sans) и геометрический (AvantGarde) гротески. Прежде исследователи не сравнивали шрифты разных типов из одного класса, однако это кажется обоснованным, так как они содержат варианты графем и распределения контраста. Два шрифта, носящих название гротеск, могут быть противоположными по характеру и рисунку.

К прописным и строчным знакам выбранных гарнитур был применен низкочастотный фильтр Гаусса, что позволило воспроизвести условия парафовеального зрения или расфокусированного внимания. Полученные изображения были эмпирически сопоставлены и поделены на схожие группы. В результате в обоих шрифтах чаще всего смешения происходили у букв с одинаковой общей формой (В.В. Ефимов выделял прямые, круглые, с полуovalами, с диагональю). Часть сложных пар была легко предсказуема (например, «с — о», «ш — щ», «т — г»), однако были обнаружены и неожиданные замены («м — ы», «к — х»). Наличие средней линии также способствовало ошибкам. Смешение происходило, если соседом такой буквы был знак с вертикальным элементом, который, в итоге, казался ее частью. Схожий эффект наблюдается когда сочетание «ГЮ» читается как «ПО».

Эксперимент подтвердил, что помимо ошибок, которые встречаются во всех гарнитурах, из-за особенностей графики могут появляться смешения, характерные исключительно для одного шрифта или небольшой группы подобных шрифтов. Так, в AvantGarde из-за закрытых апертур и одночастной формы «а», круглые зна-

ки чаще неверно распознавались. Однако если в AvantGarde знаки «Нн» и «Ии» легко читаются, то в PT Sans из-за узкой пропорции и более вертикального положения штриха «Ии», контуры букв оказались похожи. При этом поднятый средний угол буквы «М» в PT Sans позволил избежать смещения с «И», которое происходит в AvantGarde. Прямоугольная форма знаков «Д» и «Л» в гуманистическом гротеске избавляет читателя от возможных смещений с «А» (Ил. 5).

На основе полученных закономерностей был составлен предварительный список наиболее ярких знаков-самозванцев. Для большей репрезентативности он был сопоставлен с ошибками, которые фиксировали педагоги и ученые, работавшие с дислексиками (Р.И. Лалаева, А.Н. Корнев, М.Н. Русецкая). Так как выявленные автором статьи знаки преимущественно совпали с распространенными при дислексии смещениями, эксперимент был расценен как удачный. Итоговые пары букв (Ил. 6) легли в основу разработки шрифта с повышенной различимостью.

ЭКСПЕРИМЕНТ В ШРИФТОВОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ: ОПЫТ READKIT

Так как шрифты для дислексиков мало представлены в кириллице, автором статьи была разработана концепция экспериментального гуманистического гротеска ReadKit. Это дружелюбный текстовый шрифт в regular начертании с выраженными особенностями букв. Одной из ключевых задач его разработки было опробовать решения, которые станут принципиально новыми для инклюзивной области.

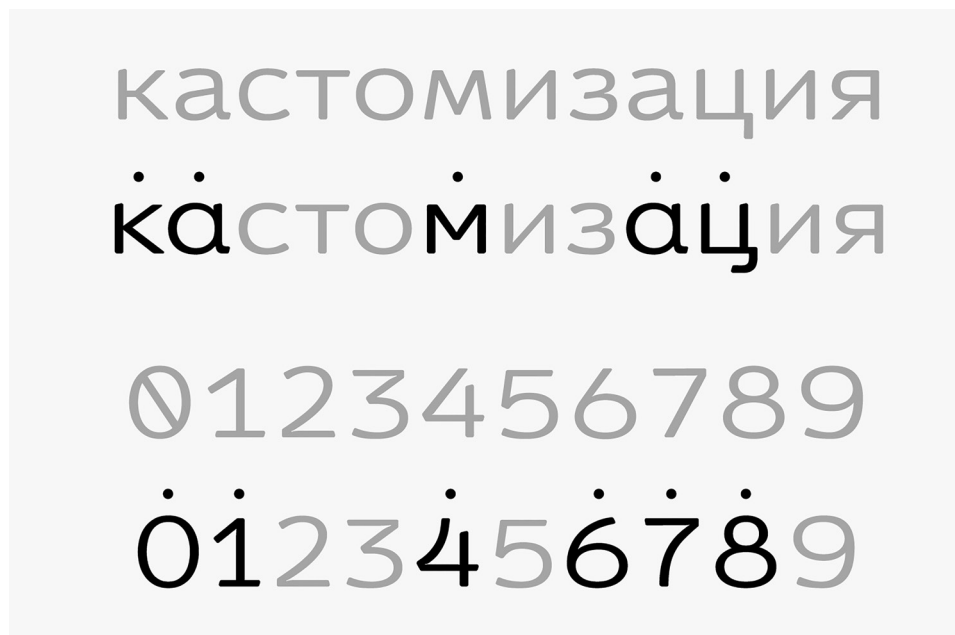
При анализе подверженных смещению знаков было отмечено, что часто основное отличие в рисунке букв заключается во внутреннем дополнительном штрихе. Это наблюдение побудило отказаться от пропорции букв, соответствующей золотому сечению. В отличие от всех инклюзивных шрифтов, буквы ReadKit были построены по широкой пропорции, тяготеющей к квадрату. Такое решение имеет свои минусы: считается, что широкие знаки воспринимаются медленнее, так как графема буквы растягивается и хуже узнается [Феличи 2004]. Однако так как основной задачей шрифта было снижение количества ошибок, автор сознательно пожертвовал скоростью чтения ради большей четкости элементов. В итоге, благодаря дополнительному внутрибуквенному пространству, границы соединительных штрихов акцентированы, они заметны даже в небольшом кегле и при визуальных шумах. Большое бе-



Ил. 8. Основные знаки шрифта ReadKit
Fig. 8. Basic characters of the ReadKit font

лое пространство буквы позволило также гармонично расширить межбуквенные и межсловные пробелы, интерлиньяж. Это важно, так как ранее ученые доказали, что увеличенные интервалы между словами помогают дислексикам меньше ошибаться [Rello 2014: 155]. Вероятно это связано с тем, что дополнительные пробелы снижают краудинг, так как между элементами остается больше свободного места и они меньше влияют друг на друга (Ил. 7).

Невозможно решить проблему различимости исключительно с помощью гарнитурных параметров. Вследствие этого при проектировании шрифта основная работа заключалась в поиске уникальных индивидуальных форм для всех знаков (Ил. 8). Например, в паре букв «г — т» у «г» была добавлена односторонняя засечка, акцентирующая горизонтальный штрих. В группе «м — ы» боковые штрихи согласной были наклонены, а окончание среднего угла приподнято, чтобы избежать темного пятна в основании, которое свойственно знаку «ы». Выносной элемент буквы «у» был загнут на латинский манер, чтобы отдалить ее рисунок от других букв с диагональю —



Ил. 9.
 Пример замены знаков
 при включении стилистических
 сетов. Серым цветом отмечен
 основной набор шрифта

Fig. 9.
 An example of character replacement
 when stylistic sets are enabled.
 The characters of the main font set
 are highlighted in grey

«к» и «х». При поиске таких модификаций крайне важно находить баланс форм. Например, пытаюсь дифференцировать знаки «з — э», автор планировал использовать более закрытую аперттуру у согласной, однако это привело бы к сильному сходству знаков «з» и «в».

Иногда те графемы, которые понятны для одного читателя, вызывают сложности у других. Так, при тестировании шрифта было замечено, что смешные «м — ы» проявляется не у всей аудитории. Даже когда участникам указывали на такую возможность, они не понимали, чем эти буквы похожи. Поэтому закономерным следующим шагом стала разработка альтернативных знаков, чтобы читатель сам мог выбрать наиболее сложные для себя буквы и подходящую комбинацию форм для их дифференцирования. В частности, стилистические сеты ReadKit помогают настроить шрифт так, чтобы нижние выносные элементы букв максимально отличались. Для знаков «Дд», «Цц», «Щщ», которые легко смешиваются, можно выбрать один из трех видов свисающих элементов: прямой, изогнутый или с пламеневидным окончанием. Другая сложная группа «Пп — Лл — Дд» может быть дифференцирована с помощью переключения на альтернативную — треугольную — форму «Лл». Всего шрифт поддерживает 15 стилистических сетов, которые включают 42 альтернативы (18 для строчных, 17 для прописных и 7 для цифр). Каждый стилистический сет можно активировать независимо от других, чтобы шрифт был более адаптивен (Ил. 9).

Как экспериментальный проект, ReadKit содержит ряд спорных типографических решений — широкая пропорция, выборочные засечки, замысловатые формы отдельных букв — поэтому было важно оценить их влияние на распознавание знаков. Для этого было проведено эмпирическое сравнение текстов, набранных ReadKit и Arial. Выбор шрифта-оппонента был обоснован его популярностью и широтой применения: Arial чаще других рекомендуют для людей с дислексией. Так как для репрезентативного сравнения этих шрифтов потребовалась бы длительная подготовка, в исследовании были воссозданы две усложненные читательские ситуации. Такой подход позволил оценить потенциал шрифта в условиях визуального шума и расфокусированного зрения, при этом избежав явного преимущества Arial как хорошо знакомого шрифта. Фактически участники были лишены возможности прочесть все слово или предложение, вместо этого они искали характерные детали, по которым можно было бы узнать букву.

В первом эксперименте было воссоздано двоение текста, которое называют одним из возможных визуальных шумов при дислексии. Текст, набранный шрифтами ReadKit и Arial, был продублирован и наложен поверх оригинала, после чего копия была несколько раз сдвинута на заданное количество шагов. Кегль шрифтов, шаг сдвига и количество итераций для обоих исследуемых экземпляров совпадали. В результате, из-за того, что строка Arial вмещает приблизительно на 40% больше знаков, даже небольшой сдвиг приводил к сильному снижению различимости.

Я нежно прижимаюсь щеками к мягким щекам подушки, полным
и свежим! Словно щеки нашего детства. Я чиркал сапичкой, чтобы
посмотреть на часы! Скоро полночь. Это пора, когда боляной, который
должен был отправиться в путешествие и к которому пришло письмо в
незнакомой гостинице, разбуженный криком, радуется замеченной
им под дверью полке света. Какое счастье, уже утро!

Arial, 11pt

Я нежно прижимаюсь щеками к мягким щекам подушки,
полным и свежим, словно щеки нашего детства. Я чиркал
сапичкой, чтобы посмотреть на часы! Скоро полночь. Это
пора, когда боляной, который должен был отправиться в
путешествие и к которому пришло письмо в незнакомой
гостинице, разбуженный криком, радуется замеченной
им под дверью полке света. Какое счастье, уже утро!

ReadKit, 11pt

Ил. 10. Искусственное воспроизведение визуальных шумов для тестирования шрифтов Arial (сверху) и ReadKit (снизу)
Fig. 10. Artificial reproduction of visual noise for testing Arial (top) and ReadKit (bottom)

Эти клочки воспоминаний, кружащиеся и смутные, никогда не длились
больше нескольких секунд; часто моя кратковременная неуверен-
ность в месте, где я находился, отличала друг от друга различные
предположения, из которых она состояла, не лучше, чем мы обосо-
бляем, видя бегущую лошадь, последовательные положения, которые
нам показывает кинетоскоп.

Arial, 11pt

Эти клочки воспоминаний, кружащиеся и смутные,
никогда не длились больше нескольких секунд; часто моя
кратковременная неуверенность в месте, где я находился,
отличала друг от друга различные предположения,
из которых она состояла, не лучше, чем мы обособляем,
видя бегущую лошадь, последовательные положения,
которые нам показывает кинетоскоп.

ReadKit, 11pt

Ил. 11. Тестирование различимости через размытие и сопоставление шрифтов Arial (сверху) и ReadKit (снизу)
Fig. 11. Testing legibility with blurring. Font mapping Arial (top) and ReadKit (bottom)

Уже на 3 итерации Arial крайне тяжело читался, тогда как в ReadKit даже на 5 итерации остаются понятными отдельные слова (Ил. 10). Благодаря достаточной ширине знаков и большому белому пространству, штрихи в ReadKit реже накладывались друг на друга, а буквы меньше сливались, что подтверждает его эффективность при визуальных искажениях текста.

В следующем эксперименте, чтобы воссоздать условия беглого или парафовеального чтения, шрифты были размыты с помощью фильтра

Гаусса. После чего участникам последовательно показывали тексты с разной степенью размытия, начиная с наиболее сложных для прочтения. При этом оценивалось, сколько букв или слов способен прочитывать человек на каждой новой итерации. Если при первом шаге в обоих шрифтах участники узнали отдельные прописные буквы, то на 2 итерации начали считываться небольшие слова. На 4 шаге текст, набранный ReadKit, уже можно прочесть целиком, в то время как в Arial еще «сливаются» средние части длинных слов (Ил. 11).

Результаты проведенных тестов показали, что ReadKit обладает хорошим потенциалом в усложненных читательских ситуациях. Белое пространство позволяет сделать знаки более контрастными и заметными, что говорит о необходимости продолжения исследований в этом направлении. После проверки и доработки отдельных знаков тестирование шрифта будет обновлено.

Таким образом, на сегодняшний день наблюдается малое количество качественных инклюзивных шрифтов при большом спросе на них. Потеря интереса к разработке подобных гарнитур вызвана стереотипным представлением о шрифтах для дислексиков. Большинство популярных материалов по этой теме не отражает результаты современных исследований и дизайнерские находки, появившиеся после пересмотра ошибок первых «помятых» шрифтов. Несмотря на то, что постепенно формируется база для изучения

влияния различных гарнитурных характеристик на инклюзивность, важно не останавливаться на достигнутом. Пример ReadKit подтверждает, что устоявшиеся в инклюзивном дизайне параметры шрифтов важно пересматривать и проверять, даже если гипотеза изначально кажется спорной.

Большинство ошибок, которые совершаются при дислексии, не являются специфическими. Это значит, что так же может ошибиться любой человек, просто у него это будет происходить реже или под влиянием неблагоприятных условий: плохое самочувствие, усталость, недостаточная освещенность и т. д. Поэтому дальнейшее изучение сложных для распознавания пар букв и способов повышения различимости не только поможет сделать чтение более удобным для дислексиков, но и обогатит практику любого дизайнера, который работает с типографикой, особенно в усложненной коммуникативной ситуации.

Список литературы

- Барышников и др. 1997. Шрифты. Разработка и использование / Г.М. Барышников, А.Ю. Бизяев, В.В. Ефимов, А.А. Моисеев, Э.И. Почтарь, Ю.А. Ярмола. М.: ЭКОМ, 1997. 288 с.
- Гордон 2013. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М.: Студия Артемия Лебедева, 2013. 593 с.
- Каров 2001. Каров П. Шрифтовые технологии: Описание и инструментарий. М.: Мир, 2001. 454 с.
- Кейс: запустить шрифт... 2022. Кейс: запустить шрифт для людей с дислексией и увеличить количество скачиваний приложения на 70% // VC. 2022. URL: <https://vc.ru/life/353693-keys-zapustit-shrift-dlya-lyudey-s-disleksiey-i-uvelichit-kolichestvo-skachivaniy-prilozheniya-na-70> (дата обращения 14.08.23).
- Корнев 2017. Корнев А. Поколение дислексии: каждый десятый ребенок в России имеет расстройства чтения // МК.ru. 2017. URL: <https://www.mk.ru/social/health/2017/10/05/pokolenie-disleksii-kazhdyy-desyatyy-rebenok-v-rossii-imeet-rasstroystva-chteniya.html> (дата обращения 05.08.23).
- Феличи 2004. Феличи Д. Типографика: шрифт, верстка, дизайн / пер. с англ. С.И. Пономаренко. СПб.: БХВ-Петербург, 2004. 470 с.
- Черниговская, Алексеева 2018. Черниговская Т.В., Алексеева С.В. Взгляд кота Шредингера: регистрация движений глаз в психолингвистических исследованиях. СПб.: СПбГУ, 2018. 226 с.
- Baeza-Yates, Rello 2013. Baeza-Yates R., Rello L. Good Fonts for Dyslexia // ASSETS 2013: The 15th International ACM SIGACCESS Conference of Computers and Accessibility, 2013. Article no. 14. P. 1–8. DOI: 10.1145/2513383.2513447
- Bohm 2019. Bohm H. Letter and Symbol Misrecognition in Highly Legible Typefaces for General, Children, Dyslexic, Visually Impaired and Ageing Readers // Typography Guru. 2019. URL: <https://typography.guru/journal/letters-symbols-misrecognition/> (дата обращения 27.08.23).
- Dyslexia Style Guide 2023. Dyslexia Style Guide // British Dyslexia Association. 2023. URL: <https://www.bdadyslexia.org.uk/advice/employers/creating-a-dyslexia-friendly-workplace/dyslexia-friendly-style-guide> (дата обращения 11.08.23).
- Dyslexia Basics 2020. Dyslexia Basics // International Dyslexia Association. 2020. URL: <https://dyslexiaida.org/dyslexia-basics/> (дата обращения 05.08.23).
- Rello 2014. Rello L. DysWebxia : a Text Accessibility Model for People with Dyslexia. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2014. 470 p.
- Soward 2022. Soward B. Font // Neurodiversity Design System. 2022. URL: <https://www.neurodiversity.design/font/> (дата обращения 11.08.23).
- Yoliando 2020. Yoliando F.T. A Comparative Study of Dyslexia Style Guides in Improving Readability for People With Dyslexia // Proceedings of the International Conference of Innovation in Media and Visual Design (IMDES 2020) /

ed. By J. Selamet, L.T. Pinasthika, N.H. Ibrahim. Amsterdam; Paris: Atlantis Press, 2020. P. 32–37. DOI: 10.2991/assehr.k.201202.050

References

- Baeza-Yates, R., Rello, L., Good Fonts for Dyslexia, in: *ASSETS 2013: The 15th International ACM SIGACCESS Conference of Computers and Accessibility, 2013*, article no. 14, pp. 1–8, (In English). DOI: 10.1145/2513383.2513447
- Baryshnikov, G.M., Biziaev, A.Iu., Efimov, V.V., Moiseev, A.A., Pochtar', E.I., Iarmola, Iu.A., *Shriftы. Razrabotka i ispol'zovanie*, Moscow: EKOM Publ., 1997, 288 p., (In Russian).
- Bohm, H., Letter and Symbol Misrecognition in Highly Legible Typefaces for General, Children, Dyslexic, Visually Impaired and Ageing Readers, in: *Typography Guru*, 2019, (Online), URL: <https://typography.guru/journal/letters-symbols-misrecognition/> (accessed date 27.08.23), (In English).
- Chernigovskaia, T.V., Alekseeva, S.V., *Vzgliad kota Shredingera: registratsiia dvizhenii glaz v psikhologicheskikh issledovaniiax*, Saint Petersburg: SPBU, 2018, 226 p., (In Russian).
- Dyslexia Basics, in: *International Dyslexia Association*, 2020, (Online), URL: <https://dyslexiaida.org/dyslexia-basics/> (accessed date 05.08.23), (In English).
- Dyslexia Style Guide, in: *British Dyslexia Association*, 2023, (Online), URL: <https://www.bdadyslexia.org.uk/advice/employers/creating-a-dyslexia-friendly-workplace/dyslexia-friendly-style-guide> (accessed date 11.08.23), (In English).
- Felichi, D. [Felici D.], *Tipografika: shrift, verstka, dizain* [The Complete Manual of Typography: A Guide to Setting Perfect Type], Saint Petersburg: BKhV-Peterburg Publ., 2004, 470 p., (In Russian).
- Gordon, Iu., *Kniga pro bukvy ot Aa do Iaia*, Moscow: Studiia Artemiia Lebedeva Publ., 2013, 593 p., (In Russian).
- Karov, P., *Shriftovye tekhnologii: Opisanie i instrumentarii*, Moscow: Mir Publ., 2001, 454 p., (In Russian).
- Keis: zapustit' shrift dlia liudei s disleksiei i uvelichit' kolichestvo skachivaniia prilozheniia na 70%, in: *VC*, 2022, (Online), URL: <https://vc.ru/life/353693-keys-zapustit-shrift-dlya-lyudey-s-disleksiei-i-uvelichit-kolichestvo-skachivaniy-prilozheniya-na-70> (accessed date 14.08.23), (In Russian).
- Kornev, A., Pokolenie disleksii: kazhdyi desiatyi rebenok v Rossii imeet rasstroistva chteniia, in: *MK.ru*, 2017, (Online), URL: <https://www.mk.ru/social/health/2017/10/05/pokolenie-disleksii-kazhdyi-desyatyy-rebenok-v-rossii-imeet-rasstroystva-chteniya.html> (accessed date 05.08.23), (In Russian).
- Rello, L., *DysWebxia : a Text Accessibility Model for People with Dyslexia*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2014, 470 p., (In English).
- Soward, B., Font, in: *Neurodiversity Design System*, 2022, (Online), URL: <https://www.neurodiversity.design/font/> (accessed date 11.08.23), (In English).
- Yoliando, F.T., A Comparative Study of Dyslexia Style Guides in Improving Readability for People With Dyslexia, in: J. Selamet, L.T. Pinasthika, N.H. Ibrahim (eds.), *Proceedings of the International Conference of Innovation in Media and Visual Design (IMDES 2020)*, Amsterdam; Paris: Atlantis Press, 2020, pp. 32–37, (In English), DOI: 10.2991/assehr.k.201202.050

Сведения об авторе

Климовская Дарья Игоревна, магистр дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: d.klimovskaya@bk.ru

ORCID iD: 0009-0002-9457-9705

Для цитирования: Климовская Д.И. Особенности разработки инклюзивных шрифтов для людей с дислексией: актуальность, основные гипотезы, перспективы // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 3. С. 66–77. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_66

About the author

Klimovskaia Daria I., Master of Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: d.klimovskaya@bk.ru

ORCID ID: 0009-0002-9457-9705

For citation: Klimovskaia, D.I., 'Designing Inclusive Fonts for Dyslexic People: Relevance, Main Hypotheses, Prospects', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 66–77. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_66

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_78

Е.В. Чунькова

ВЫСТАВКА-ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ КАК НОВЫЙ ВЕКТОР ЭКСПОНИРОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ

Сегодня в среде выставочных и арт-практик наблюдается новый тренд — выставка-документальное исследование. Во главе такого рода проекта стоит куратор-исследователь, который, выстраивая экспонатуру выставки, прибегает к исследованию как к *основному методу построения пространства*. В данном контексте выставка представляет собой своеобразный «текст» *исследовательской работы*, который обладает своей архитектурой, подчиненной принципам кураторского исследования. Автором были определены критерии, по которым организуется пространство выставки-документального исследования: темпоральность, режиссура пространства, иммерсивность, этика. В качестве примера подобного рода выставок для детального рассмотрения был выбран проект «Первая позиция. Русский балет», реализованный в 2023 году в ЦВЗ Манеж в Санкт-Петербурге. В статье проводится анализ построения экспозиционного пространства данной выставки на основе выделенных критериев.

