



МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2020

МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(Минобрнауки России)**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени А. Л. Штиглица**

МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2020

Материалы международной научно-практической конференции,
посвященной 75-летию воссоздания
Ленинградского художественно-промышленного училища

19–20 марта 2020 г.

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2020

УДК 7.01
ББК 85.1
М53

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»

Рецензенты:

Н. М. Калашикова — доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея

М. С. Штиглиц — доктор архитектуры, профессор Центра инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица

М53 Месмахеровские чтения — 2020 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 19–20 марта 2020 г. : сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; ред.-состав. Н. Н. Цветкова, М. Е. Орлова-Шейнер. — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. — 660 с., ил.

ISBN 978-5-6044085-9-9

В сборник вошли материалы международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2020», приуроченной ко дню рождения первого директора Центрального училища технического рисования барона Штиглица — Максимилиана Егоровича Месмахера (1842–1906) и посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища. Тематика научных статей отражает опыт сохранения и изучения культурного наследия и традиций Школы, востребованных временем образовательных траекторий и программ, историю уникального коллектива преподавателей и мастеров, посвятивших свою жизнь великой миссии формирования творческой личности, а также осмыслению актуальных проблем архитектуры, новых путей развития искусства и дизайна.

ISBN 978-5-6044085-9-9

- © Коллектив авторов, 2020
- © ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

1. Историческое наследие: к 75-летию воссоздания Ленинградского художественно- промышленного училища

- Кислицына А. Н.*
Сохранение и приумножение наследия
ЦУТР как миссия преподавателей и мастеров
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной
и СПГХПА им. А. Л. Штиглица 13
- Kislitsyna A. N.*
Preservation and enhancement heritage
of baron Stieglitz Central School of Technical
Drawing as mission of teachers and masters
of Vera Mukhina School of Art and Design
and Stieglitz Academy 13
- Барсукова Н. И.*
Традиции кафедры керамики ЛВХПУ
им. В. И. Мухиной в творчестве
художника Юрия Новикова 25
- Barsukova N. I.*
The traditions of the department of ceramics
at the Mukhina Higher School of Art
and Design as reflected in the artwork
of Yuri Novikov 25
- Билко А. В., Бандорина К. В.*
Профессор В. Г. Бандорин: дизайнер,
исследователь, декан 31
- Bilko A. V., Bandorina K. V.*
Professor V. G. Bandorin: designer,
researcher, dean 31
- Дутов Л. Н.*
Традиции школы живописи
академии Штиглица 37
- Dutov L. N.*
Traditions of the Stieglitz Academy school
of painting 37
- Курсанова Л. М.*
Творческая династия. История семьи,
как часть истории академии Штиглица 41
- Kirsanova L. M.*
Creative dynasty. Family history as part
of the Stieglitz Academy history 41

- Пономаренко С. П., Крылов С. Н.*
К вопросу изучения первых лет кафедры
монументально-декоративной живописи
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 47
- Ponomarenko S. P., Krylov S. N.*
First years of the department of monumental
decorative painting at the Higher Art-Industrial
School named after V. I. Mukhina 47
- Фатеева А. М.*
Кафедра художественного текстиля
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной–СПГХПА
им. А. Л. Штиглица: прошлое и настоящее 53
- Fateyeva A. M.*
The textiles art department of Mukhina School —
Stiglitz Academy: the past and the present 53

2. Актуальные проблемы в архитектуре

- Быкова М. А., Филатова Д. А.*
Пергамский алтарь. Авторская версия
художественной реконструкции для
современного интерьера, как пример этического