Ключевые слова: музейный дизайн, выставка, исследование, куратор, экспозиция

E.V. Chunkova

EXHIBITION-DOCUMENTARY RESEARCH AS A NEW VECTOR IN THE DISPLAY OF MUSEUM OBJECTS

Today, in the world of exhibition and art practices a new trend is emerging, that of exhibition-documentary research. At the forefront of such projects is a curator-researcher who, while organising exhibits for the exhibition, relies on research as the main method of spatial arrangement of the exhibition. In this context, the exhibition becomes a kind of "text" of research work with its own architectonics that is subject to the principles of curatorial research. The author has identified the criteria by which the space of the exhibition- documentary research is organised: temporality, narrative space, immersiveness, ethics. The project "First Position" held at the Manege Exhibition Hall in Saint Petersburg was chosen as an example of such exhibitions for detailed examination. The article analyses the construction of the exhibition space of this exhibition based on the identified criteria.

Keywords: museum design, exhibition, research, curator, display

Мы живем в эпоху визуальной культуры, в которой интерес зрителя поддерживается динамизмом и разнообразием визуальной информации, что в свою очередь делает восприятие статичного изображения и показ объектов без динамики или драматизма скучными для большинства современных зрителей.

Сегодняшние арт-институции стараются «идти в ногу со временем», изучать потребности аудитории и следовать им [Kottasz 2008]: многие музеи и выставочные пространства (Государственный Эрмитаж, ЦВЗ Манеж в Санкт-Петербурге и Москве, Новая Третьяковка в Москве, Ев-

рейский музей и центр толерантности в Москве, Национальная галерея Виктории в Мельбурне, Венский музей истории искусств, MoMA, Tate Modern и т. д.) и современные кураторы (У. Андерсон, С. Михайловский, П. Каплевич, Д. Озерков, А. Корень, Г. Макуга и т. д.) используют новые концептуальные и технологические подходы для показа произведений. Таким образом, стремясь соответствовать запросам нынешнего зрителя, меняется стратегия и тактика выставочной политики. «Выставки имеют не только лингвистический или семиотический характер, но еще и пространственный. Они включают формы, ко-



Ил. 1. Зал «Императорский балет». Здесь и далее: изображения предоставлены архивом ЦВЗ «Манеж», автор фото Василий Буланов
 Fig. 1. The Imperial Ballet hall. Hereinafter photos by Vasilii Bulanov. All images courtesy of the archive of the Manege Central Exhibition Hall

торые перемещаются между полями тактильных, визуальных и акустических отношений. Групповая выставка — драматургические декорации для инсценировки пространственных отношений между произведениями и зрителями, курированию же отводится роль структурирования подобных опытов для зрителя и произведения» [О’Нил 2015: 150].

Некоторые кураторы в стремлении продвинуть свой проект, сделать его успешным и массово востребованным формируют пространство выставок посредством дизайнерских приемов, рассчитанных на создание вау-эффекта, упуская из виду тот факт, что выставки, какую бы форму они не принимали, — это результат объемного и глубокого исследования, что, как правило, требует дополнительной подготовки и научной осведомленности. Но для сегодняшнего зрителя — культурного субъекта «эмоциональной цивилизации» требуются дополнительные средства воздействия, чтобы действительно погрузиться в процесс осмысленного восприятия и составить

целостное представление о воспринимаемом предмете. «Принципиальное отличие нашей эпохи от прошлого времени состоит в избыточности потока информации, который ежедневно окружает каждого из нас. На мышление и психику растущего человека этот поток оказывает огромное влияние...» [Крижановский 2018]. Фрагментарное, поверхностное и по большей части эмоциональное мышление постепенно вытеснит системное, в результате длительно концентрироваться на ком-либо предмете, одновременно выстраивая взаимосвязи и формируя целостную картину, современному человеку становится все сложнее и сложнее. «Клипное сознание порождает разрыв между образом и концептуальной схемой. Череда эмоционально насыщенных образов не дает возможности составить цельную картину мира» [Докука 2013].

Анализ процессов, которые происходят в современной зрительской культуре, позволяет выдвинуть гипотезу о том, что сегодня формируется запрос на новую форму передачи инфор-

мации — своего рода мост между кураторским исследованием и зрителем. Это в свою очередь ведет к очередной трансформации роли куратора: он *в качестве режиссера и медиума направляет, проводит зрителя по выставке-исследованию и с помощью визуальных образов выстраивает целостную картину, объясняясь с публикой посредством современных способов коммуникации.*

«Музейная экспозиция обычно акцентирует обучение и созерцание. Это предполагает, что содержание и форма экспозиции должны соответствовать компетенциям посетителя. Неслучайно формативная оценка играет все большую роль при подготовке экспозиции. Что посетитель знает о данной теме? Какие образы и ассоциации, включая и ложные стереотипы, принесет он с собой? Важный тренд начала XXI в. заключается в понимании того, что за всеми этими вопросами стоит другой, более важный вопрос, ответ на который необходимо найти: как посетитель учится» [Ван Менш, Мейер-ван Менш 2021: 38].

Сегодня в среде выставочных и арт-практик наблюдается новый тренд, отвечающий только еще кристаллизующейся потребности современного зрителя — выставка-документальное исследование. Во главе такого рода проекта стоит куратор-исследователь. *Куратор-исследователь* — это эксперт, который использует различные средства (визуальные и аудиальные образы, современные технологии, атмосферу и многое другое) для того, чтобы *помочь современному посетителю выставки максимально погрузиться в исследование на интуитивном уровне.* Такой эксперт, выстраивая экспонатуру выставки, прибегает к исследованию как *основному методу построения пространства выставки.* В данном контексте выставка представляет собой своеобразный «текст» *исследовательской работы,* который обладает своей архитектурой, подчиненной принципам кураторского исследования. Этот текст включает в себя культурные коды и символы времени, которые при умелой профессиональной подаче прочитываются зрителем и воздействуют на него.

Грамотно выстроенная архитектура выставочного текста-исследования помогает зрителю, живущему в эпоху визуальной культуры, понимать на интуитивном уровне, что стоит за тем или иным экспонатом, как эти артефакты/документы связаны между собой. Создаваемая *атмосфера* также является связующим звеном между кураторским нарративом и реципиентом:

благодаря создаваемой атмосфере зритель понимает, какова общая идея (и ее коннотации), как она объединяет артефакты и что хотел сказать автор (куратор) в своем исследовании.

Новая тенденция кураторских практик — выставка-документальное исследование — предполагает методологический подход к созданию экспозиционного пространства для полноценного и более углубленного погружения в основную идею экспонируемых предметов. Сама сценография выставки является результатом научно-исследовательской работы. В качестве примеров такого рода сценографии можно отметить следующие отечественные выставки: «Линия Рафаэля. 1520–2020» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020–2021 гг.), выставка-погружение «Аникушин / Чехов» (мастерская Аникушина, Санкт-Петербург, 2021 г.), выставка-путешествие «Балабанов» — ретроспектива, объединяющая все фильмы режиссера А. Балабанова (Севкабель порт, Санкт-Петербург, 2022–2023 гг.), проект «Пять искушений Иоганна Фауста» (Шереметьевский дворец, Санкт-Петербург, 2022 г.), музей Булгакова на Большой Пироговской улице в Москве (постоянная экспозиция) и т. д. Все эти выставки объединяют общие критерии, по которым происходит построение экспозиционного пространства:

- темпоральность;
- режиссура пространства;
- иммерсивность;
- этика.

В качестве примера подобного рода выставок в данной статье, основываясь на выделенных критериях, более подробно предлагается рассмотреть проект «Первая позиция. Русский балет», попадающий под предлагаемую нами дефиницию «выставка-документальное исследование». Эта выставка, посвященная русскому балету, состоялась в ЦВЗ Манеж, в Санкт-Петербурге в 2023 году.

Первое, что следует отметить — масштабность данного проекта и смелость реализовавших его авторов, так как выбор самой темы русского балета предполагает обширную и глубокую исследовательскую работу. Русский балет — это сложный феномен культуры, в котором переплетается множество различных аспектов: история самого танца, эпохальные влияния, смена власти, мода, личности танцоров, личности балетмейстеров, художники, технический прогресс и даже правила этикета и т. д. и т. п. Каждая из этих граней является предметом отдельной выставки и

соответственно отдельно подготовленной исследовательской работы. В таком большом объеме информации существует опасность запутаться, как в огромном клубке самому и впоследствии запутать зрителей. Как не утяжелить выставку объемом информации, исторической справки (ведь история каждого предмета и его место в определенной эпохе очень важны)? Современный зритель через полчаса бесконечного прочтения текстов с большой вероятностью либо уйдет с выставки, не дойдя и до середины, либо устанет от классической подачи (гигантских массивов исторической информации на экспозиционных стендах) и перестанет воспринимать материал, покинув выставку без ожидаемых впечатлений.

В данном проекте авторам выставки (А. Ялова (ЦВЗ Манеж) и А. Стерлигова (Planet 9)) удалось использовать сложность и многослойность предмета исследования в подходе к самому экспонированию. Создатели выставки представили все экспозиционное пространство выставочного зала в качестве материала для документального исследования. В итоге получилась объемная исследовательская работа, где даже стенды для экспонатов являются результатом исследования и представляют собой в некотором смысле исторический документ.

Сама *сценография* является ключевым моментом для интуитивного понимания зрителем заложенных в идею выставки смыслов, где *атмосфера* выставочного пространства — это «живое» информационное поле, в которое гармонично встроены исторические артефакты и инсталляции. В данной выставке невозможно отделить сценографию от экспонатов, это единый организм. Архитектоника выставки выстроена на переосмыслении и ремедиации отдельных эпох, объединенных главной идеей — раскрыть множественность и цельность феномена балета.

ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

Архитектура в принципе имеет темпоральный характер, так как дает представление о том, что происходило в тот или иной период [Гидион 1977]. В данном контексте именно эта характеристика архитектуры является маркерным символом для интуитивного прочтения культурного кода, заложенного в определенный исторический отрезок времени. Темпоральность в данном контексте следует понимать, как категорию социокультурного пространства, видоизменяющегося во времени и запечатленного в исторической памяти.

Каждый зал выставки «Первая позиция» представляет собой отдельную эпоху не только благодаря артефактам, показанным в хронологической последовательности, именно архитектура пространства задает выстроенные маркеры, которые побуждают память воспроизводить собственные воспоминания о той или иной эпохе, в зависимости от личной осведомленности зрителя.

Первый зал, куда попадает зритель, это «Императорский балет». Основным цветом этого пространства выбран красный. Имперский образ также поддерживает бархатная фактура. Деревянные панели добавляют ощущения устойчивости и монументальности. Помимо цвета и фактур, которые побуждают зрителя к погружению в атмосферу имперской роскоши царской театральной ложи, создатели выставки прибегают к интересному приему, который выполняет отчасти навигационную функцию. Это перегородки в виде профилей российских императоров, которые разделяют пространство на «временные» промежутки и зритель *интуитивно* понимает в какой эпохе он сейчас находится. Каждый освещенный профиль наделен характерной узнаваемой особенностью, указывающей на конкретную личность. Эти царственные абрисы доминируют по масштабу над остальным окружением, что с одной стороны, объясняется чисто функциональной задачей зонировать пространство, а с другой, символически фиксируют эпохи отечественной истории и истории императорского балета, приближенного к власти. Само пространство представляет собой анфиладу с артефактами, относящимися к той или иной эпохе. Эпохи представлены в последовательном хронологическом порядке от начала истории русского балета с XVII века (Ил. 1).

Анфилада заканчивается широким деревянным порталом в виде профиля С. Дягилева, который символизирует переход к новому повороту в истории русского балета под лозунгом «Удиви меня».

Чтобы попасть в следующий зал, нужно пройти по специально созданному для этой выставки вагону Дягилева, который являет собой *аллюзию*, намекающую на то, что Дягилев основал знаменитые на весь мир «Русские сезоны», гастролировавшие по разным странам на поезде, и именно гастроли того времени сделали русский балет знаменитым на весь мир.

Следующий зал «Русский дух» погружает зрителя в изменившееся театральное пространство. Торжественность царской ложи сменяет



Ил. 2. Зал «Русский дух»
Fig. 2. The Russian Spirit hall

камерное пространство с декорациями в духе И. Билибинского леса, которые являются экспозиционным стендом для графических работ Л. Бакста. Билибинский лес — это тоже *аллюзия*, но именно она является маркером, который в данном контексте сигнализирует об эпохе балета Дягилева, так как по эскизам И. Билибина создавались декорации и костюмы для «Русских сезонов». Синий цвет — цвет воды, коннотация для посвященных в историю об особенном судьбоносном отношении Дягилева к воде (Ил. 2).

Следующий поворот истории русского балета ведет в зал «Советский балет», где зритель попадает в новый «коридор времени». Деревянные стенды оттенка мебели советского периода в сочетании с зеленой ковровой дорожкой представляют собой документальное свидетельство той эпохи. Вряд ли именно такой ковер лежал в театрах того времени, скорее всего это собирательный образ, тем не менее, благодаря этому маркеру зритель мгновенно переносится в другую эпоху (Ил. 3).

Отдельное внимание хочется уделить мизансцене с повторяющимся на экране телевизора

советского образца «Лебединым озером». В данной мизансцене нет музейных артефактов, это современная инсталляция, созданная для этой конкретной выставки, но в таком исполнении и в контексте общего нарратива она дает образ события, которое поменяло ход истории в 90-х и которое считается зрителем без дополнительных пояснений благодаря маркерам-символам. Мебель и обои советского периода, телевизор «Рубин» погружают зрителя в типичное пространство постсоветского периода, а «Лебединое озеро», будучи одним из символов ГКЧП 1991 г., воссоздает событие в исторической памяти (Ил. 4).

Следующий зал — «Современность». В нем отсутствуют предметы, есть только проекции фотографий балетных артистов на полотнах как символ перехода в цифровую эпоху. Пустота, чистота, только сиюминутные образы от проекторов — метафора нового времени (Ил. 5).

Благодаря темпоральности в пространстве данной выставки на интуитивном уровне можно проследить аналогию с мировоззренческими парадигмами мышления от классической парадигмы (где царили гармония, четко определенные



Ил. 3. Зал «Советский балет»
Fig. 3. The Soviet Ballet hall

правила и созидательность) через модернизм (где «каждое авторское открытие свершалось в процессе творческого эксперимента над возможностями художественного языка» [Лекус 2022] к постмодернизму с его деконструкцией. От красного материального цвета с бархатной фактурой и деревом, симметричными, гармонично расставленными фигурами российских императоров, через сбитый ритм в пространстве и лозунг «Удиви меня» и уже из него — к чистому, пустому пространству с медиа-контентом в виде проекций.

РЕЖИССУРА ПРОСТРАНСТВА

Потребностью современного посетителя выставки на сегодняшний день является постоянное последовательное нарастание интенсивности впечатлений вследствие влияния кинематографических приемов на восприятие современного зрителя. В связи с этим использование некоторых театральных и кино-приемов становится целесообразным и для современных музейных практик. «Представление о роли куратора в организации выставки схоже с представлениям о роли режиссера в постановке театральной пьесы» [О’Нил 2015: 159].

Выставка «Первая позиция» — это в некотором смысле спектакль, состоящий из двух актов: первый акт — это первый этаж, посвященный истории русского балета, второй акт — второй этаж, показывающий балет с точки зрения открытого образовательного пространства. Каждый акт разделен на несколько сцен. Первый этаж (первый акт) условно разграничен на четыре основные исторические эпохи (сцены): «Императорский балет», «Русский дух» («Русские сезоны» Дягилева), «Советский балет» и «Современность». Каждая эпоха — это «поворот в истории» в прямом и переносном смысле. Пространство срежиссировано таким образом, что зрителю нужно повернуть на пути, чтобы попасть в следующую эпоху, так как залы разделены поворотами. Перед каждым поворотом создатели выставки используют саспенс в качестве приема, предвосхищающего зрительское внимание и любопытство; «саспенс» (англ. suspense) означает «прием затягивания драматической паузы, нагнетания страха, нервного беспокойства в ожидании дальнейшего развития сюжета» [Шагалова 2011: 255]. Саспенс можно разделить



Ил. 4. Зал «Советский балет»
Fig. 4. The Soviet Ballet hall

на две категории: стратегическая неполнота (основанная на неопределенности, вызывающей состояние любопытства) и стратегическое откладывание (состояние предвкушения, ожидания, побуждающее к состоянию беспокойства и тревоги) [Лещенко 2014].

Первый поворот от Императорского балета через профиль Дягилева подводит зрителя к инсталляции «Удиви меня», в которой собраны видео-отрезки ключевых постановок «Русских сезонов», что предвосхищает некую кульминацию и подпитывает интерес публики. Далее этот прием используется после авангардного, яркого, впечатляющего зала «Русский дух», перед входом в следующую эпоху. Здесь авторы выставки предлагают зрителю пройти через театральную кассу с табличкой «Билетов нет» — это снова саспенс, вызывающий состояние любопытства и ожидания захватывающего продолжения.

Второй этаж (второй акт) представляет собой исследовательскую лабораторию, разделенную на три сцены: зал «Школа», зал «Анатомия» и зал «Костюмный цех», и в качестве эпилога мизансцена с самыми необычными постановками «Танца маленьких лебедей». Общей объединяющей концепцией здесь является атмосфера

«белого куба», которая воспринимается как зона общественного открытого пространства: белый цвет стен и равномерное распределение света по всему пространству [Лекус, Чунькова 2020]. Первый зал посвящен школе в широком ее понимании. Пространство срежиссировано таким образом, что одну сторону зала занимает «классическая» историческая справка, а вторая сторона зала представляет собой самый настоящий урок у станка. Это инсталляция, состоящая из экранов с видео-контентом реального урока, чередующихся с зеркалами, где зритель может попробовать свои силы и «взаправду» присоединиться к уроку с профессиональными артистами балета. Это лаборатория, а лаборатория предполагает эксперименты (Ил. 6).

В зале «Анатомия» представлена исследовательская работа, посвященная балетному телу. На видео в рапиде показаны два сложнейших современных балетных элемента в исполнении профессиональных артистов балета, и в процессе их исполнения идет подробный анализ того, как работает тело в каждый момент движения.

Атмосферу в зале «Костюмный цех», где представлены редчайшие балетные костюмы от кутюрье мирового масштаба и инсталляция «История пачки», создают вертикальные люминесцентные лампы в витринах и основания для экспозиционных витрин, обтянутые полупрозрачной белой тканью.

Второй этаж — это открытая лаборатория, где каждому посетителю предлагается стать непосредственным участником научно-исследовательского процесса. Режиссура пространства второго этажа в целом побуждает скорее к зрительскому соучастию, чем к концентрации внимания и анализу, так как выставка объемная и держать зрителя в постоянном напряжении более двух часов было бы утомительно.

Режиссура пространства помогает зрителю адаптироваться в пространстве выставки, так как «Каждая выставка рассказывает историю, направляя зрителя определенным способом; выставочное пространство всегда повествовательно» [Groys 2008].

ИММЕРСИВНОСТЬ

В современном музее на первый план выходит сам зритель и его ощущения [Саймон 2017]. Можно отметить, что фокус зрительского внимания сегодня смещается с произведения искусства на самого зрителя и его ощущения, то есть зрителю интересно уже не само произведение ис-



Ил. 5. Зал «Современность»
Fig. 5. The Modernity hall

куства, а его субъективные переживания, рождаемые при восприятии данного произведения и создаваемой вокруг него атмосферы [Лекус, Абрамович 2022]. «Эстетическая коммуникация здесь, по сути, замыкается на самой себе, превращаясь в автокоммуникацию, в которой субъект эстетически переживает свое состояние в художественном образе» [Белова 2007].

Иммерсивность в современных музейных практиках — это ответ на запрос в потребности иного способа восприятия представителем «общества переживаний». Создаваемая атмосфера пространства намеренно погружает внимание зрителя в задуманный автором контекст. «Куратор обращается к использованию иммерсивности как к технологии или средству, которое позволяет создать атмосферу, способствующую погружению зрителя в созерцание произведения искусства» [Лекус, Абрамович 2022].

На выставке «Первая позиция» сценография стала помощником в создании иммерсивной среды, так как балет — это в первую очередь театр,

и в данном случае сценография по праву играет одну из ведущих ролей.

ЭТИКА

Несмотря на значимую роль, отданную сценографии, архитектура выставочного пространства читается как оммаж артефактам и произведениям искусства. Она дополняет, а не доминирует. Есть артефакт и его безоговорочная ценность, и есть его антураж, как достойная оправа, подтверждающая ценность предмета. Например, ради представленных на выставке тапочек П. Чайковского авторам проекта пришлось перестроить часть экспозиции, подстраиваясь под жесткие условия экспонирования, выставленные хранителями данного экспоната. В итоге получился целый стенд, посвященный личным вещам композитора. С большим пиететом под патронажем театрального художника Т. Ногиновой авторы выставки отнеслись к истории тюничного костюма. Благодаря общей исследовательской работе инсталляция «История пачки» получилась



Ил. 6. Зал «Школа»
Fig. 6. The School hall

достоверно воссозданной по историческим документам. Для демонстрации балетных тюничных костюмов, которые были специально сшиты, для выставки были изготовлены специальные манекены, представляющие собой документальное исследование, подтверждающее изменение балетной фигуры со временем. Представляя трансформацию костюма, нельзя было упускать из виду и трансформацию балетного тела, так как это взаимосвязанные факторы.

Помимо уважительного отношения к экспонатам, к этике хотелось бы отнести правила поведения зрителя, которые формирует специально выстроенное пространство выставки. Где-то к экспонатам можно подойти очень близко, где-то можно позволить себе стать частью экспозиции. Оформление выставки — это часть кураторской стратегии, которая в некотором смысле контролирует поведение зрителей в том числе, формируя правила поведения.

К этике также нужно отнести уважительное отношение создателей выставки к посетителю с точки зрения просветительской миссии и на-

мерение адаптировать свое «повествование» под широкую аудиторию с разной степенью просвещенности.

Выставки такого формата безусловно предполагают междисциплинарную коллаборацию профессионалов из разных областей: науки, дизайна, архитектуры, истории, культуры, искусства. Это масштабная, кропотливая и продолжительная работа, в которой документальное исследование не ограничивается экспонированием документов и артефактов, важную роль в ней играют тонкое чутье исследователя, его деликатное и уважительное отношение к предмету, умение привлечь к работе нужных экспертов, навыки режиссуры и сценографии и многое другое. Словом, все то, что способно пробудить в зрителе интерес и желание погрузиться в выставку-документальное исследование. Появление же куратора-исследователя во главе подобного рода арт-практик поможет разрешить противоречия между профессиональными интересами музейно-выставочного сообщества (а также арт-институций в целом) и запросами современного зрителя, тем самым открывая новую страницу в истории зрительской культуры.

Список литературы

- Белова 2007. Белова Н.Ю. Анализ способов интерпретации художественного изображения / Вестник НГУ. Серия: Психология. 2007. Т. 1, вып. 1. С. 32–43.
- Ван Менш, Мейер-ван Менш 2021. Менш П. ван, Мейер-ван Менш Л. Новые тренды в музеологии / пер. с англ. В.Г. Ананьева. М.: Перспектива, 2021. 128 с.
- Гидион 1977. Гидион З. Пространство, время, архитектура / ред. Д.Г. Копелянский; пер.с нем. М.В. Леонене и И.Л. Черня. М.: Стройиздат, 1977. 567 с.
- Докука 2013. Докука С.В. Клиповое мышление как феномен информационного общества // Общественные науки и современность. 2013. № 2. С. 169–176.
- Крижановский 2018. Крижановский И.Н. Постмодернизм: шаг в «неточном направлении» // Russian Technological Journal. 2018. № 6. С. 101–116. DOI: 10.32362/2500-316X-2018-6-6-101-116
- Лекус 2022. Лекус Е.Ю. Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13. № 2. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>. DOI: 10.15862/44KLSK222. (дата обращения 23.08.2023).
- Лекус, Абрамович 2022. Лекус Е.Ю., Абрамович Т.А. Выставочный дизайн в условиях трансформации зрительской культуры XXI века // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 54–66.
- Лекус, Чунькова 2020. Лекус Е.Ю., Чунькова Е.В. «Атмосферные» экспозиции: сущность, проявления, противоречия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2020. № 2, ч. 2. С. 420–434.
- Лещенко 2014. Лещенко А.В. Понятие саспенса в контексте современных научных исследований // Science and Education a New Dimension: Philology, II(6). 2014. Iss. 29. С. 55–57.
- О’Нил 2015. О’Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы) / пер. с англ. А. Боровикова. М.: Ад Маргинем, 2015. 272 с.
- Саймон 2017. Саймон Н. Партиципаторный музей / пер. с англ. А. Глебовского. М.: Ад Марнингем, 2017. 368 с.
- Шагалова 2011. Шагалова Е.Н. Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века. М.: АСТ: Астрель, 2011. 413 с.
- Groys 2008. Groys B. Art Power. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008. 200 p.
- Kottasz 2008. Kottasz R. Understanding the Influences of Atmospheric Cues on the Emotional Responses and Behaviours of Museum Visitors // Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing. 2006. Vol. 16. № 1. P. 95–121. DOI: 10.1300/J054v16n01_06
- References**
- Belova, N.Iu., Analiz sposobov interpretatsii khudozhestvennogo izobrazheniia, Vestnik NGU. Seriiia: Psikhologiiia, 2007, vol. 1, iss. 1, pp. 32–43, (In Russian).
- Dokuka, S.V., Klipovoe myshlenie kak fenomen informatsionnogo obshchestva, *Obshchestvennye nauki i sovremennost’* [Social Sciences and Contemporary World], 2013, no. 2, pp. 169–176, (In Russian).
- Gidion, Z. [Giedion S.], *Prostranstvo, vremia, arkhitektura*, D.G. Kopelianskii (ed.), Moscow: Stroiizdat Publ., 1977, 567 p., (In Russian).
- Groys, B., *Art Power*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2008, 200 p., (In English).
- Kottasz, R., Understanding the Influences of Atmospheric Cues on the Emotional Responses and Behaviours of Museum Visitors, *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing*, 2006, vol. 16, no. 1, pp. 95–121, (In English) DOI: 10.1300/J054v16n01_06
- Krizhanovskii, I.N., Postmodernizm: shag v «netochnom napravlenii» [Postmodernism: a Step in an “Inexact Direction”], *Russian Technological Journal*, 2018, no. 6, pp. 101–116, (In Russian). DOI: 10.32362/2500-316X-2018-6-6-101-116
- Lekus, E.Iu., Abramovich, T.A., Vystavochnyi dizain v usloviakh transformatsii zritel’skoi kul’tury XXI veka [Exhibition Design in the Context of the Transformation of Spectator Culture in the 21st Century], *Terra Artis. Iskusstvo i dizain* [Terra Artis. Art and Design], 2022, no. 3, pp. 54–66, (In Russian).
- Lekus, E.Iu., Chun’kova, E.V., «Atmosfernye» ekspozitsii: sushchnost’, proiavleniia, protivorechiia [«Atmospheric» Expositions: Essence, Demonstration, Contradictions], *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGKhPA* [Decorative Art and Environment. Gerald of the MGHPA], 2020, no. 2, part. 2, pp. 420–434, (In Russian).
- Lekus, E.Iu., Krasota v iskusstve: sintez prekrasnogo i bezobraznogo [Beauty in Art: Synthesis of the Beautiful and the Ugly], *Mir nauki. Sotsiologiiia, filologiiia, kul’turologiiia* [World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies], 2022, vol. 13, no. 2, (Online), URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>. DOI: 10.15862/44KLSK222. (accessed date 23.08.2023).
- Leshchenko, A.V., Poniatie saspensa v kontekste sovremennykh nauchnykh issledovaniia [The Concept of Suspense in Modern Research], *Science and Education a New Dimension: Philology, II(6)*, 2014, iss. 29, pp. 55–57, (In Russian).

- Mensh, P. van, Meier-van Mensh L. [Mensch P. van, Meijer-van Mensch L.], *Novye trendy v muzeologii* [New Trends in Museology], Moscow: Perspektiva Publ., 2021, 128 p., (In Russian).
- O'Nil, P. [O'Neill P.], *Kul'tura kuratorstva i kuratorstvo kul'tur(y)* [The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)], Moscow: Ad Marginem Publ., 2015, 272 p., (In Russian).
- Saimon, N. [Simon N.], *Partitsipatornyi muzei* [The Participatory Museum], Moscow: Ad Marginem Publ., 2017, 368 p., (In Russian).
- Shagalova, E.N., *Samyi noveishii tolkovyi slovar' russkogo iazyka XXI veka*, Moscow: AST Publ.: Astrel' Publ., 2011, 413 p., (In Russian).

Сведения об авторе

Чунькова Екатерина Владимировна, аспирантка, Институт Философии, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5)

e-mail: 4unkova@mail.ru

ORCID iD: 0009-0004-4815-4639

Для цитирования: Чунькова Е.В. Выставка-документальное исследование как новый вектор экспонирования музейных предметов // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 78–91. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_78

About the author

Chunkova Ekaterina V., PhD student, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University (5, Mendeleevskaya liniia, Saint-Petersburg, Russia 199034)

e-mail: 4unkova@mail.ru

ORCID iD: 0009-0004-4815-4639

For citation: Chunkova, E.V., 'Exhibition-Documentary Research as a New Vector in the Display of Museum Objects', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 78–91. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_78

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_89

А.А. Шевчук

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРЕДМЕТОВ КОЛЛЕКЦИОННОГО ДИЗАЙНА: ЕВРОПЕЙСКИЙ И РОССИЙСКИЙ ОПЫТ

Функционализм и рационализм, как базовые проектные качества дизайна, в современном обществе «эмоционального капитализма» перестали отвечать актуальным потребительским запросам. Дизайн в современном мире стремится решить более нематериальные вопросы, связанные с эмоциональной, интуитивной парадигмой восприятия мира, используя художественные ресурсы. На стыке искусства и дизайна возникает и формируется новое русло дизайна — коллекционный дизайн. Как новое, только обретающее форму, но уже востребованное явление, коллекционный дизайн требует изучения, выявления характерных особенностей и принципов проектирования. Данное исследование — это попытка в первом приближении осмыслить природу данного феномена, понять, какое место он занимает в индустрии, и спрогнозировать его развитие в эволюционных процессах дизайна.

Ключевые слова: коллекционный дизайн, предметный дизайн, галерея, декоративно-прикладное искусство, аукцион дизайна, куратор

А.А. Shevchuk

THE PHENOMENON OF COLLECTIBLE DESIGN: THE EUROPEAN AND RUSSIAN EXPERIENCE

Design has long ceased to be only an effective functional solution to a problem, and is more and more often perceived as art. In the modern world design seeks to solve intangible issues relating to the emotional and intuitive part of the perception of the world through artistic means. At this intersection of art and design, collectible design is emerging and developing as a new line of design that is just beginning to acquire a formulated, generally accepted and understandable form. A new phenomenon in the industry and already much sought after, collectible design needs to be researched. By identifying its defining characteristics and principles of design, we can gain a better understanding of its nature as a phenomenon and its role within the industry.

Keywords: collectible design, object design, gallery, decorative and applied arts, design auction, curator

Идеи коллекционного дизайна начали формироваться в 1960-е гг. в европейской практике студий Нью-Йорка, Парижа и Лондона, представлявших лимитированные коллекции в единичных галереях. Однако рынок этих эксклюзивных дизайн-объектов стал складываться только в начале 2000-х, в основном благодаря новым галереям, которые культивировали в дизайнерах большую свободу самовыражения. Понятие «дизайн» на протяжении всей своей истории претерпевает регулярные трансформации, которые происходят в контексте нескольких направлений: формообразования,

промышленных инноваций, конкуренции с декоративно-прикладным искусством, массовой культуры потребления. Сейчас происходит активный переход на новый качественный уровень понимания теоретических вопросов и практики дизайна, который, реализуя свой творческий потенциал, включает в себя уже не только проектную деятельность, но и художественную, актуализируя тем самым направление коллекционного дизайна.

Феномен «коллекционного дизайна» в первую очередь связывают с переходом от одной культурной парадигмы к другой, ознаменовав-

шим рубеж XX–XXI веков. Этой концепции придерживается авторитетный историк дизайна, экс-куратор Музея дизайна в Лондоне Либби Селлерс [Sellers 2010: 27]. В свою очередь искусствовед, эксперт по коллекционному дизайну Орели Жюльен датирует первые ростки этого направления 1970-ми годам, связывая его с переходом от промышленного дизайна к новому формату — арт [Бандорина 2020: 380].

Погружаясь в проблематику коллекционного дизайна, нельзя не обратиться непосредственно к теме коллекционирования, к тем мотивациям, целям и ценностям, которые побуждают нас к собирательству артефактов. На этот счет Деян Суджич, специалист в области дизайна и архитектуры, экс-директор Музея дизайна в Лондоне, говорил следующее: «Импульс, который заставляет нас коллекционировать вещи, универсален и восходит к основным характеристикам человека как вида. Коллекционирование старше серийного производства и дизайна, но оно раскрывает суть наших взаимоотношений с тем, чем мы обладаем, и позволяет понять, какие сигналы шлют нам вещи, и по каким критериям мы их оцениваем. Разбираясь в природе коллекционирования, мы узнаем кое-что и о самих себе, и о природе вещей» [Суджич 2017: 83].

Во все времена, и в частности в контексте современного «общества переживаний», коллекционирование вещей в своей основе имеет преимущественно эмоциональный характер, психологический аспект. Зачастую люди коллекционируют вещи не из-за желания инвестировать, а из эмоционального, иррационального импульса, желая обладать предметом, как воспоминаниями, ассоциациями, которые связаны с ним — личными или общепринятыми. Психологи отмечают, что коллекционирование вещей помогает поддерживать связь со своим детством и юностью, преодолеть беспокойство, связанное с быстро ускользающим временем и изменениями, происходящими в мире. «Мы коллекционируем ради самосовершенствования, чтобы продемонстрировать свой вкус или привнести в жизнь ощущение порядка, дисциплины и контроля, а порой и для того, чтобы обозначить свои тревоги и примириться со своей неспособностью выстроить отношения с миром. Это именно те мотивы, в которых нужно разобраться дизайнеру, и именно те качества, которыми он манипулирует, создавая вещи, какой бы ни была их номинальная функция» [Суджич 2017: 86].

«Общество переживаний» вывело нас на другой уровень понимания взаимодействия с веща-

ми. Потребителя в первую очередь интересует не функционал вещи, предмета дизайна, а ее второстепенные характеристики, относящиеся к эмоциональной стороне жизни: цвет, форма, как тактильно ощущается этот предмет, насколько он похож или не похож на вещи, которыми человек уже обладает. «Коллекционируя вещи — мы нивелируем их номинальное предназначение. Мы отказываемся от их первоначального смысла и рассчитываем получить взамен нечто другое» [Суджич 2017: 85]. Функциональные характеристики предмета уходят на второй план. Дизайнерские предметы, в особенности эмоционально окрашенные, несущие посыл, идею, призванные пробудить чувства, блестяще удовлетворяют эту потребность.

Также коллекционирование затрагивает еще одну страсть потребителя — азарт «охоты» за редким предметом. В современном мире охота в классическом понимании этого увлечения перестала быть социально одобряемой и востребованной, а вот «охота» за тем самым дизайнерским предметом стала новым увлечением, прекрасно вписывающимся в рамки новой этики. Маркетологи и крупные бренды хорошо знают о любви потребителя к лимитированным коллекциям, коллаборациям и малым тиражам, заявляющим об уникальности продукта. Но постепенно потребитель привык к маркетинговым ходам и перестал попадать под влияние рекламных кампаний. Новая этика, экология, устойчивое производство и, возможно, ностальгия по уникальным, ремесленным вещам с историей заставляют потребителя все чаще обращать внимание на аукционы, платформы с продажей б/у вещей, сайты студий дизайна, проектирующие коллекционные предметы. Рынок дизайна отражает эту перемену: все чаще можно встретить студии, занимающиеся коллекционированием и продажей антиквариата, мероприятия, направленные на обмен винтажными дизайн-продуктами, платформы, продающие дизайнерские предметы.

Дизайнер, стремящийся произвести предмет на стыке искусства и дизайна, сегодня должен переосмыслить процесс производства и концепцию результата проектирования. Теперь перед дизайнером встает задача производить не просто предмет с ясной функцией, а новый взгляд на вещь, переосмысленную концепцию предмета, идею. «В коллекционном дизайне художник участвует во всех этапах производства: он создает эскизы, делает прототипы, мастерит художественный объект своими руками. Даже если в производстве применяются созданные

промышленным способом детали или же задействован труд других людей, ключевая роль всегда остается за автором. В художнике снова стали ценить высокий уровень владения ремесленными навыками, знание свойств разных материалов и способов их обработки» [Massoni 2022]. Это привело к тому, что предметы дизайна в современном мире сравниваются не с предметами промышленности, а с предметами искусства. Они должны отвечать новым критериям, чтобы быть востребованными и конкурентоспособными на рынке дизайна.

Чтобы лучше понять, что является предметом коллекционного дизайна, можно обратиться к экспертному мнению кураторов, оценивающих эти предметы и выбирающих из массы предложенных вариантов то, что потенциально может стать легендарным дизайном. Так, Джованна Массони, куратор дизайна и критик, считает, что предмет коллекционирования — это артефакт, представляющий один из решающих этапов исследования [Massoni 2023b]. Массони пользуется следующими критериями оценки предметов: это *исследование*, которое его породило (т. е. говорит ли исследование о чем-то новом), *масштабируемость проекта* (т. е. насколько универсален его посыл), его коммуникативные способности (т. е. ясно ли ядро исследования при взгляде на артефакт). При определении того, что делает авторский дизайн предметом коллекционирования, очень важно исходное намерение, которое побуждает к созданию предмета.

Другой эксперт в области коллекционного дизайна, экс-куратор лондонского Музея дизайна, Либби Селлерс описала и классифицировала практически все, что накоплено в деле коллекционирования дизайна. Она сформулировала восемь критериев, на которые ориентируются сегодня коллекционеры.

1. Предмет сделан влиятельным или знаменитым дизайнером. Тут годится любой именитый модернист, а также Рон Арад или Филипп Старк.

2. Предмет маркирует важный момент в творческой биографии его создателя. Например, предметы, сделанные Шарлоттой Перриан в Японии (1940–1942).

3. Обстоятельства, при которых создавался предмет, имеют историческую ценность. Например, Международная выставка декоративно-прикладного искусства 1925 года в Париже, для которой были выпущены комоды Жака-Эмиля Рульмана.

4. Дизайнер умер, и серийное производство было прекращено.

5. Предмет очень сложный, либо в нем использованы нетипичные для эпохи технологии. Таковым можно считать шкаф Торда Бонтье FigLeaf для MadebyMeta, который состоит из 616 фиговых медных листьев — каждый покрыт эмалью и расписан вручную.

6. Предмет представлял важность в определенный социо-экономический или политический период. Надувное кресло Blow (Де Паз, Д'Урбино, Ломацци, Сколари, 1967) для Zanotta несет дух свободы и протеста 1960-х.

7. Предмет являлся частью более грандиозного архитектурного проекта. Как мебель для зданий в Чандигархе Пьера Жаннере и Ле Корбюзье.

8. Предметы послужили прототипом успешного тиража или знаменитой серии. Из живущих дизайнеров «голубой фишкой» по этой части считается Константин Грчик [Sellers 2010: 37].

Выразительность эстетики промышленного и ремесленного производств лучше видны рядом и отлично работают в паре, создавая многогранный образ, вызывая эмоциональное вовлечение. В современном мире мы часто сталкиваемся с дуальностью, она подчеркивает и выкристалливывает суть вещей. Традиции и современность сосуществуют рядом в современном контексте и подсвечивают отличительные качества друг друга. Студия Destroyers/Builders, голландского дизайнера мебели, товаров и интерьеров Линды Фрейи Тангелдер считает частью своей философии этот дуалистический подход. Она вдохновлена взаимодействием человека с архитектурными элементами, материалами и методами строительства.

Деятельность и методика проектирования Линды Тангелдер в ее студии привели к тому, что сейчас производство, изначально создающее исключительно коллекционный дизайн, стоит на пороге выхода на рынок массового промышленного дизайна, что означает переосмысление сути и задач серийного производства уже на новом качественном уровне. «Я думаю, что многое изменилось для дизайнерских компаний. Я чувствую, что бренды высокого класса серьезно хотят сосредоточиться на долговечных скульптурных объектах. Это способ обратиться к рынку, который заботится о качестве и устойчивости (что связано с долговечностью). Они активно ищут молодых дизайнеров, занимающихся исследовательской работой, и открыты для их методов работы. Например,

когда мы встретились с Cassina, мне не пришлось объяснять, что дизайн меня интересует не как декоративная дисциплина, а как смысл и смысл: они это знали, и это их вполне устраивало» [Massoni 2022]. Линда Тангелдер в процессе работы над коллекционными предметами выработала сильный, узнаваемый личный способ коммуникации с клиентом. Команда Destroyers/Builders в своей работе использует метод проектирования, основополагающим аспектом которого является формирование сильной эмоциональной связи между предметом и пользователем.

Работы Линды Фрейи Тангелдер были отмечены на ярмарке дизайна Salon, Operae Turin, SaloneSatellite, Milan, Interieur Kortrijk. Дизайнер работала с галереями, а именно с Carwan, Valerie Traan, Nilufar. Работы ее студии востребованы на дизайн-рынке. Благодаря своему сотрудничеству с мебельным брендом Cassina студия в данный момент находится в процессе сложного перехода от коллекционного дизайна к серийному производству. «Это было довольно гладко. Мы подробно обсудили, что я делаю, команда Cassina помогла мне понять, что нужно сделать, чтобы стать посредником между свободой и неизбежными границами, которых требует серийность» [Massoni 2022]. Работая прежде всего как художник и следуя интуитивному подходу, Тангелдер переосмысляет привычные материалы и традиционные техники, используя нестандартные стилистические отсылки. Даже в коллаборациях с крупными производствами дизайнер хочет добиться тактильности и ремесленной неидеальности создаваемых объектов. Студия является ярким представителем коллекционного дизайна, который движется в сторону массового производства, именно такой путь и подход приводят индустрию к качественно новому тиражному производству. Данный творческий метод в корне меняет саму суть выпускаемого предмета.

Еще одним примером успешной работы в области коллекционного дизайна является StudioRoso — дизайнерский дуэт из Дании, создающий отдельные проекты, ориентированные на конкретные ситуации. Резиденты StudioRoso считают, что «диалог между искусством и дизайном — это непрерывная история. Разделение между двумя дисциплинами становится все более и более плавным, поскольку дизайнеры любят работать над предметами коллекционирования, чтобы проводить свои личные исследования и экспериментировать с новыми материа-

лами и производственными процессами в своем собственном темпе» [Massoni 2023a]. StudioRoso пытается пройти по тонкой грани на стыке промышленного и коллекционного дизайна, делая шаг вперед в том, что кажется возможной альтернативой работе с промышленностью.

Коллекционный дизайн строится на исследованиях, и дизайнер, проходя путь от идеи до реализации должен донести свою мысль, идею, результат работы до потребителя, сделать его проявленным. Именно эмоциональный отклик является отличительной чертой успешных предметов коллекционного дизайна, и если у дизайнера получается создать эту смыслопорождающую машину, создать, проявить образ, который вызывает эмоциональный отклик и приводит к интеллектуальному взаимодействию, можно сделать вывод, что именно этот аспект играет важнейшую роль и связывает дизайн и искусство, на стыке которых существует коллекционный дизайн в современном его понимании.

«Коллекционный дизайн характеризуется сильной связью между процессом/материалом и формой; конструкцией, которая поэтична, полна смыслов и содержания, и хотя она функциональна, функция, как правило, вторична». Так говорит о данном феномене Матье Леаннер, дизайнер, эстет и философ. Коллекционный дизайн в Европе уже прошел процесс формирования. Коллекционеры и кураторы достаточно четко понимают, какие предметы можно назвать коллекционным дизайном. В мировой практике есть системы оценивания и примеры успешных проектов, созданных в соответствии с требованиями, предъявленным к предметам коллекционного дизайна кураторами и экспертным сообществом. В России все не так очевидно, у нас нет настолько устоявшегося рынка и договоренности внутри экспертного сообщества о том, что является предметом коллекционного дизайна. В нашем случае коллекционный дизайн нужно рассматривать в связке с декоративно-прикладным искусством, так как они соседствуют в одной нише и часто работают как сообщающиеся сосуды. Эти две сферы одновременно и дают повод для создания нового, и вместе с тем тормозят развитие друг друга, создавая дихотомию. ДПИ в свою очередь также проходит процесс переосмысления: при сохранении устоявшегося культурного кода продукция этих производств тем не менее логическим образом трансформируется, адаптируется к новым реалиям. художе-

ственные промыслы пытаются не утратить свою идентичность и в то же время быть полноценными игроками на современном рынке дизайнерских предметов.

Одним из примеров коллекционного дизайна в России может быть «неорусский концепт-стор Палаты». Проект исследует локальный дизайн через уникальную подборку локальных техник и авторов. Кураторы проекта исследуют искусство и дизайн на постсоветском пространстве,

ездят в экспедиции в поиске предметов и мастеров локального дизайна.

На отечественном рынке в данный момент мало примеров осмысленного исследовательского проектирования коллекционного дизайна. Основной его движущей силой является кураторский отбор, который приводит предмет к потребителю, привносит исследовательскую составляющую через собственный процесс поиска, оценки, осмысления.

Список литературы

- Бандорина 2020. Бандорина К.В. Коллекционный дизайн — на грани классики и современности. К проблеме российской интерпретации // Искусство и дизайн: история и практика: материалы науч.-практ. конф., 20 мая 2020 г.: сб. науч. ст. / СПГХПА им. А.Л. Штиглица; науч. ред. М.Е. Орлова-Шейнер. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2020. С. 24–30.
- Суджич 2017. Суджич Д. В как Bauhaus: Азбука современного мира / пер. с англ. М.: Strelka Press, 2017. 400 с.
- Massoni 2022. Massoni E. Moving from Collectible to Industrial Design Commissions // Designwanted. 15.12.2022. URL: <https://designwanted.com/professional/linde-freya-tangelder-limited-editions-industrial-design/> (дата обращения 17.08.2023).
- Massoni 2023a. Massoni E. Is there still a Real Difference between Art and Design? // Designwanted. 17.03.2023. URL: <https://designwanted.com/studio-roso-art-design-milan-design-week-2023/> (дата обращения 17.08.2023).
- Massoni 2023b. Massoni E. What Buyers and Curators Look for in Design Collectibles // Designwanted. 14.02.2023. URL: <https://designwanted.com/professional/design-collectibles-what-buyers-curators-look-for/> (дата обращения 18.08.2023).
- Sellers 2010. Sellers L. Why What How: Collecting Design in a Contemporary Market. London: HSBC, 2010. 144 p.

References

- Bandorina, K.V., Kolleksiionnyi dizain, na grani klassiki i sovremennosti. K probleme rossiiskoi interpretatsii [Collectible Design — At the Brink of Classics and Modernity. Revisiting the Problem of Russian Interpretation], in: M.E. Orlova-Sheiner (ed.), *Iskusstvo i dizain: istoriia i praktika: materialy nauch.-prakt. konf., 20 maia 2020 g.: sb. nauch. st.*, Saint Petersburg: Stieglitz Academy Publ., 2020, pp. 24–30, (In Russian).
- Massoni, E., Is there still a Real Difference between Art and Design?, in: *Designwanted*, 17.03.2023, (Online), URL: <https://designwanted.com/studio-roso-art-design-milan-design-week-2023/> (accessed date 17.08.2023), (In English).
- Massoni, E., Moving from Collectible to Industrial Design Commissions, in: *Designwanted*, 15.12.2022, (Online), URL: <https://designwanted.com/professional/linde-freya-tangelder-limited-editions-industrial-design/> (accessed date 17.08.2023), (In English).
- Massoni, E., What Buyers and Curators Look for in Design Collectibles, in: *Designwanted*, 14.02.2023, (Online), URL: <https://designwanted.com/professional/design-collectibles-what-buyers-curators-look-for/> (accessed date 18.08.2023), (In English).
- Sellers, L., *Why What How: Collecting Design in a Contemporary Market*, London: HSBC, 2010, 144 p., (In English).
- Sudzhich, D. [Sudjic D.], *V kak Bauhaus: Azbuka sovremennogo mira* [B is for Bauhaus, Y is for YouTube], Moscow: Strelka Press, 2017, 400 p., (In Russian).

Сведения об авторе

Шевчук Анастасия Андреевна, дизайнер благотворительного проекта «Спасибо» (191014, Санкт-Петербург, Ковенский пер., 23, пом. 1-Н)

e-mail: ana13shevchuk@yandex.ru

Для цитирования: Шевчук А.А. Проектирование предметов коллекционного дизайна: европейский и российский опыт // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 89–93. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_89

About the author

Shevchuk Anastasia A., designer in charity project *Spasibo* (office 1-Н, 23, Kovensky per., Saint Petersburg, Russia 191014)

e-mail: ana13shevchuk@yandex.ru

For citation: Shevchuk, A.A., ‘The Phenomenon of Collectible Design: the European and Russian Experience’, *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_89

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_94

Г.В. Вершинин

ПОБУДИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Дизайн возник как рефлексия на машинное производство, он использовал выразительный язык искусств (поэтику) и противостоял механистичности цивилизации. В его пространство пришло большое число проектировщиков, владеющих технологическим ремеслом, но не искусством проектирования. Сегодня важно осознать самобытное место дизайнера как части культуры. На смену коммерческой безликости должен прийти новый дизайн, опирающийся на художественную поэтику и «сверхсознание» региональных культур. Творческая рефлексия, возвращение к художественной семантике, приемам синестезии позволят дизайну развиваться как искусству, выражающему смысл и ценности мира.

Ключевые слова: дизайн, проектная мотивация, синестезия, художественная поэтика, сверхсознание, творческая рефлексия, искусство проектирования

G.V. Vershinin

INCENTIVES OF DESIGN

Design emerged as a reflection on mass production, using the expressive language of the arts (poetics) to counteract the mechanisation of civilization. It attracted a large number of designers skilled in technology, but not the art of design. Today, it is crucial to recognise the distinctive role of design as a part of culture. In place of commercial impersonality, a new design should embrace artistic poetics the “superconsciousness” of regional cultures. Creative reflection, a return to artistic semantics and synesthetic techniques will allow design to evolve as an art form expressing the meaning and values of the world.

Keywords: design, project motivation, synesthesia, artistic poetics, superconsciousness, creative reflection, art of design

В апреле 2004 г. в редакции журнала «Домус» собрались основатели итальянского дизайна; здесь обсуждались актуальные темы — предпринимательство, образование, ценности и качество дизайна. Общую тревогу вызывало вхождение на «территорию» дизайна финансово-промышленных групп, скупка ими предприятий и размывание идей дизайна во имя прибылей. Особо опасные последствия виделись в усреднении дизайна, поскольку со сцены уходили яркие лидеры, рушились союзы дизайнеров и промышленников. «Прежде итальянский дизайн был представлен гуманистами, а не технарями-инженерами, — сетовал Э. Мари. — Дизайн умирает тогда, когда люди начинают думать, что он — технический навык» [Вместо послесловия... 2005: 1031]. Свою позицию в очередной раз высказал «гуру» Э. Соттсасс, один из тех, кто определял многие векторы дизайнерской профессии: «Про-

ектировщик должен знать, что вещи могут стать предметами для экзистенциальных обрядов, а не только вещами, на которые смотрят и иногда используют их. Пить воду из бумажного стаканчика на шоссе и пить ее из хрустального бокала — различные жесты. В первом случае вы почти забываете, что существуете, поскольку вы пьете; во втором — из-за веса бокала, недолговечности, прозрачности и бесконечности вкуса вы понимаете, что держите в руке инструмент, который заставляет вас увидеть, как вы живете в тот момент» [Вместо послесловия... 2005: 1032–1033]. Эту мысль он проиллюстрировал конфликтной ситуацией с британским дизайнером: «Студенты часто не знают, что делать. Они сидят перед экраном компьютера, ожидая от него каких-нибудь событий. У меня как-то работал британский сотрудник. Он был молод, казался ярким. Однажды при беседе я упомянул имя Диониса. Он посмо-

трел на меня и спросил: «Что это?» Я сказал ему: «Слушайте, если Вы не знаете, кто такой Дионис, вот здесь дверь, идите!» ... Дионис представляет Средиземноморье, которое является уже само по себе экзистенциальным каталогом запахов, цветов, особой растительности, древних призраков... Когда я проектирую, я думаю об этом мире, потому что он находится в моей голове» [Вместо послесловия... 2005: 1032].

Кризис 1990-х возник не только в России; глобалистское движение нескольких американских фондов (BlackRock, The Vanguard Group, State Street Corporation и других собственников активов США) распространилось по всему миру. Потребовались два десятилетия, чтобы понять: глобализация — не единство культур, а лишь их американизация. Только после 2020 г. пошел обратный процесс регионализации и самоидентификации, и сегодня одна из главных проблем проектировщиков (пока не осознаваемая в должной мере) заключена в том, чтобы достигнуть сочетания универсальных и региональных начал. К сожалению, пока это решается на уровне псевдокультуры, использующей расписные подносы, кокошники и опошляющей оригиналы, однако, именно дизайн, современное проектное мышление призваны решить эту проблему.

В 1978 г. Б. Арчер, руководитель отдела исследований дизайна Королевского колледжа искусств (RCA), «всемирной дизайнерской докторантуры», определил дизайн как «совокупный опыт материальной культуры и совокупный массив знаний, навыков и ценностей, воплощенный в искусстве планирования, изобретения, формообразования и исполнения» [Сидоренко 2005: 1001]. В таком понимании дизайн концентрирует и переосмысляет весь материальный и духовный мир, культурные достижения человечества, опыт и главную цель — перепроектирование, созданное человеком. Выпускник Московского авиационного института и RCA, создатель самобытного русского бренда девяностых, «Биоинъектор» И. Сафронов, отозвался об этом определении так: «Каждое слово — бриллиант! Из четырех равноценных понятий — искусство планирования, формообразования, изобретения и исполнения — в публичном поле распознается только как искусство формообразования»¹.

В.Ф. Сидоренко, ведущий отечественный теоретик проектной культуры, следующим образом

видит и определяет главное в культурах: предмет изучения в науке — природа; в искусствах — человеческий опыт; в дизайне — мир, созданный человеком. Методы науки — эксперимент, анализ, классификация; методы искусств — аналогия, метафора, критика, оценка; методы дизайна — моделирование, создание образцов, синтезирование. В процессе исследования выявляются ценности, а это самое, возможно, главное. В науке — объективность, рациональность, заинтересованность в истине; в искусствах — субъективность, воображение, суждение, стремление к справедливости. Ценности дизайна — практичность, изобретательность, выразительность и заинтересованность в соответствии с назначением [Сидоренко 2005: 1001].

«Выразительность» предполагает поэтику («искусство формообразования»), к которой преимущественно обращаются студенты и педагоги российских дизайнерских школ. И. Сафронов прав, утверждая, что «в публичном поле распознается только искусство формообразования»². Необходимо, однако, добиться, чтобы «планирование, изобретение, формообразование и исполнение» интегрировались в неразрывное целое.

Следует особо подчеркнуть, что образные задачи должны озвучиваться тогда, когда необходимо развить воображение и интуицию. Интересен следующий пример: в одной из мастерских ВГИКа режиссер И. Савченко предлагал студентам игровые ситуации, позволяющие покинуть «убогую прозу бытия». Он называл ключевое слово — «море», «океан», «вечность» и просил найти визуальные ассоциации, точно и глубоко выражающие эти слова. Ясно, что «море» — «огромное, соленое», но это самая традиционная ассоциация. Так и «океан» — не просто тривиальная «бесконечность». Состязательность «повышала градус» мышления, такой тренинг учил находить сравнения самого разного порядка, вроде гениального: «вид Его был как молния, а одежда бела как снег». Этот евангельский образ невозможно визуализировать, настолько он всеобъемлющ.

Широкий ассоциативный поиск — это и метод дизайнерской синектики, который определяется как «метод широких ассоциаций» (правда, дальше следуют не всегда точные интерпретации). Интересен пример последнего десятилетия: российская графика «Сочинской олимпиады 2014» была основана на двадцати восьми фрагментах

¹ Игорь Сафронов, комментарий к видео «Уральская школа дизайна». URL: https://vk.com/werschinin?z=video59412026_456239195%2F21fce817fd97fb7b71%2F-pl_wall_12847128

² Там же.



Илл. 1. Этторе Соттсасс. 1986. Образ материнской цивилизации в одной из двух лестниц магазина «Эспри» в Кельне: «мятые» темно-зеленые перила и коралловые коробки
 Fig. 1. Ettore Sottsass, 1986, The image of the mother civilization in one of the two staircases of the Esprit shop in Cologne: "crumpled" dark green handrails and coral boxes

знаковых народных промыслов (разработчик — московский офис TNC.Brands.Ads, ныне Graphit, и его материнская фирма Leo Burnett, Чикаго). Что же касается американцев, то они не привыкли уходить далеко в поиски — они используют реальность. Фрагменты-символы известных профессиональных промыслов они представили в ромбах и треугольниках и при этом нашли «характерные русские цвета»: зеленый, голубой, кадмий, пурпур (скорее, виндзорский). Из семантики «жизни и амбиций» (зеленый), «божественной чистоты» (голубой), «энергии и щедрости» (кадмий), «воображения, сказочности» (пурпур) и градиентов создали графические ключи. Бело-сине-красные цвета флага были отвергнуты, так как смотрелись официозно и безлико-просто. Знаменательно, что эта работа вызвала критику московских дизайнеров.

Хлынувшие в дизайн цифровые технологии — очевидное благо, облегчающее рутинные

процессы: работу с источниками, моделирование предметов и явлений, репрезентации. Легкость входа в профессию привлекла специалистов, многие из которых «не страдали эмпатией». Несомненно, издержки цифровизации естественны, как неизбежны они всегда и во всем новом, даже письменность в свое время содержала негативные составляющие, возможно, не меньшие, чем блага. Однако выхолащивание художественного и смыслового компонентов из дизайна катастрофично. Большие студии, собравшие монопольные заказы, нередко производят безликие, усредненные, потерянные во времени и смыслах продукты. Если дизайн ар-деко 1930-х–1950-х гг. был перегружен украшениями или подчинял форму мифологической образности (присущей российскому культурному типу), то сегодня — это случайные аналоги, как правило, пришедшие из 1960-х и теряющие изначальные образы и смыслы. Проектные предприятия, успешные столь



Илл. 2. Графические ключи сочинской олимпиады 2014. Грэнна Leo Burnett
Fig. 2. The graphic identity for the Sochi Olympics 2014. Leo Burnett Group

же, сколь и малоинтересные, задают тон: для них чаще всего характерно отсутствие проектной философии, стилиевой концепции, и властвует опора на «клиентские» отношения — будь то амбициозный «2050ЛАБ», «Масштаб» или наиболее опытный «SmirnovDesign». Поэтому они хаотично мечутся между гомогенной геометрикой и избыточной бионикой, где почти везде видны «уши» форм 1960-х гг.

А между тем в свое время «Волга-ГАЗ-21» скульптора Л. Еремеева воплотила «стремительность русской тройки», модель понравилась своей «русскостью» Г. Форду и выпускалась в Бельгии. Определенная изобразительность была привычной для тех лет, она наполнялась любовью к волшебной сказке, образам и легендам. Не случайно сегодня продолжают рестайлинги этого автосимвола, бережно сохраняющие аутентичность и аккуратно добавляющие современный комфорт.

«Клиентские» отношения — хорошая установка для «технарей-инженеров, а не гуманистов» (Э. Мари). Примеры: нелепый «речной автобус» для Москвы-реки или электрички, заменяющие сименсовскую «Ласточку» — то с неоправданно рублеными геометрическими формами, то вызывающе бионичные с большими «пролетами» в эргономике. Если заглянуть в «Исследование разработки фотокамеры “Зенит-М”» для Красногорского механического завода [Фотокамера Зенит...], то можно найти одну из имитаций, ко-

торыми занимаются «по вузовской памяти» профессионалы. Здесь собраны случайные предметы декоративного искусства, никак не повлиявшие на результат. Ни слова не говорится о «русской культурной типологии», глубинных смыслах и особенностях российского сознания — есть лишь оправдания со ссылкой на ограничения, установленные «Лейкой». Итог — рядовая стилизация корпуса готовой камеры и банальное решение преподносятся как «научное открытие, хотя здесь достаточно всего лишь надеть кофуж-наряд на готовый прибор «Лейки».

Понятно, что основной поток современного национального дизайна составляют стилизации. Об этом предупреждал Дж. Нельсон в своей классической книге: «Дизайн представляет собой попытку внести определенный вклад с помощью изменений. Если такой вклад не вносится или не может быть внесен, то единственным способом создать иллюзию изменений будет стилизация. Большинству дизайнеров зачастую приходится заниматься именно стилизацией. При нашей любви к изменениям потребители должны получать хотя бы иллюзию их... Явный «модерн» в дизайне так же нелогичен, как и имитирование машинным способом декора, наносимого вручную» [Нельсон 1971: 87].

Работы известных авторов, того же Дж. Нельсона, В. Гропиуса и других, остаются остро современными. Устаревают термины, но не идеи. Наш дизайн решал тогда узкие при-



Ил. 3. Новый московский «речной автобус», студия 2050, дизайнеры Максим Чащин, Алексей Шаршаков
Fig. 3. New Moscow river bus, 2050.LAB, designers Maksim Chashchin, Alexei Sharshakov

кладные задачи, и лишь когда «труд жизни» попался К. Кантору через несколько лет, он оценил широту поставленных в нем проблем: маркетинга, качества дизайна, особенностей личности дизайнера, роли художника в дизайне, воспитания профессионалов с помощью мультимедиа и другие. Это был катехизис дизайна. Для Нельсона дизайнер — без сомнения Художник. Для того времени это было спорно, но его собственный опыт — например, американский павильон в Монреале, в котором тонко показаны нарастающие проблемы американской цивилизации, свидетельствует о нем как о Художнике, который уверен, что «Художник — это человек, который дает форму какой-либо сущности. Он поставщик не комфорта, а истин. Всегда можно сказать, дошел ли до нас замысел художника, ибо, воспринимая его, мы испытываем чувство, будто знали об этом всю жизнь.

Дизайнер, выступая как художник, должен работать над сущностью стоящих перед ним задач, а это невероятно трудно. Бесплезно советовать, что одно дело — расписывать Сикстинскую капеллу, и другое — проектировать ванную комнату.

Дизайнерское решение любого изделия является в известном смысле социальной коммуникацией, и дело не столько в важности объекта (это обычно не подлежит контролю дизайнера), сколько в страстности, вложенной в изучение и выражение его сущности. Важнейшим дизайнерским свойством изделия любых размеров является правдивость выражения его внутренней сущности, и люди обычно это понимают.

Долг дизайнера — выработать в себе художническое видение современного мира» [Нельсон 1971: 40–41].

В этом контексте интересна деятельность небольшой творческой группы (медиадизайнер Д. Лебедева, выпускница кафедры мультимедиа и анимации Института архитектуры, дизайна и визуальных искусств): руководству Тюменской филармонии и симфоническому оркестру было предложено, не исключая лекции, превратить каждый симфонический отрывок в полноценный медиапродукт с сюжетом, развитием и полным тождеством музыке. Это был смелый эксперимент, ибо «кино» специально к симфоническим выступлениям не создавалось, по крайней мере, нам неизвестно подобное.



Ил. 4. Фрагмент программы «Музыка и живопись». 17 марта 2023 «Сотворение Адама», фреска «Сикстинского потолка» Микеланджело и музыка Джузеппе Верди. Тюменская филармония. Медиадизайнер Дарья Лебедева
Fig. 4. Fragment of the programme "Music and Painting". 17 March 2023. The Creation of Adam, fresco painting by Michelangelo, part of the Sistine Chapel's ceiling and music by Giuseppe Verdi. Tyumen Philharmonic Society. Media designer Daria Lebedeva

Сегодня на сценах почти всегда располагаются лед-экраны или мощная проекция, на которых есть близкие по смыслу изображения. Многолетнее пренебрежение киномузыкой (впрочем, уходящее в прошлое) связано с тем, что она — вторичная иллюстрация, катализатор настроения. Ф. Гласс, много экспериментировавший с изображением и даже писавший собственные симфоническую музыку и оперы, используя кинофильмы, уверен, что сила музыкальной выразительности перевешивает слово, сюжет, действие. Видео, подобно музыке, играет такую же роль, и не только катализатора сюжета и эмоций, но вполне самостоятельную. Даже становится иногда каркасом музыки, а не «оформлением» [Гласс 2021].

В XIX веке оформилась греза о «храме всех искусств». Так, у немецких романтиков появился термин «совокупный художественный продукт» (Gesamtkunstwerk, сегодня переименованный в «иммерсивность» без понимания ее сути). Их идея повлияла на дизайн и архитектуру XX века, вызвала интерес к цвету и полихромии, семантике форм и образной выразительности. В конечном счете, и сам дизайн появился после теоретических «выкладок» австро-не-

мецко-швейцарских историков искусств, таких как А. Ригль, К. Фидлер, В. Вельфлин и других, став, аналогом содержательной экспрессивной скульптуры. В 1908 г. была опубликована диссертация «Абстракция и вчувствование» (1907) В. Воррингера, продвигавшего искусство экспрессионизма. Книга — «про другое», но в ней (в шутку называемой настольной книгой домохозяйек) автор подводил читателя к мысли, что произведение искусства приобретает красоту благодаря заключенной в нем ценности жизни, жизненному чувству. К тому времени уже возникла абстрактная живопись, кубизм (1907) и футуризм (1909). В тот же момент появление П. Беренса (пейзажиста по образованию) в качестве художественного директора (1907) электро-технического концерна «АЕГ» (AEG — Всеобщая электрическая компания), создание им фирменного стиля продукции, графического стиля компании, шрифта «Антиква Беренса», проектирование Турбинной фабрики в Берлине, создание с единомышленниками «Немецкого Веркбунда» (союза промышленников и художников) открывало дорогу Третьей культуре или Дизайну (по Б. Арчеру).

Почему же процесс «перекрещивания» искусств в «третьей культуре» трудно идет? Малый интерес дизайнеров и архитекторов к музыке, ее опытам и использованию живых звуков в симфонической музыке 1950-х гг. мог бы ускорить появление направления «гранж» в интерьерном дизайне, костюме и архитектуре, что и случилось в 1990-х гг. (В. Вествуд, Б. МакФарлейн и Д. Жаккоб, наконец, массовые «лофт-интерьеры»). О разрыве между словесной, визуальной и аудиальной поэтикой пошутил в свое время всесторонний Микеланджело: «некрепко любим то, что плохо зримо».

Каждое время ставит перед разными искусствами свои задачи: содержание, тематика, смыслы, поэтика пластических искусств, литературы, музыки редко совпадают, как и их цели и методы. Проектировщики 1920–1930-х гг. не были так ограничены, они стихийно визуализировали национальный дух (не формы). Возможно, это и объясняет успех 1920-х в культуре XX в. Внешнее несходство как бы препятствует синтезу, о котором грезят с начала XIX в., однако, существует явление «синестезии» (Synesthesia, более редко Ideaesthesia). Синестезия — третий из трех видов художественной связи: синкретизма, синтеза и синестезии. Термин и прием давно и повседневно используются в немецкой эстетике и определяются как внутренние связи между органами чувств, как «связанные ощущения». Они возникают, когда удается найти глубинное сравнение, ассоциативный образ, вызывающий многосторонние эмоции. «Синестезия: связанные ощущения или одновременное возбуждение другого органа или органов чувств. Возникновение других чувственных впечатлений и сопряжение ощущений от разных органов чувств. <...> Совместное возбуждение обусловлено физиологическими функциями и является врожденной, а не приобретенной способностью. Когда мы видим цвет, возбуждается не только та часть нервной системы, которая вызывает цветовое зрение, но и те части, которые вызывают побочные эффекты — такие как холод, тепло, сладковатый, тяжелый и т. д. <...> Такие эффекты являются закономерными явлениями» [Farbgestaltung... 1977: 103]. Синестетичные пересечения, тождества, соединяют далекие друг от друга пластические образы, искусства, музыку, хореографию, даже если они разновременны.

Дизайн начинается с разрушения — творческого разрушения стереотипов. Не погружаясь в природу и методику аналогового мышления

и его антипод — «принцип от противного» — заметим, что разрушение требует отчаянной смелости. Эта смелость есть в работах медиадизайнера Д. Лебедевой. Она отказалась от буквальных иллюстраций — фотографий и видео тракторных колонн во вновь открытом сочинении А. Мосолова «Тракторная колонна идет в колхоз» (Мосолов — модный с недавнего времени в России и мире композитор-конструктивист). Дизайнер показала исторические изменения России — от пасторалей А.Г. Венецианова («На жатве. Лето»), К.А. Крыжицкого («Дороги», рубеж XIX в.), З.Е. Серебряковой («Жатва») до живых (не без постановочности и иронии) фотографий труда 1930-х и, наконец, до почти космических, компьютеризованных современных комбайнов. Романтические видео сонной природы, паутины и зарослей оказалось на одной меже с «индустриальной» живописью ОСТА (А. Дейнеки, Ю. Пименова). Тишина природы соединилась с неловкой «битвой за урожай» 1960-х гг. В визуальном «коде» не были использованы «тракторная колонна», «колхоз», а — роскошные безграничные панорамы современных полей и новейшей техники. Разве не об этом мечтали конструктивисты? Не о превращении страны в мощную передовую державу были их новации?

Остро необходимы история и обсуждение проблем становящегося медиадизайна. Задача всех искусств по сути близка: эмоциональное воздействие на человека, сопереживание и осмысление собственного бытия. И тем они сильнее, чем множественней связи-ассоциации — зрительные, слуховые, мировоззренческие. Они частично утрачены проектированием, но важно иметь ввиду несколько «проектных» выводов.

— Благодаря соединению искусств на основе осмысленного «текста» можно соединить разновременные и разнородные искусства, осознавая их ассоциативное наполнение.

— Глубокие эмоции возникают, когда находят точные ассоциации, минуя рациональность, логику. Здесь — огромное поле для интуиции и интерпретаций.

— Разделение (стратификация) искусств по собственным нишам, ареалам, профилям непродуктивна.

— Медиадизайн — дисциплина завтрашнего дня — помогает вернуть искусствам забытую образную поэтику пока больше в виртуальной, но уже и в предметной формах.

Начала дизайна создавали художники и поэты. Мотивация была простой — вернуть в мир

красоту, уничтожаемую механизацией и всеобщим отчуждением. Одним из первых, кто рефлексировал по поводу «времени», был У. Моррис, политик, поэт и художник. Дитя состоятельной семьи, он учился в колледжах Оксфорда, сочинял стихи, издавал журнал *Oxford and Cambridge Magazine*, читал лекции, в том числе об охране старины. Освоил живопись, создал множество рапортов обоев, текстиля, витражей. Собрал огромную команду прерафаэлитов и в 27 лет создал фирму по производству предметов прикладного искусства «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко», просуществовавшую до 1940 г. Она превратилась в крупнейший холдинг по производству ремесленных аксессуаров, мебели, домашней утвари, текстиля и обоев, проектирования интерьеров. Моррис стал видным теоретиком и практиком ремесел, заразил европейцев своими идеями, в которых провозглашалась необходимость преодоления конфликта красоты и цивилизации. Вот три цитаты, характеризующие Морриса и его установки: «Помимо желания создавать красивые вещи основной страстью моей жизни была ненависть к современной цивилизации» [Моррис... 1973: 56]; «Живая жизнь и есть подлинная цель искусства» [Моррис... 1973: 75]. В разговоре о практических задачах У. Моррис говорит на одной из лекций: «Здесь начинается скорее сфера этики, нежели искусства в обычном его понимании. <...> Невозможно оторвать искусство от этики, политики и религии» [Моррис... 1973: 94]. Последнюю фразу будут повторять с вариациями мастера XX века. Макс Билл, создатель нового Баухауса — Ульмской школы, схожим образом видел миссию в единстве профессиональных устремлений, культурного становления и политической ответственности³.

Уже в наши дни суждения У. Морриса и его последователей получили подтверждение ученых, исследующих проблемы мозга; директор Института высшей нервной деятельности РАН П.В. Симонов был уверен: «...Искусство исследует действительность за той гранью, где останавливается наука. Скажем, становление личности, неповторимость индивидуальности, красота — прерогативы искусства».

Кант называл красоту «игрой познавательных способностей». Она всегда — открытие, сюрприз, радостная неожиданность, она — то, что нарушает стереотипы, отклоняется от привыч-

ных норм, нечто новое, к чему мы приходим самым коротким путем. Для созидания прекрасного и для его постижения мало одного лишь сознания. Тут подключаются и подсознание, и сверхсознание, творческая интуиция, порождающие неожиданные комбинации опыта. Способность к восприятию прекрасного — необходимый инструмент всякого творчества» [Академик П. Симонов... 1989].

П.В. Симонов — ученый, посвятивший не одну публикацию теме решения творческих задач, ссылается на парадокс Сент-Экзюпери: «это по-настоящему полезно, потому что красиво». Слово «красота» обычно заменяется словом «эстетично», но до сих пор мы говорим «красивая идея», «красивое решение», «красивый ход, формат». Красота остается универсальным качеством, оптимальным соотношением красоты и правды решения. П.В. Симонов достаточно интересно осмысливал «сверхзадачу» К.С. Станиславского: «Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, — призывал К.С. Станиславский, — а сами обратимся к тому, что нам доступно, — к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они, прежде всего, учат нас, что, когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему»⁴. Из «сверхзадачи» Симонов вывел «сверхсознание» и его обосновал, утверждая, что в основе личности заключены доминирующие потребности; они могут маскироваться социальной косметикой, все теми же шаблонами поведения, «правильными» реакциями и не осознаваться. Но при возникновении сверхзадачи «мобилизуются все возможности мозга. И тогда воображение, комбинируя впечатления, полученные ранее, формирует гипотезы. Сознание сопоставляет их с действительностью, а затем проверяет практикой. В случае совпадения с реальностью мы получаем новое знание о мире»⁵. Не менее интересна его мысль о рисках механизмов мозга: «Со сверхсознанием нельзя лукавить. Оно работает четко на сверхзадачу, а она связана с доминирующей потребностью, именно с ней. Скажем, если истинная потребность человека — карьера, а он говорит, что наука, сверхсознание сработает не на генерацию новых научных идей, а на организацию карьеры» [Академик П. Симонов... 1989].

Согласимся: формирование «установок» сознания и сверхсознания — важнейшая часть профессии дизайнера. До конца 1920-х гг. дизайн

³ Аронов В.Р. Конспект лекций в МГУ, 1973 г. Источник: Bill M. Bauhaus-Chronik. Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm // Deutsche Universitätszeitung. 1952. № 23-24, Dezember.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

создавали живописцы, способные к рефлексии. Красота была мерилom, критерием, инструментом. Создателем немецкого реального дизайна стал аристократ П. Беренс, пейзажист, выпускник той же Дюссельдорфской академии, что и И.И. Шишкин. Были живописцами А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин. Широко мыслящими художниками являлись архитекторы, создавшие стиль XX века — Ф.Л. Райт, Л. Лисицкий, В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ (в комплекте с ним — и дизайн). Характерны лаконичные высказывания последнего:

Я не против формы, но против лишь формы как самоцели...

Форма как цель всегда ведет к формализму.

Потому что такое стремление направляется не к сущности, а к внешнему.

Но только живая сущность определяет живое внешнее.

Только напряженность жизни дает напряженность форме. Решающее значение имеют духовные ценности [Мастера архитектуры... 1972: 372].

«Сфера выразительности» — это поэтика, система образных средств. Мис ван дер Роэ, как и его коллеги, владел ими настолько, что породил десятилетия подражаний себе. Блестящий пример — Германский павильон в Барселоне, дом Тугендхат в Брно с его ошеломляющими трансформациями и красотой.

Дело не в дипломе, не в школе и не в квалификации, а в творческом сознании, поэтике, в таких категориях, определяющих вкус, как соответствие,

мера, строй. Это известные определения для обозначения важных качеств, пришедшие из древней эстетики, которая остается актуальной и в XXI столетии. Дело в философских установках и профессиональном сознании, культуре тех, кто считает себя проектировщиком. Райт изменил представление об офисе: в здании компании Ларкин в Буффало создал одно сплошное пространство без норок-кабинетов. В «домах прерий» создал новую типологию жилища и новые отношения с природой. Он очеловечил и срастил камни и дух. Аалто создал универсальный конгломерат: офис, он же клуб, концертный зал и присутствие для небогатой Финляндии. Еще и связал этот комплекс с холмистым рельефом. Малевич написал «Черный квадрат», противопоставив и соединив «обыденное», «статичное», «примитивное», «измеримое» и «агрессивное» (черный) и «бесконечный свет», «жизнь», «чистоту», «красоту» (белый), назвав небольшую и огромную по смыслу работу «формулой человеческого духа». Какие задачи — такие и решения.

Закончим цитатой из В. Гропиуса, создателя лучшей проектной школы: «В противоположность процессу механизации труд истинного художника состоит в непредвзятом поиске средств выражения для символизации типических феноменов нашей жизни. <...> Его интуитивные способности призваны служить противоядием против этой сверхмеханизации, они должны помочь вернуть нашу жизнь в состояние равновесия и гуманизировать проявления машины» [Гропиус 1971: 204].

Список литературы

- Академик П. Симонов... 1989. Академик П. Симонов: Мозг, душа и созидание [Беседовала Е. Манучарова] // Известия. 1989. № 121 (22659). 1 мая.
- Вместо послесловия... 2005. Вместо послесловия. Встреча в DOMUSE // Иллюстрированная хрестоматия по дизайну / сост. Г.В. Вершинин, Е.А. Мелентьев. Тюмень: Ин-т дизайна, 2005. С. 1022–1033.
- Гласс 2021. Гласс Ф. Слова без музыки: Воспоминания / пер. с англ. С. Силаковой. М.; СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. 472 с.
- Гропиус 1971. Гропиус В. Границы архитектуры / пер. А.С. Пинскер, В.Р. Аронова, В.Г. Калиша; сост., науч. ред. В.И. Тасалов. М.: Искусство, 1971. 287 с.
- Мастера архитектуры... 1972. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А.В. Иконникова. М.: Искусство, 1972. 590 с.
- Моррис... 1973. Моррис У. Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А.А. Аникст; пер. В.А. Смирнова, Е.В. Корниловой; комм. Р.Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. 512 с.
- Нельсон 1971. Нельсон Д. Проблемы дизайна / пер. с англ. Д.Э. Куниной и Д.В. Сильвестровой. М.: Искусство, 1971. 208 с.
- Сидоренко 2005. Сидоренко В.Ф. Дизайн как общеобразовательная дисциплина. По следам поисковой программы Королевского колледжа искусств // Иллюстрированная хрестоматия по дизайну / сост. Г.В. Вершинин, Е.А. Мелентьев. Тюмень: Ин-т дизайна, 2005. С. 1000–1015.
- Фотокамера Зенит... Фотокамера Зенит М. Возрождение Легенды // SmirnovDesign. URL: <https://smirnovdesign.com/portfolio-item/zenit-m/> (дата обращения 21.08.2023).

Farbgestaltung... 1977. Farbgestaltung Wissensspeicher mit Aufgabensammlungen. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1977. 256 S + 360 B., + 38 Tab.

References

- Akademik P. Simonov: *Mozg, dusha i sozidanie* (Besedovala E. Manucharova), *Izvestiia*, 1989, no. 121 (22659), May 1.
- Farbgestaltung Wissensspeicher mit Aufgabensammlungen*, Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1977, 256 S + 360 B., + 38 Tab, (In German).
- Fotokamera Zenit M. *Vozrozhdenie Legendy*, in: *SmirnovDesign*, (Online), URL: <https://smirnovdesign.com/portfolio-item/zenit-m/> (accessed date 21.08.2023), (In Russian).
- Glass, F. [Glass Ph.], *Slova bez muzyki: Vospominaniia* [Words Without Music. A Memoir], Moscow; Saint Petersburg.: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2021, 472 p., (In Russian).
- Gropius, V., [Gropius W.], *Granitsy arkhitektury* [Scope of Total Architecture], V.I. Tasalov (ed.), Moscow: Iskusstvo Publ., 1971, 287 p., (In Russian).
- Ikonnikov, A.V. (ed.), *Mastera arkhitektury ob arkhitekture*, Moscow: Iskusstvo Publ., 1972, 520 p., (In Russian).
- Morris, U. [Morris W.], *Iskusstvo i zhizn': Izbrannye stat'i, lektsii, rechi, pis'ma*, A.A. Anikst, R.F. Usmanova (eds.), Moscow: Iskusstvo Publ., 1973. 512 p., (In Russian).
- Nel'son, D. [Nelson G.], *Problemy dizaina* [Problems of Design], Moscow: Iskusstvo Publ., 1971, 208 p., (In Russian).
- Sidorenko, V.F., *Dizain kak obshcheobrazovatel'naia distsiplina. Po sledam poiskovoi programmy Korolevskogo kolledzha iskusstv*, in: G.V. Vershinin, E.A. Melent'ev (eds.), *Illustrirovannaia khrestomatiia po dizainu*, Tyumen: Institute of Design, 2005, pp. 1000–1015, (In Russian).
- Vmesto poslesloviia. Vstrecha v DOMUSe*, in: G.V. Vershinin, E.A. Melent'ev (eds.), *Illustrirovannaia khrestomatiia po dizainu*, Tyumen: Institute of Design, 2005, pp. 1022–1033, (In Russian).

Сведения об авторе

Вершинин Геннадий Васильевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алферова (620075, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23)

e-mail: gwersch@ya.ru

Для цитирования: Вершинин Г.В. Побудительные мотивы проектирования // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 94–103. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_94

About the author

Vershinin Gennadii V., PhD in Art History, Professor of the Department of Design, Ural State University of Architecture and Art named after N.S. Alferov (23, ul. Karla Libknekhta, Ekaterinburg, Russia 620075)

e-mail: gwersch@ya.ru

For citation: Vershinin, G.V., 'Incentives of Design', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 94–103. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_94

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_104

К.В. Бандорина

Рецензия на книгу: Васильева Е.В. Теория моды: Миф, потребление и система ценностей.
Изд. 2-е, испр. М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии. Пальмира, 2023. 387 с.

Актуальная необходимость осмыслить феномен моды как аналитический предмет, где важна как визуальная, так и смысловая составляющая, продиктована отсутствием исследований такого рода в российской науке. В новом издании книги «Теория моды: Миф, потребление и система ценностей» мода рассматривается с позиции междисциплинарного подхода: сквозь призму культурологического, философского и социологического знания. Автор книги Екатерина Васильева — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, член Союза художников России, член международной ассоциации искусствоведов.

Ключевые слова: мода, теория моды, междисциплинарный анализ, научная монография

К.В. Bandorina

Review of: Vasilieva, E.V., *Teoria mody: mif, potreblenie I sistema tsennosti* [Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System], Moscow; Saint Petersburg: T8 Izdatelskie Tehnologii. Palmira Publ., 2023, 387 p., (In Russian).

The urgent need to comprehend the phenomenon of fashion as an analytical subject, where both visual and semantic components are important, is dictated by the lack of research of this kind in Russian scholarship. In the new edition of the book “Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System” fashion is explored through an interdisciplinary approach: through the prism of cultural, philosophical and sociological knowledge. The author of the book, Ekaterina Vasilieva, is a candidate of art history, associate professor at Saint Petersburg State University, a member of the Union of Artists of Russia, a member of the International Association of Art Historians.

Keywords: fashion, fashion theory, interdisciplinary analysis, scientific monograph



В потоке описательной, биографической и исторической литературы о моде не так часто встречаются аналитические исследования этого феномена. Тем более ценным становится научная работа, в которой автор делает моду предметом междисциплинарного анализа. Рассмотрев различные явления и трансформации модных процессов сквозь призму философии, культурологии, социологии, автор представляет нам ее как константу, опровергая традиционное понимание того, что мода относится к временным и переменчивым явлениям культуры.

В традиционной научной практике каждая из дисциплин рассматривает моду и ее явления

отдельно, в ракурсе исключительно собственного контекста, также и давая собственные определения моды. Если социологическая трактовка моды акцентирует внимание на внешних аспектах феномена моды, то философия чаще всего обращается к размышлениям о течении моды в контексте анализа параллельных явлений. В культурологических работах, посвященных исследованию моды, напротив, она анализируется как феномен, связанный с другими трансформационными процессами культуры и общества. Таким образом, проявляется высокая актуальность появившегося исследования Е. Васильевой как работы междисциплинарного характера, в которой мода раскрывается перед читателем во всей своей многогранной сложности.

Автор книги «Теория моды. Миф, потребление и система ценностей» Екатерина Васильева — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, член Союза художников России, член международной ассоциации искусствоведов (AICA, UNESCO), автор книги «Фотография и внелогическая форма» (2019).

Издательство «Т8 Издательские технологии. Пальмира» хорошо известно авторам и читателям своей научной серией Пальмира-Наука. Новая редакция книги Екатерины Васильевой вышла в разделе «Пальмира. Искусство» и обращена к аудитории, погруженной в данную проблематику и занимающейся научно-исследовательской работой по изучению разных сегментов моды как масштабного и всеохватывающего явления.

Книга «Теория моды. Миф, потребление и система ценностей» — это 2-е исправленное издание 2023 года. Структура научной монографии, подчиненная общей логике исследования, выстроена так, чтобы последовательно раскрыть перед читателем различные аспекты философского и социокультурного анализа моды.

Первая глава «Мода: идеология и исторический контекст» проводит читателя через первые теории моды от А. Смита и И. Канта для доказательства выдвигаемой автором гипотезы: мода представляет собой аналитический феномен. С этой целью автор обращается к основным теоретическим концепциям, включая в свой анализ теории таких мыслителей, как С. Кьеркегор, Г. Зиммель, Т. Веблен, М. Вебер, К. Менгер, П. Бурдьё. Тем самым автор дает нам возможность «преодолеть представление о моде как о наборе костюмных предписаний, моральных аполгий или предметных иерархий и переосмыс-

лить ее как проблему социального и этического толка» [Васильева 2023: 29].

Во второй главе «Мода: традиционное, новое и маргинальное» автор ставит перед собой и читателями задачу — определить «границу между модным и национальным на уровне системы», сопоставить системы «традиционного» и «светского». Для обнаружения принципов разделения вещей на «традиционные» и «модные» автор использует такие критерии, как «идеальное и подлинное», «феномен новизны», «восприятие времени». Сопоставляя эти понятия, автор вводит еще одно — «Иное» или «Другое», в которое и вкладывает основные функции и задачи моды как феномена. С этими понятиями связан и феномен маргинального, который автор препарировывает послойно: от проблемы самого понятия до формально-смысловых границ термина и вопросов нормы.

От определения философского содержания моды автор переходит к ее рассмотрению в качестве количественной системы. Вводя довольно традиционный и принятый в обществе и в индустрии идентификатор «модности», Е. Васильева обозначает несколько острых проблем, исследованию которых посвящена третья глава монографии — «Мода и количественный принцип». В частности, автор ставит вопрос о том, какой из множества количественных показателей — объем продаж, число, просмотров, количество обращений, перечень единиц и др. — может выступать критерием объективной оценки того, что некое явление «вошло в моду» или же наоборот, устарело. Итогом этих размышлений становится вывод: «числовые характеристики далеко не всегда можно рассматривать как важный маркер в системе моды». Тем самым автор ставит под сомнение целесообразность применения количественного принципа при исследовании моды.

Социологический подход при анализе развития моды предполагает ее включение в систему символических ценностей. Этому аспекту посвящена четвертая глава книги — «Мода и символическая власть». В ней рассматривается развитие идеи символической власти — концепции Ж. Лакана, Ф. де Соссюра, Э. Кассирера, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, М. Мосса, Ж. Дерриды, Ж. Бодриера, М. Фуко, П. Бурдьё. В заключении автор делает важную ремарку и вывод: «Моду сложно навязать или установить искусственно... Здесь не следует путать моду и маркетинг. Моду как инструмент установления ценностей и маркетинг как механизм монетизации, который далеко

не всегда связан с установлением тех или иных идеологических норм» [Васильева 2023: 201].

Вопросу раскрытия темы женского как сакрального посвящена пятая глава книги — «Мода и мифологическая программа: проблемы представления». Обращаясь к трудам К. Леви-Стросса, М. Элиаде, Р. Жирара и новейшим исследованиям К. Таро и С. Зенкина, Е. Васильева размышляет над темой женского в сакральном и сакральном в женском. Автор приходит к идее слияния того и другого, сопоставлению «внутреннего священного и скрытого женского...» [Васильева 2023: 207]. Сакральное, как одно из важных составляющих моды, противостоит системе потребления, «неясность и герметизм женского и сакрального не имеют смысла» в пространстве модного потребления.

«Мода: Форма и концепция / Идеология и материальное» — глава, как представляет во вступлении сама Е. Васильева, — «о формах порядка и беспорядка в системе моды, о возможности выявления их идеологической функции смысловой формы». Деконструктивизм в истории моды знаменует собой новый этап ее бытования, на котором она утрачивает хронологическую линейность своего развития, но при этом сохраняет свою онтологию. «Беспорядочное в деконструктивизме — особая форма порядка» [Васильева 2023: 247].

Феномен телесного в моде — необходимый культурологический аспект рассмотрения, так как мода непосредственно связана с физическим телом и подчинена ему, как в конструкции, так и в эстетике. Глава «Мода и тело: тактильное, бес-

форменное и бессознательное» раскрывает разнообразные проблемы, в том числе положения маски в современной культуре, трансформацию ее традиционной программы, и уже не как инструмента создания героя, персонажа... Новая маска подразумевает преобразование системы мышления и нарушение системы индивида» [Васильева 2023: 297].

Попытка проанализировать и найти собственный взгляд на связку «мода-язык» предпринята автором уже не в первый раз, эта тема разрабатывалась и в других работах Е. Васильевой. В заключительной главе монографии — «Мода и проблема языка» — автор определяет субъективность концепций, рассматривающих моду как особый язык или комбинацию знаков. «Мода и язык, вопреки сложившемуся мнению, используют принцип эквивалента лишь до определенного предела...» [Васильева 2023: 362].

В книге «Теория моды: Миф, потребление и система ценностей» Е. Васильева раскрывает взаимосвязь и взаимовлияние моды, с одной стороны, социальной системы, общественной и государственной идеологий, искусства, с другой. Исследуя моду как способ формирования и выражения системы ценностей, автор создает масштабное исследование, раскрывающееся в широком спектре актуальных тем.

Выход монографии Е. Васильевой является заметным событием, в том числе и потому, что автор убедительно аргументирует необходимость осмыслять моду как аналитический предмет, где в равной степени важны визуальная, смысловая и сигнификативная составляющие.

Список литературы

Васильева 2023. Васильева Е.В. Теория моды: Миф, потребление и система ценностей. Изд. 2-е, испр. М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии. Пальмира, 2023. 387 с.

References

Vasilieva, E.V., *Teoria mody: mif, potreblenie I sistema tsennostei* [Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System], Moscow; Saint Petersburg: T8 Izdatelskie Tehnologii. Palmira Publ., 2023, 387 p., (In Russian).

Сведения об авторе

Бандорина Ксения Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: profreaders@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-8061-543X

Для цитирования: Бандорина К.В. Рецензия на книгу: Васильева Е.В. Теория моды: Миф, потребление и система ценностей. Изд. 2-е, испр. М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии. Пальмира, 2023. 387 с. // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 104–107. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_104

About the author

Bandorina Ksenia V., PhD in Art History, Associate Professor, Department of Art History, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: profreaders@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-8061-543X

For citation: Bandorina, K.V., 'Review of: Vasilieva, E.V., *Teoria mody: mif, potreblenie I sistema tsennostei* [Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System], Moscow; Saint Petersburg: T8 Izdatelskie Tehnologii. Palmira Publ., 2023, 387 p., (In Russian)', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 104–107. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_104

DOI: 10.53273/27128768_2023_3_108

Н.Н. Цветкова

Рецензия на книгу: Veldmejer A.J., Ikram S. *The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis* / contr. by L. Kubiak-Martens. Leiden: Sidestone Press, 2022. 376 p.

В рецензируемой книге рассмотрен широкий круг вопросов, касающихся найденных в гробнице Тутанхамона предметов, выполненных в технике корзиноплетения. Много внимания уделено технологическому аспекту плетения, особенностям декорирования изделий, а также вопросу консервации древних артефактов.

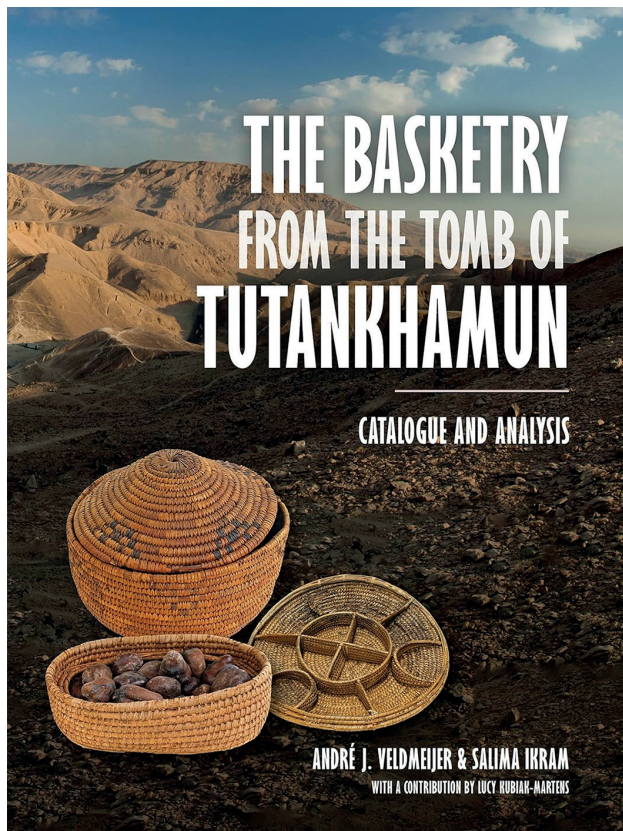
Ключевые слова: корзиноплетение, спиральное плетение, археология, гробница Тутанхамона

N.N. Tsvetkova

Review of: Veldmejer, A.J., Ikram, S., *The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis*, contr. by L. Kubiak-Martens, Leiden: Sidestone Press, 2022, 376 p., (In English).

The reviewed book examines a wide range of issues related to the items found in the tomb of Tutankhamun, particularly those made in the basketry technique. Considerable attention is paid to the technological aspect of basketry, the peculiarities of decorating in these items, as well as the issue of conserving ancient artifacts.

Keywords: basketry, coiling, archeology, Tutankhamun's tomb



«Гробница Тутанхамона, возможно, более известна своим золотом и сокровищами, однако такие обыденные предметы, как корзины, способны многое рассказать о прозаических аспектах жизни Древнего Египта», — этой фразой начинается книга «Плетеные корзины из гробницы Тутанхамона. Каталог и исследование», написанная Андре Жаком Велдмейером и Салимой Икрам при участии Люси Кубиак-Мартен.

Корзиноплетение относится к одному из древнейших видов человеческой деятельности, появившемуся на территории Африки и Ближнего Востока около 8,5 тысяч лет назад. Авторами выделены следующие основные типы корзиноплетения:

— плетенка (plaiting) — переплетение двух идентичных концов под прямым углом;

— спиральное плетение (coiling) — плотная спиральная структура, где концы как бы сшиты между собой;

— скручивание (twining) — плотная лучевая структура, зафиксированная путем переплетения мягких элементов вокруг лучей: две пряди движутся вокруг лучей, соединяя их, один находится спереди, другой сзади луча, затем пряди

пересекают друг друга, меняясь местами, в итоге образуется вид спирального переплетения, похожего на веревочное;

— прямое плетение (wicker) — похоже на скручивание, здесь также присутствуют лучевая структура, но метод переплетения связующих прядей проще: применяется одна связующая прядь, которая оборачивается вокруг лучей [Weltfish 1953: 145–146].

Во введении к книге отмечается, что во время раскопок, проведенных в 1922 г. археологом Говардом Картером и его командой, было найдено и описано большое количество плетеных изделий разного типа: корзин, коробок, циновок, сумок и т. д. Кроме того, были сделаны фотографии и рисунки этих предметов, что, безусловно, является бесценным материалом для современных исследователей. Несмотря на древность технологии корзиноплетения и большое количество археологических находок подобных предметов, следует отметить, что особенности этого ремесла в Древнем Египте в настоящее время изучены недостаточно. Этой теме посвящено небольшое количество научных трудов, в частности, книги В. Вендриш «Кто боится корзиноплетения» (1991) [Wendrich 1991] и «Мир с точки зрения корзиноплетения» (1999) [Wendrich 1999]. Таким образом, можно утверждать, что книга «Плетеные корзины из гробницы Тутанхамона. Каталог и исследование» безусловно, является актуальной.

Рассмотрев общие моменты во введении, которое фактически является первой главой книги, авторы переходят к исследованию непосредственно корзин во второй главе, которая носит название «Жизнь корзины» (“A Basket’s Life”).

Здесь прежде всего дается определение термина «корзина» как сосуда с крышкой и ручками или без них, более или менее жесткого, прочного и сохраняющего форму. Однако отмечается, что объекты, выполненные в технике корзиноплетения, — это не только корзины, но и обширная группа артефактов, сплетенных из растительных материалов, в которую входят сумки, сети, сандалии, циновки, мебель и т. д. [Veldmejer, Ikram 2022: 15]. Интересно отметить, что техники корзиноплетения применялись разными народами даже при строительстве жилищ. Так, А.И. Брюсов указывает на использование такой технологии в свайном поселении на р. Модлоне (Вологодская обл.), где проводились археологические раскопки в 1930–40 гг. [Брюсов 1951: 15, 18]. Также есть описание плетеных жилищ, бытовавших

у народов Центральной и Южной Америк, а также Филиппинских островов [Mason 1980: 238].

Первый параграф второй главы называется «Корзины, коробки и бутылки: формы и размеры» (“Baskets, Boxes and Bottles: Shapes and Sizes”). Отмечено, что большинство корзин независимо от размера имеют круглую или овальную форму. Что касается размера, согласно описаниям Картера, корзины более 40 см в диаметре определены им как большие. В книге представлена таблица, где найденные в гробнице Тутанхамона корзины систематизированы в соответствии с формой и размерами. Отдельно отмечены необычные формы плетеных изделий, например, колба/бутылка арибаллос [Veldmejer, Ikram 2022: 17].

Во втором параграфе «Использование и роль корзин» (“The Use and Roles of Baskets”) отмечается, что объекты, найденные в гробнице Тутанхамона, применялись главным образом для хранения продуктов. Авторами, однако, подчеркивается, что корзины, найденные в других захоронениях, могли использоваться для хранения бытовых предметов, в частности, упоминается найденная в гробнице Кха и Мерит корзина с туалетными принадлежностями — париком, расческами и костяными иглами, принадлежавшими Мерит. Отмечается также, что в некоторых корзинах хранился текстиль, однако, большинство тканей помещали в деревянные сундуки [Veldmejer, Ikram 2022: 23–24].

Третья глава называется «Корзины Тутанхамона» (“Tutankhamun’s Baskets”). Здесь отмечается, что, к сожалению, в настоящее время существуют определенные сложности с пониманием, какая из корзин, в какой части гробницы была найдена, т. к. номера, данные предметам Г. Картером, были утеряны. Многие корзины схожи по своим внешним признакам, а поскольку их содержимое было ранее извлечено, это затрудняет их идентификацию. Кроме того, говорится, что некоторые изделия были идентифицированы Картером неправильно ввиду их плохой сохранности. Так, то, что Картером было названо невзрачной кучей камыша и папируса, используемых, вероятно, в качестве упаковочного материала, в реальности оказалось фрагментами плетеной корзины-ящика [Veldmejer, Ikram 2022: 30].

В четвертой главе — «Расплетенные: как изучать корзины» (“Uncoiled: How to Study Baskets”) авторами ставится задача рассмотреть особенности технологий и материалов и на основе анализа определить функциональное значение корзин.

Была проведена общая и детальная фотосъемка, которую выполнили профессиональные фотографы Андре Жак Велдмейер, один из авторов книги, и Эрн Элденбург. Также в книге отмечается, что при поддержке Центра консервации Большого Египетского музея в Каире (Grand Egyptian Museum-Conservation Centre) найденные объекты были изучены при помощи микроскопа и рентгеновского излучения.

Корзины были исследованы, прежде всего, по качеству плетения, а именно, было посчитано количество стежков на 5 см. При этом отмечалась важная информация, касающаяся непосредственно технологии плетения: откуда начинали плести корзину и как заканчивали, в чем состояли особенности плетеного орнамента и т. д. Исследователи опирались на терминологию таких специалистов в области корзиноплетения как Адовасио, Вендриш, Велдмейер [Veldmejer, Ikram 2022: 33]. На базе этой информации был составлен терминологический словарь [Veldmejer, Ikram 2022: 359].

Следует отметить, что в российском искусствовании в настоящее время не сформировалась общепринятой терминологической базы, касающейся корзиноплетения. Так, некоторые виды техники скручивания (twining) могут называться, например, техникой прямого плетения «веревочкой в диагональ» (diagonal twining) [Смит-Ферри 2018: 35]; Е.Г. Царевой при описании плетеных циновок упоминается термин «твайн» (twine) [Царева 2013: 33], т. е. русское написание английского термина с переводом на язык оригинала.

Пятая глава книги «Плетеные корзины из гробницы Тутанхамона...» называется «Устраняем следы износа: консервация и реставрация» (“Repairing the Wear and Tear: Conservation and Restoration”). Авторами отмечено, что большинство корзин, найденных в гробнице Тутанхамона, на момент их открытия находились в удовлетворительном состоянии, исключая хрупкие предметы. Впоследствии некоторые из артефактов подверглись более или менее успешной консервации [Veldmejer, Ikram 2022: 35]. Так, отмечена обработка корзин расплавленным воском, что делалось для укрепления формы. Остается открытым вопрос, осуществлялся ли этот процесс непосредственно командой Г. Картера или был сделан позже. В описании работы экспедиции отмечен случай обработки корзин расплавленным воском, возможно, он не был единичным. Однако работавший с Говардом Картером специалист

по консервации Альфред Лукас не упоминает в своих записях использование этой технологии. Некоторые корзины, точнее, их крышки, имеют следы консервации при помощи акриловой резины (паралоида) или его смеси с воском. Среди других способов консервации отмечено дополнительное закрепление волокон, из которых плелись корзины, при помощи нитей (Музей Египта в Турине (Museo Egizio)).

В пятой главе также говорится, что на момент консервации некоторые материалы, использованные для изготовления корзин, утратили свой первоначальный цвет. В частности, Картер, описывая объекты, сплетенные из окрашенных растительных волокон (с большой долей вероятности, из пальмовых листьев) отмечал, что они изначально могли быть пурпурного цвета, но впоследствии потемнели [Veldmejer, Ikram 2022: 36]. Это утверждение подтверждено исследованиями ученых из Кембриджа (Fitzwilliam Museum Cambridge), которые обнаружили в плетеных артефактах следы железа.

При поступлении в Центр консервации Большого Египетского Музея корзины обычно исследуются на предмет повреждения в результате физических, химических, механических и биологических процессов. Производится очистка от применявшихся для консервации восковых составов, которые притягивают пыль, грязь, а также способны изменить первоначальный цвет объекта.

Что касается процесса реставрации, то здесь используются два основных метода: замещения и скрепления. Введение в объект дополнительных материалов (скрученной японской бумаги ручного производства), помогает заместить утраченные фрагменты; произведенный на основе целлюлозы адгезив применяется для скрепления отдельных элементов [Veldmejer, Ikram 2022: 36].

Шестая глава «Из чего делают корзины: технология корзиноплетения» (“What Makes a Basket? Basketry Technology”) представляет большой интерес для исследователей. В качестве материалов для корзиноплетения могут применяться разнообразные растительные волокна. Известно, что в Древнем Египте в часто использовали пальмовые листья. В книге подчеркивается, что для изготовления корзин могли применяться листья пальм разных видов. Приводится таблица, основанная на исследовании восьми корзин разных форм и размеров, происходящих из гробницы Тутанхамона, проведенном Люси Кубиак-Мартенс. Отмечено использование пяти видов рас-

тений: финиковой пальмы (*Phoenix dactylifera*), остроцветкового камыша (*Juncus acutus*), полынной травы (*Desmostachya bipinnata*), пальмы дум (*Hurphaene thebaica*), кофиса (*Imperata cylindrica*). В нескольких случаях отмечено применение различных растений в разных частях одной корзины [Veldmejer, Ikram 2022: 38].

Говоря о технологии изготовления корзин, авторы книги обращаются в первую очередь к технологии спирального плетения (coiling). Следует отметить, что это один из наиболее популярных способов корзиноплетения, распространенный во многих регионах мира. Суть техники заключается в последовательном обкручивании лучей основы дополнительными волокнами. Техника была изучена многими специалистами как в России, так и за рубежом. Следует отметить, что в Санкт-Петербурге в коллекции Кунсткамеры находится богатая коллекция корзин индейцев помо, на основании исследования которых были выделены основные типы корзиноплетения [Смит-Ферри 2018: 36].

В книге представлена схема спирального плетения, а также представлены фотографии артефактов. Интересно, что среди предметов, найденных в гробнице Тутанхамона, подобная техника применялась не только для корзин, но и для изготовления обуви — плетеных сандалий [Veldmejer, Ikram 2022: 44].

Много внимания в шестой главе уделено непосредственно стежку — основному формообразующему элементу корзиноплетения. Отмечается наличие стежков двух типов — расщепленный (split stitch) и оборачивающий (wrapping stitch). В некоторых артефактах отмечается применение комбинации обоих типов, правда, в корзинах небольшого размера это встречается только при плетении днища объекта, в то время как стенки корзин выполнены исключительно оборачивающим стежком. Авторами отмечается, что, вероятно, это делалось по эстетическим соображениям. В четырех овальных корзинах среднего размера отмечено чередование стежков обоих типов по принципу 1/1 [Veldmejer, Ikram 2022: 45–46].

Что касается орнаментов, расположенных на корзинах, отмечено, что они имеют в основном геометрический характер. Многие узоробразующие элементы выполнены черным цветом, однако, по мнению Картера, этот цвет изначально был пурпурным [Veldmejer, Ikram 2022: 49].

Интересным, на наш взгляд, является использование разных цветов для лучей и стежков при выполнении корзин в технике спирально-

го плетения. Так, в книге на рис. 29в [Veldmejer, Ikram 2022: 50] представлен очень интересный пример арибаллоса, где орнамент образует полосы. В одном случае использован черный цвет луча, за который цепляются редко расположенные стежки неокрашенных волокон золотистого цвета, рядом — полосы с золотистым лучом и черными стежками, расположенными чаще, а также полосы с неокрашенным лучом и стежками разной частоты. Применение всего двух цветов и вариация частоты стежка создают интересное фактурное разнообразие. Рядом, на рис. 29а [Veldmejer, Ikram 2022: 50], представлено сочетание двух техник — плетенки и спирального плетения, причем взяты волокна одинакового красноватого цвета. За счет сочетания разных переплетений создается структурное разнообразие поверхности корзины.

Седьмая глава книги «Никаких яиц в этих корзинах! Содержимое» (“No Eggs in These Baskets! The Contents”) посвящена наполнению найденных в гробнице Тутанхамона корзин. Отмечается, что большинство из них содержало разнообразные фрукты: виноград (изюм), финики, плоды пальмы, кориандр и др. Также в отдельных корзинах были найдены бобовые и сушеные цветы гибискуса, вероятно, для заваривания чая. Остается открытым вопрос, при захоронении такие продукты, как, например, виноград, были свежими или это изначально был изюм [Veldmejer, Ikram 2022: 54].

Восьмая глава «За пределами гробницы Тутанхамона. Сравнительный анализ корзиноплетения» (“Beyond Tutankhamun’s Tomb: Comparative Basketry”) основана на немногочисленном материале, хранящемся в Египетском музее в Каире (Egyptian Museum, Cairo). Этот материал поступил из разных источников, включая захоронения Юйи и Туи, Хатнофера, Сененмута, Меритамуна, а также гробниц, расположенных в Дейр эль-Медине. Это круглые и овальные артефакты, а также корзины-ящики. Отмечается, что рассматриваемые объекты, выполненные в технике спирального плетения, содержат расщепленные и оборачивающие стежки, кроме того, спиральное плетение может быть скомбинировано с иными техниками. Днища отдельных корзин могли быть укреплены путем вплетения таких материалов, как кожа или шнур. Использование дополнительных материалов в краях корзин отмечено в находках Дейр эль-Медины, а также предметах, обнаруженных в гробницах Хатнофера и Кха и Мерит.

Что касается орнамента корзин, наиболее часто встречающимся является рисунок из полос (монохромных и полихромных), также есть изображения животных и человека. Интересно отметить, что монохромные рисунки встречаются реже, однако корзины из гробницы Тутанхамона в основном содержат рисунки одного цвета, правда, непонятно, были ли орнаменты изначально такими или произошло изменение цвета под влиянием времени. Также отмечается, что техническое исполнение корзин из гробницы Тутанхамона лучше, чем у других объектов [Veldmejer, Ikram 2022: 55–56].

Девятая глава книги называется «Собирая воедино: обсуждение и выводы» (“Coiling Up: Discussion and Conclusions”). Корзины раскрывают современным исследователям практические аспекты жизни египетских фараонов. Несмотря на то, что артефакты, найденные в гробнице Тутанхамона, содержали в основном продукты, в корзинах из других захоронений были найдены ткани, ювелирные украшения, туалетные принадлежности. К сожалению, в настоящее время невозможно достоверно утверждать, использовались ли подобные предметы в обычной жизни или создавались специально для захоронения. Также нельзя точно сказать, является ли набор корзин, найденный в гробнице Тутанхамона, типичным для царского захоронения, так как сохранилось мало плетеных артефактов, происходящих из Долины Царей.

Несмотря на то, что в гробнице Тутанхамона было найдено довольно много корзин, только 28 из них было декорировано орнаментом (на 10 объектах рисунок создан путем комбинирования расщепленного и оборачивающего стежков). Орнамент монохромный, однако, возможно, цвет изменился с течением времени. Качество изготовления корзин в этот период было высоким, это относится как к предметам из гробницы Ту-

танхамона, так и к артефактам из других захоронений. Например, качество корзин из захоронения Кха и Тутанхамона одинаковое. И корзины, и их крышки выполнены в технике спирального плетения с комбинацией расщепленного и оборачивающего стежков. Действительно уникальной вещью, выполненной в технике корзиноплетения, является арибаллос из гробницы Тутанхамона [Veldmejer, Ikram 2022: 57]. Дальнейшая работа с найденными в гробнице Тутанхамона корзинами позволит углубить знания об особенностях технологии корзиноплетения Древнего Египта [Veldmejer, Ikram 2022: 58].

Особую роль в книге играют приложения. Приложение 1 «Каталог изученных материалов из гробницы» содержит несколько описаний найденных в захоронении Тутанхамона предметов: указание места находки, описание, сделанное Г. Картером и современные дополнения. Приложение 2 содержит таблицы с описаниями найденных артефактов. Как отмечалось выше, одним из приложений является терминологический словарь. Библиография содержит 58 наименований.

Книга «Плетеные корзины из гробницы Тутанхамона. Каталог и исследование» содержит интересную информацию, касающуюся различных аспектов корзиноплетения. Корзины являются древнейшими объемными объектами, выполненными из волокон. Изучение подобных предметов стало одной из предпосылок «пластического взрыва» в искусстве текстиля второй половины XX в. и появления новых объемно-пространственных форм — арт-объектов и инсталляций [Цветкова 2022: 63].

Книга «Плетеные корзины из гробницы Тутанхамона. Каталог и исследование», написанная Андре Жаком Велдмейером и Салимой Икрам при участии Люси Кубиак-Мартенс представляет интерес для широкого круга читателей, в том числе для художников и дизайнеров.

Список литературы

- Брюсов 1951. Брюсов А.И. Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской области // Материалы и исследования по археологии СССР. № 20: Поселения эпохи неолита и раннего металла на севере Европейской части СССР / под ред. М.Е. Фосс. М.; Л.: АН СССР, 1951. С. 7–76.
- Смит-Ферри 2018. Смит-Ферри Ш. Корзины индейцев помо в кунсткамере: взгляд через призму личного опыта // Индейцы Калифорнии. Каталог коллекций Кунсткамеры / автор-сост. С.А. Корсун, отв. ред. Ю.Е. Березкин. СПб.: МАЭ РАН, 2018. С. 33–38.
- Царева 2013. Царева Е.Г. Циновки в технике твайн в культуре номадов Северной Евразии // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2013. № 4. С. 33–36.
- Цветкова 2022. Цветкова Н.Н. Искусство волокна — fiber art XX–XXI вв.: вопросы формирования и развития. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. 266 с.
- Mason 1980. Mason O.T. American Indian Basketry. New York: Dover Publication, 1988. 800 p. (Reprint. Originally

- published: Indian basketry. New York: Doubleday Page, 1904. 528 p.)
- Veldmejer, Ikram 2022. Veldmejer A.J., Ikram S. *The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis* / contr. by L. Kubiak-Martens. Leiden: Sidestone Press, 2022. 376 p.
- Weltfish 1953. Weltfish G. *The Origin of Art*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1953. 300 p.
- Wendrich 1991. Wendrich W.Z. *Who is Afraid of Basketry*. Leiden: Center of Non-Western Studies, 1991. 156 p.
- Wendrich 1999. Wendrich W.Z. *The World According to Basketry*. Leiden: Center of Non-Western Studies, 1999. 500 p.

References

- Briusov, A.I., Svainoe poselenie na r. Modlone i drugie stoianki v Charozerskom raione Vologodskoi oblasti, in: M.E. Foss (ed.), *Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR, no. 20: Poseleniia epokhi neolita i rannego metalla na severe Evropeiskoi chasti SSSR*, Moscow; Leningrad: Academy of Sciences of the USSR Publ., 1951, pp. 7–76, (In Russian).
- Mason, O.T., *American Indian Basketry*, New York: Dover Publication, 1988, 800 p., (In English). (Reprint. Originally published: Indian basketry. New York: Doubleday Page, 1904. 528 p.)
- Smit-Ferri, Sh. [Smith-Ferri Sh.], Korziny indeitsev pomu v kunstkamere: vzgliad cherez prizmu lichnogo opyta, in: S.A. Korsun, Iu.E. Berezkin (eds.), *Indeitsy Kalifornii. Katalog kollektsii Kunstkamery*, Saint Petersburg: MAE RAS Publ., 2018, pp. 33–38, (In Russian).
- Tsareva, E.G., Tsinovki v tekhnike tvain v kul'ture nomadov Severnoi Evrazii [Twine Mats in the Culture of Nomads of Northern Eurasia], *Vestnik Maikopskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta* [The Bulletin of Maikop State Technological University], 2013, no. 4, pp. 33–36, (In Russian).
- Tsvetkova, N.N., *Iskusstvo volokna — fiber art XX–XXI vv.: voprosy formirovaniia i razvitiia*, Saint Petersburg: Stieglitz Academy Publ., 2022, 266 p., (In Russian).
- Veldmejer, A.J., Ikram, S. *The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis*, contr. by L. Kubiak-Martens, Leiden: Sidestone Press, 2022, 376 p., (In English).
- Weltfish, G., *The Origin of Art*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1953, 300 p., (In English).
- Wendrich, W.Z., *The World According to Basketry*, Leiden: Center of Non-Western Studies, 1999, 500 p., (In English).
- Wendrich, W.Z., *Who is Afraid of Basketry*, Leiden: Center of Non-Western Studies, 1991, 156 p., (In English).

Сведения об авторе

Цветкова Наталия Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: ts_natali@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-5857-6422

Для цитирования: Цветкова Н.Н. Рецензия на книгу: Veldmejer A.J., Ikram S. *The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis* / contr. by L. Kubiak-Martens. Leiden: Sidestone Press, 2022. 376 p. // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 108–113. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_108

About the author

Tsvetkova Natalia N., PhD in Art History, Professor, Department of Textile Art, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: ts_natali@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-5857-6422

For citation: Tsvetkova, N.N., 'Review of: Veldmejer, A.J., Ikram, S., *The Basketry from the Tomb of Tutankhamun: Catalogue and Analysis*, contr. by L. Kubiak-Martens, Leiden: Sidestone Press, 2022, 376 p., (In English)', *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 108–113. DOI: 10.53273/27128768_2023_3_108

Е.Ю. Лекус

ВЫСТАВКА «ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ: ОТ МОДЕРНА ДО...» В МУЗЕЕ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Е.Ю. Лекус

“THE IMAGE OF THE WOMAN IN ART: FROM ART NOUVEAU TO ...” EXHIBITION AT THE MUSEUM OF APPLIED ARTS

Женская Вселенная многогранна, она проявляется во множестве ипостасей, которые находят отражение в творчестве художников разных эпох. На протяжении всей истории образ женщины был и остается одной из главных тем искусства. Сегодняшнее время — не исключение. На выставке «Образ женщины в искусстве: от модерна до...», которая проходила с 14 по 29 сентября 2023 года в Музее прикладного искусства, были представлены произведения современного изобразительного искусства, ДПИ, дизайна и работы художников-реставраторов, в которых нашли воплощение разные грани мира Женщины.



Ил. 1. Афиша выставки

«Образ женщины в искусстве: от модерна до...»

Fig. 1. Poster of the exhibition

“The Image of the Woman in Art: from Art Nouveau to ...”

Представления о месте, роли и предназначении женщины в обществе и культуре менялись от эпохи к эпохе. На всем протяжении человеческой истории женский образ вдохновлял художников, писателей, поэтов, музыкантов, воплощавших многогранную и многоликую природу мира Женщины. Если философия дает понимание женской сущности, то художественное творчество — тонкую эстетическую рефлексию чувственных и эмоциональных проявлений ее естества. Какие бы трансформации не происходили в мире, какие бы социальные роли и стандарты не приходилось примерять на себя женщине, продолжали и продолжают существовать образы-архетипы, через которые улавливается, мерцает загадочная и непредсказуемая женская Вселенная: Творец, Муза, Мать, Возлюбленная, Искусительница, Наставник, Родина...

Разные ипостаси женской природы были представлены на выставке «Образ женщины в искусстве: от модерна до...»¹, которая проходила с 14 по 29 сентября 2023 года в Античном и Готическом залах Музея прикладного искусства в Санкт-Петербурге и была приурочена к научно-практической конференции «Женская Вселенная русского искусства» (СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 28–29 сентября) (Ил. 1, 2).



Ил. 2. Открытие выставки «Образ женщины в искусстве: от модерна до...». Советник при ректорате, народный художник РФ Алексей Юрьевич Талашчук, руководитель Центра инновационных образовательных проектов Татьяна Васильевна Горбунова, куратор выставки Елена Юрьевна Лекус, организаторы выставки — заведующая кафедрой станковой и книжной графики Ирина Сергеевна Голикова, доцент кафедры живописи Алексей Федорович Турчин. Здесь и далее фото Д. Ревнивцева

Fig. 2. Opening of "The Image of the Woman in Art: From Art Nouveau to ..." exhibition. Advisor to the rector's office, People's Artist of the Russian Federation Aleksey Iurievich Talashchuk, Head of the Center for Innovative Educational Projects Tatiana Vasilievna Gorbunova, curator of the exhibition Elena Iurievna Lekus, exhibition organisers: Head of the Department of Easel and Book Graphics Irina Sergeevna Golikova, Associate Professor of the Department of Painting Aleksei Fedorovich Turchin. Hereinafter photos by D. Revnivitseva

Многогранность женского образа нашла воплощение в творчестве современных художников в изобразительных (живопись, скульптура, графика), прикладных (текстиль, костюм, керамика, стекло, металл) искусствах и дизайне (Ил. 3). Отдельного упоминания заслуживают работы, представленные художниками-реставраторами — возвращенные к жизни полотна старых мастеров и искусные копии шедевров прошлого (Ил. 4). В выставке приняли участие семьдесят авторов из творческих вузов России и Союза Художников РФ (Ил. 5).

Основная идея выставки отражена в ее названии: художникам и зрителям предоставляется возможность поразмышлять не только над тем, как трансформируется образ женщины в искусстве XX — XXI вв., но и над тем, каким вообще может быть искусство в будущем. Поэтому историческая перспектива, раскрывающаяся в художественном

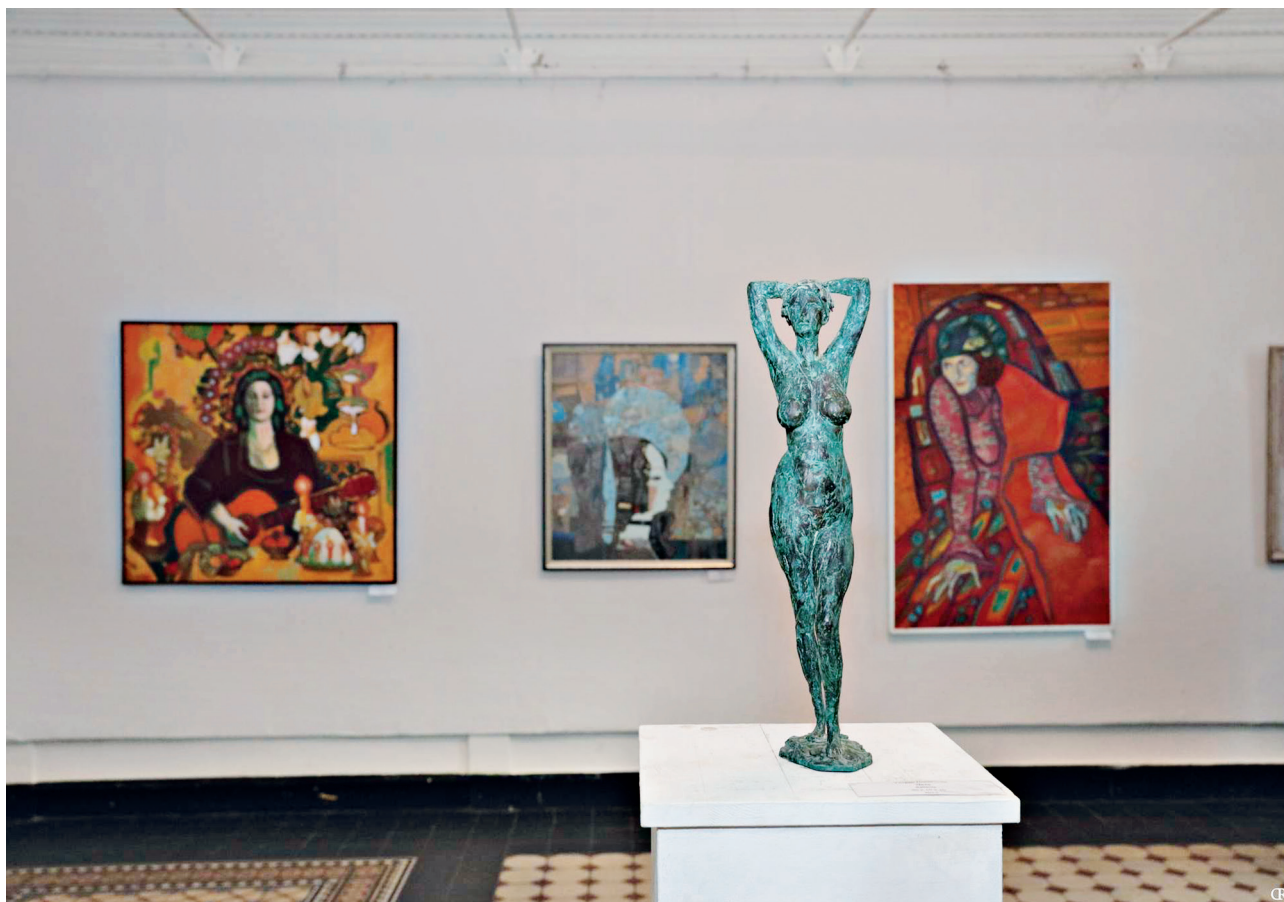
ракурсе, имеет открытый финал: «от модерна до...».

Экспозиция выставки задумана и выстроена так, что творческий диалог между художниками, работающими в разных стилевых направлениях, являющимися представителями разных художественных школ и поколений, перерастает в полифонию образов, которая выражает сложную и гармоничную Женскую Вселенную.

Каковы эти образы?

Возлюбленная

Притягательная, бесконечно близкая и недосягаемо далекая, рождающая надежду и ввергающая в отчаяние, благословенная и способная привести к гибели, Возлюбленная — одна из самых противоречивых и загадочных ипостасей женской природы. Она находит отражение в художественных идеалах, созданных воображением, но имеющих свои живые прототипы — Джульетта, Изольда, Дульсинея, Татьяна, Машенька,



Ил. 3. Выставка «Образ женщины в искусстве: от модерна до...». Общий вид экспозиции. Антикный зал Музея прикладного искусства
Fig. 3. "The Image of the Woman in Art: from Art Nouveau to ..." exhibition. General view of the exposition. Antique Hall of the Museum of Applied Arts

Маргарита... Она обретает плоть в портретах реальных женщин, которыми восхищаются и которым вдохновенно признаются в Любви художники и поэты. Возлюбленная — она всегда на грани фантазии и действительности, вне времени и пространства, но «здесь и сейчас» — в сердце и в мыслях, вновь и вновь находящая свое воплощение в образах искусства.

Творец

Природа проявила необычайную щедрость к женщине, наградив ее даром созидания по праву рождения. Одна превращает этот дар в искусный инструмент, при помощи которого из ничего можно сделать все — и шляпку, и салат, и скандал. Другая оттачивает, придает ему форму и направляет в русло искусства, науки, медицины, образования... Третья — просто живет с этим даром, естественно и не задумываясь используя его силу в своей повседневной жизни. В благодарность природе женщина так же щедро делится с миром своим творческим дарованием, преобразуя все то, что ее окружает. Возможно, этой творческой «занятостью» отчасти объясняется

тот факт, что среди известных художников, писателей, поэтов, музыкантов женщин всегда было меньше, чем мужчин. И, вероятно, не так уж важно, в чем именно проявляется это созидательное женское начало, если оно способно дарить этому миру новое.

Муза

Женщина-Муза — существо особенное. Это материализованное вдохновение, наделенное чертами той, которая одной лишь мыслью о ней способна воодушевить на творческий подвиг. Муза расцветает при встрече с Художником, а он, озаренный ее появлением, обретает неисчерпаемый источник созидательной силы и веры в безграничность собственных возможностей. Без своего творца Муза — бесплотна и ирреальна как легкий эфир, но и Художник, который еще не повстречал свою Музу, — не разжиг пламя своего творческого гения. Лишь в их вдохновенном союзе рождается энергия, питающая жизнь искусства.

Защитница

Она создана природой быть берегиней. Все течение ее жизни, каждое движение, жест, взгляд,



Ил. 4. Выставка «Образ женщины в искусстве: от модерна до...». Работы художников-реставраторов. Готический зал Музея прикладного искусства

Fig. 4. “The Image of the Woman in Art: from Art Nouveau to ...” exhibition. The Works of restoration artists. Gothic Hall of the Museum of Applied Arts

даже слово — истинные обереги. Оберегая в своей утробе новую жизнь, вставая на защиту родной земли, Женщина становится непреступной стеной. Будучи слабой и нежной, женщина наполнена неведомой силой, способной защитить любимого человека, ребенка и целую страну! Красота женского взгляда обезоруживает, а его сила защищает сильнее молитвы. Следуя за женщиной-защитницей, художники пытаются разгадать тайну ее мира, соединившего в себе трепетную легкость и несокрушимую волю к сохранению и созиданию.

Родина

Она есть путь, его начало и исток. Женщина-Родина — слияние образов, творчески переосмысливаемое художниками во все времена. Она и Мать, и Защитница, и Учитель, и Творец, и Муза, вдохновляющая — в сердце каждого человека. В ней есть вся душа человека. Сопровождая в других землях, путешествиях и поисках, она становится мощной поддержкой, осознанием родительского дома, притягательным местом силы. Ее образ хранится в иконах и в портретах матерей, проступает на фотокарточках родных мест, отчеканен на медалях и орденах. Этот образ

подвигает на великие дела, дает утешение в сложные времена и вдохновляет на созидание. Красота Женщины-Родины не имеет канонов — она есть их исток.

Мать / Мадонна

Вечная и неиссякаемая тема искусства — образ женщины-матери, женщины, исполнившей божественное предназначение — продолжение жизни — не только вскормившей Младенца, но и воспитавшей Человека. Чудо материнства — одно из главных таинств мира, разгадать которое стремились философы, художники, поэты, но новые времена творят иные тайны Бытия... Мать — любимая, любящая, трудолюбивая, умелая, красивая, мудрая, справедливая, строгая, сильная, терпеливая, заботливая, чувствительная, жизнерадостная, великодушная, щедрая, бескорыстная, беззаветная, искусная... Не счесть эпитетов и образов материнства, которые вдохновляют творцов на новые художественные свершения.

Учитель

Поддержать на первых шагах, направить легким прикосновением и добрым словом, а в нужный момент одним лишь взглядом ободрить



Илл. 5. Выставка «Образ женщины в искусстве: от модерна до...». Общий вид экспозиции. Готический зал Музея прикладного искусства
Fig. 5. "The Image of the Woman in Art: from Art Nouveau to ..." exhibition. General view of the exposition. Gothic Hall of the Museum of Applied Arts

и вдохновить... Образ Женщины-Учителя давно стал олицетворением мудрости, художественно увековеченный великими мастерами прошлого, как благодарность наставницам в работе и в жизни. Художники с восхищением наблюдают красоту мысли в глазах женщины словно изысканное украшение, пытаясь разгадать ее тайную силу. Но истиной тайной является тот самый бесконечно терпеливый характер, талант щедро делиться самыми важными знаниями и искренне передавать их без остатка другим. Ее мудрый взгляд, внимательный наклон головы и заботливая рука поддержки — взгляните на эти великие образы Женщины-Учителя, чтобы увидеть в них свою.

Роковая женщина (la femme fatale)

Образ роковой женщины, порожденный культурой символизма, стал одним из ключевых для искусства XX века и современности. Для многих людей фраза «роковая женщина» означает женщину, обладающую ярко выраженной красотой и чарами, устоять пред которыми невозможно; она влечет к себе помимо воли героя, приводя зачастую к его гибели. Роковая женщи-

на подчиняет, подавляет, но к ней тянутся, как мотылек к свету свечи. Она сильна, независима, целеустремленна. Роковая женщина ищет себя в Другом, но Другой, порой, неспособен дать роковой женщине «огромный мир в зерне песка». Феномен «роковой женщины» отличается парадоксальной целостностью, сочетанием противоположных начал — невинности и распущенности, преданности и предательства, честности и вероломства... Роковая любовь ведет к гибели, но вместе с тем открывает перед героем новую жизнь в преддверии вечности.

Труженица

Женщина-труженица, кто она? Крестьянка, собирающая урожай? Предпринимательница, терпеливо и настойчиво взращивающая свое Дело? Чиновница, следующая инструкциям и регламентам? Политическая активистка, стремящаяся усовершенствовать несовершенный мир? Спортсменка, преодолевающая себя на пути к рекордам? Специалист, профессионально выполняющая свою работу? Руководитель, ведущая к намеченной цели своих подчиненных? Да, образ женщины-труженицы многообразен и неис-

черпаем как окружающий нас мир, вдохновляя творцов на поиск и воплощение того единственного образа, который, преодолевая свое время, остается в веках.

На протяжении всей истории образ женщины был и остается одной из главных тем искусства. Какие новые художественные воплощения обретет это образ в будущем, покажет время.

¹ Инициатор проекта: руководитель Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А.Л. Штиглица Т.В. Горбунова; куратор проекта Е.Ю. Лекус, организаторы выставки — сотрудники ЦИОП А.В. Карпов, Н.Н. Мутья, К.В. Бандорина, представители кафедр живописи, станковой и книжной графики А.Ф. Турчин и И.С. Голикова.

С. Акимов, А. Алексеева, А. Андреева, В. Андреев, Д. Андреев, П. Андреева, Л. Бейбутян, А. Березина, Д. Березин, П. Боброва, В. Бушуев, Г. Бушуева, Е. Вагнер, У. Васильева, Е. Волкова, С. Воронина, И. Вошинин, Д. Голубкова, А. Гуцин, Ю. Грибов, Т. Гудова, С. Давыдкина, Д. Девиц, О. Долженкова, Г. Дьячкова, Н. Захарова, Д. Ерёмин, П. Ефремова, А. Кабоева, М. Капустин, Н. Кириллов, В. Колосков, К. Константинов, Н. Лаврухин, И. Лёвина, М. Лихая, В. Лихачева, О. Лысенкова, А. Мишина, В. Миронов, С. Мосевич, Э. Мхоян, А. Недоступ, Т. Некрасова, Д. Нигматулин, Т. Никогосян, И. Песчанская, М. Петрова-Маслакова, Т. Поцелуева, Д. Пестова, В. Перхун, В. Пугин, В. Семенов, Е. Серегина, С. Симица, К. Соснин, С. Стажкова, А. Степанова, М. Стогова, Студия Креативной Вещи, О. Субботина, А. Талащук, А. Турчин, М. Усова, А. Федорова, Т. Царева, И. Чес, Ю. Чиркова, М. Шабалова, Е. Шараборин, А. Шевардин, П. Якимчук.

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина и др.

Сведения об авторе

Лекус Елена Юрьевна, кандидат культурологии, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: lekus_elena@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-7752-2160

Researcher ID: AGG-2261-2022

Для цитирования: Лекус Е.Ю. Выставка «Образ женщины в искусстве: от модерна до...» в Музее прикладного искусства // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 114–119.

About the author

Lekus Elena Iu., PhD in Culturology, Associate Professor of the Centre for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: lekus_elena@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7752-2160

Researcher ID: AGG-2261-2022

For citation: Lekus, E.Iu., “The Image of the Woman in Art: From Art Nouveau to ...” Exhibition at the Museum of Applied Arts’, *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 114–119.

В.Г. Авдеев

**ВЫСТАВКА «ЕГИПЕТСКИЕ МОТИВЫ
В ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА»
В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

V.G. Avdeev

**“EGYPTIAN MOTIFS IN THE HISTORY OF SAINT PETERSBURG”
EXHIBITION AT THE STATE MUSEUM
OF THE HISTORY OF SAINT PETERSBURG**

Выставка, открывшаяся 25 мая 2023 года в Петропавловской крепости, призвана показать, как одна из древнейших цивилизаций мира по мере раскрытия своих тайн влияла на облик Санкт-Петербурга, его культуру, искусство и науку.

Выставка¹ состоит из трех связанных между собой разделов. Первый из них является вводным. Здесь посетитель может ознакомиться с уникальными изданиями XVIII–XIX веков, с помощью которых европейцы сначала через знакомство с памятниками античного мира, а затем, после похода Наполеона Бонапарта в Египет, напрямую обратились к освоению культурного наследия исчезнувшей цивилизации. Древний Египет обогатил мировое искусство и культуру такими теперь узнаваемыми художественными образами, как пирамиды, обелиски, сфинксы, крылатые диски, саркофаги, мумии, загадочные начертания иероглифов. На выставке представлены: фундаментальный труд французского филолога и историка Бернара де Монфокона «Древность, изъясненная и представленная в рисунках» (1722), «Путешествие в Верхний и Нижний Египет» (1802) французского гравера барона Доминика Виван-Денона, «Атлас путешествий, исследований и открытий по Египту и Нубии» (1821) Д.Б. Бельцони, а также иллюстрации из книги русского путешественника и государственного деятеля А.С. Норова «Путешествие по Египту и Нубии в 1834–1835 гг.» (1840). Именно в них, как и в других подобных изданиях, Европа уже с начала XVIII века черпала вдохновение для творений в области архитектуры, изобразительного, декоративно-прикладного, театрального

и музыкального искусства, литературы и других сфер культуры.

В следующем разделе, расположенном в центральном зале, размещены экспонаты, рассказывающие об элементах египетского стиля в архитектуре и произведениях декоративно-прикладного искусства Петербурга XVIII — конца XX века. «Египтомания» не обошла Петербург стороной. В облике города, по мнению многих исследователей, этот стиль проявился особенно ярко. Плоскостная часть экспозиции (живопись, графика, включая архитектурные проекты) рассказывает как о хорошо известных петербургских памятниках, созданных под влиянием древнеегипетской культуры, так и о некоторых замыслах архитекторов, оставшихся нереализованными. Отдельный комплекс материалов посвящен самому известному египетскому памятнику Петербурга — знаменитым древнеегипетским сфинксам, с 1834 года украшающим наш город. Но нужно признать, что из всех художественных образов, восходящих к культуре Древнего Египта, до сих пор наиболее востребованным является обелиск. Он стал настолько популярным, что многие не задумываются о его происхождении. Будучи символом божественной власти фараона в Древнем Египте, обелиск в России приобрел иное звучание. Первоначально будучи воинским памятником, со временем он стал увековечивать самые различные исторические события в жизни города. Обелиск также стал важным элементом

¹ Кураторы выставки: В.Г. Авдеев и Т.В. Ковалева. Художественное оформление: Б.Х. Бейдер



Ил. 1. Выставка «Египетские мотивы в истории Санкт-Петербурга». Фрагмент экспозиции вводного раздела. Фото В.П. Мартыненко
 Fig. 1. “Egyptian Motifs in the History of Saint Petersburg”. Exhibition. Fragment of the introductory part. Photo by V.P. Martynenko

архитектурных композиций, а зачастую в форме обелиска проектировались объекты утилитарного назначения (верстовые столбы, опоры уличных фонарей, рекламных стендов).

На подиумах и в витринах можно увидеть некоторые образцы мебели и предметов декоративно-прикладного искусства с египетской символикой (вазы, подсвечники и другие бытовые предметы). Большой объем изобразительного материала демонстрируется в мультимедийной программе, работающей в зале.

В заключительном разделе выставки посетитель окунется в атмосферу исканий петербургских художников, поэтов и писателей, деятелей театрального искусства, в творчестве которых проявилась египетская тематика. Здесь, например, можно познакомиться с работами известного петербургского керамиста В.А. Цивина, представившего оригинальную пластическую интерпретацию египетской скульптуры, балансирующую между предметностью и абстракцией. Бронзовые сфинксы М.М. Шемякина — еще один пример авторской интерпретации египетской тематики. Созданные в результате сотрудничества с архитекторами В.Б. Бухаевым

и А.Н. Васильевым, шемякинские скульптуры стали важными элементами памятника жертвам политических репрессий. Подлинный проект этого монументального комплекса экспонируется на выставке.

Две гранитных аллегорических скульптуры «Скрипка-Сфинкс», выполненные по модели, представленной на выставке, — последние по времени создания сфинксы нашего города (2008). Они входят в скульптурный ансамбль из семи композиций «Первая скрипка», украшающий сад имени композитора Андрея Петрова на Каменноостровском проспекте. Проект художественного оформления сада выполнен творческим коллективом «Студия Креативной Вещи» (А. Добровольский, Е. Лекус, А. Недоступ, Т. Никогосян, О. Свирко). «Скрипка-Сфинкс» является символом сохранения музыкального наследия.

Многие материалы выставки посвящены театральным постановкам на египетскую тему, осуществленным в Петербурге. В их числе балет Ц. Пуни «Дочь Фараона», оперы В.А. Моцарта «Волшебная флейта» и Дж. Верди «Аида», которые продолжают идти на сценах современных петербургских театров. Значительная часть ма-



Ил. 2. Фрагмент экспозиции центрального зала. Фото В.П. Мартыненко

Fig. 2. Fragment of the exhibition area in the central hall. Photo by V.P. Martynenko

териала демонстрируется в видеоформате. В витринах расположены книги и фрагменты из произведений петербургских поэтов К.Д. Бальмонта, Н.С. Гумилева, В.Я. Брюсова, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, в творчестве которых прослеживаются египетские мотивы.

Выставка будет открыта до марта 2024 года. Все, кто интересуется историей города, смогут посетить ее и повнимательней всмотреться в один из примечательных штрихов его многогранной культуры — отблеск древней нильской цивилизации.

Сведения об авторе

Авдеев Владимир Георгиевич, старший научный сотрудник, Государственный музей истории Санкт-Петербурга (19706, Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, 3)

e-mail: avdeev.v.g@spbmuseum.ru

ORCID iD: 0009-0008-6715-2160

Для цитирования: Авдеев В.Г. Выставка «Египетские мотивы в истории Санкт-Петербурга» в Государственном музее истории Санкт-Петербурга // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 120–122.

About the author

Avdeev Vladimir G., Senior Researcher, State Museum of the History of Saint Petersburg (3, Petropavlovskaya krepost, Saint Petersburg, Russia 197046)

e-mail: avdeev.v.g@spbmuseum.ru

ORCID iD: 0009-0008-6715-2160

For citation: Avdeev, V.G., “Egyptian Motifs in the History of Saint Petersburg” Exhibition at the State Museum of the History of Saint Petersburg, *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 120–122.

*Д.А. Гилёва***ВЫСТАВКА «ПЕРЕВЕРНУТОЕ САФАРИ. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО АФРИКИ» В ЦВЗ «МАНЕЖ»***D.A. Gileva***THE “REVERSED SAFARI. CONTEMPORARY AFRICAN ART” EXHIBITION AT THE MANEGE CENTRAL EXHIBITION HALL**

13 июля 2023 года Центральный выставочный зал «Манеж» в Санкт-Петербурге совместно с галереей «Триумф» и центром визуальной культуры Béton (Москва) представили международный выставочный проект, в рамках которого стало возможным продемонстрировать многообразие современного африканского искусства, его основные художественные течения и особенности.

Куратором представленного в Манеже проекта «Перевернутое Сафари. Современное искусство Африки» выступил один из крупнейших специалистов в области африканского искусства в Европе — Алессандро Романини. К пониманию его подхода отсылает само название выставки: говоря «перевернутое», Романини указывает на необходимость пересмотра устоявшегося однополярного взгляда на африканское искусство. В переводе с суахили — крупнейшего из африканских языков, слово «сафари» означает «долгая прогулка», однако с течением времени его истинное значение превратилось в одно из клише в обыденном представлении о континенте, когда-то ставшем колыбелью человечества. В противовес присущей западному обществу экзотизации «Черного континента» кураторская мысль разрушает стереотипы об искусстве Африки посредством смещения фокуса с его этнографических и антропологических особенностей в сторону свободы саморепрезентации и признания его эстетической ценности.

Выставочный проект в Манеже стал первой столь масштабной демонстрацией современного африканского искусства в России, концептуально объединившей между собой произведения 49 африканских и 14 российских художников, которые творчески фиксируют меняющееся восприятие африканского региона. Куратором российской части художников выступила Юлия Аксенова, отметившая среди многих из них желание обнаружить что-то «свое» в «чужом» и стремле-

ние к переработке иных визуальных кодов и традиций.

Всего на выставке было представлено более 300 экспонатов, среди которых — живопись, скульптура, фотография и видео-арт, а также книги, программные эссе, архивы значимых выставок, открывших многообразие африканского искусства всему миру.

Отдельно стоит отметить масштабные инсталляции, созданные художниками специально для этого проекта. Пространство аванзала было оформлено подобно порталу, украшенному традиционным нигерийским орнаментом и отсылающему к художественным и архитектурным традициям Африки. По краям инсталляция была дополнена двумя монументальными скульптурами жрецов, призванными сопровождать гостей по экспозиции. Возможность реализации столь масштабных творческих решений обусловлена пространством и способностью его умелой адаптации. Санкт-Петербургский «Манеж» в этом случае стал наиболее подходящей площадкой (Ил. 1).

Колониальный период и последовавшие за ним экономические трудности не могли оставить свой след на искусстве регионов и стран Африки, но, вопреки всему, это не лишило его самобытности и способности органично существовать в общемировом контексте. Ставшая лейтмотивом выставки важная особенность африканских художников — это то, что они не отказываются от присущего им пережитого опыта,



Ил. 1. Входной портал: Мишель Окпаре (Нигерия). Инсталляция «Посвящение-инициация». 2023. Смешанная техника. 1 300 × 900 см. Предоставлено галереей LIS10
На полу: Медерик Тюрэй (Кот-д'Ивуар). Инсталляция «Отказ от существования», 2022–2023 (на полу). Камни, песок, смешанная техника. Предоставлено галереей LIS10
Fig. 1. Arch: Michelle Okpare (Nigeria), Rite of Initiation installation, 2023. Mixed media, 1 300 × 900 cm. Courtesy of LIS10 gallery
On the floor: Mederic Turay (Côte d'Ivoire), Resist to Exist installation, 2022–2023. Sand, stones, mixed media. Courtesy LIS10 gallery



Ил. 2. Круглый стол «Современное искусство стран Африки как механизм деколонизации сознания и культуры», 13 июня 2023. Слева направо: Алессандро Романини (куратор выставки, Италия); Брайс Эссо (художник, скульптор, Кот-д'Ивуар), Ольга Мичи (фотохудожница, Россия)
Fig. 2. Round table "Contemporary African art as a mechanism for the decolonization of consciousness and culture", 13 June, 2023. From left to right: Alessandro Romanini (curator, Italy), Brice Esso (artist, sculptor, Cote d'Ivoire), Olga Michi (artist, Russia)

а переосмыслиют и перерабатывают его, в том числе в результате творческого процесса. Подобная тенденция выражается как в темах и образах, так и в самих методах создания работ, зачастую представляющих собой объекты, реализованные в смешанной технике с использованием продуктов вторичной переработки. Обращение к материалам, уже некогда бывшим в употреблении, способно не только выразить заботу об экологии, но и показать незаурядный художественный потенциал авторов.

Основная задача выставочного проекта — показать грани творчества современных художников стран Африки через их взаимодействие с разными, часто непохожими культурами, продемонстрировать поиск идентичности и своего места в глобализованном обществе. Пространство экспозиции создало диалог между произведениями актуальных арт-практик и подлинными артефактами традиционного африканского искусства, предоставленными собранием Фонда просветительских инициатив В.Д. Поленова из коллекции бразильского фотографа Эдди Новарро.

Выставка «Перевернутое сафари» сопровождалась обширной просветительской программой, состоящей из экскурсионных туров для

различных категорий посетителей, арт-медиаций, творческих лаборатории, лекций и дискуссий со специалистами в области африканистики и искусства. В рамках одной из них состоялась презентация каталога выставки на двух языках (русском и английском), который включает в себя статьи кураторов выставки, интервью с художниками, а также красочные фотоснимки экспонатов (Ил. 2).

С 13 июля по 3 сентября выставку посетило более 54 000 тысяч человек. Проявленный посетителями интерес демонстрирует, насколько важны международные выставочные проекты не только для музейного сообщества, но и для полноценной культурной жизни города.

Демонстрация в совместном выставочном проекте творческого потенциала столь различных по менталитету и художественной специфике страны Африки и России стала возможной благодаря прошедшему с 27 по 28 июля 2023 года в Санкт-Петербурге второму саммиту африканских государств «Россия-Африка». Выставка «Перевернутое сафари» стала ключевым событием просветительской программы, призванной показать особую значимость культурного обмена между нашими странами и представить свое видение современного искусства и мира в целом.

Сведения об авторе

Гилёва Дарья Алексеевна, сотрудник Центрального выставочного зала «Манеж» (190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 1)

e-mail: rrosesselavy7@gmail.com

Для цитирования: Гилёва Д.А. Выставка «Перевернутое Сафари. Современное искусство Африки» в ЦВЗ «Манеж» // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 3. С. 123–125.

About the author

Gileva Daria A., staff worker, Manege Central Exhibition Hall (1, Isaakiyevskaya pl., Saint Petersburg, Russia 190000)

e-mail: rrosesselavy7@gmail.com

For citation: Gileva, D.A., ‘The “Reversed Safari. Contemporary African Art” Exhibition at the Manege Central Exhibition Hall’, *Terra Artis. Art and Design*, no. 3, 2023, pp. 123–125.

Научный журнал
Terra artis. Искусство и дизайн
№ 3, 2023
Дизайн

Выпускающий редактор: **Е.Ю. Лекус, К.В. Бандорина**
Корректор: **О.Ю. Нестерова**
Редактор текстов на английском языке: **Е.В. Мухина**
Дизайн и верстка: **О.Ф. Никандрова, Д.А. Ревнивцев**
Дизайн обложки: **П.С. Канайкин, А.Г. Закиров**

На обложке:

Проект дизайн-ревитализации территории комплекса «Кольская сверхглубокая». 2023 г. Автор проекта: А.В. Крючков, руководитель: доцент Н.В. Бабурова

Scholarly journal
Terra Artis. Art and Design
No. 3, 2023
Design

Executive editor: **E.Iu. Lekus, K.V. Bandorina**
Proofreader: **Olga Iu. Nesterova**
English language editor: **Elena V. Mukhina**
Design and page making: **Olga F. Nikandrova, Dmitrii A. Revnivitsev**
Cover design: **Petr S. Kanaikin, Aleksandr G. Zakirov**

Cover art:

Project of design revitalisation of the territory of the Kola Superdeep Complex, 2023. Author: A. Kriuchkov, supervisor: Ass. Prof. N. Baburova

Формат 60×90/8. Усл. печ. л. 16,25
Печать цифровая
Тираж 200 экз. Заказ 355/2023
Подписано в печать 26.10.2023
Отпечатано в типографии 123book
Санкт-Петербург, шоссе Революции 102
www.123book.ru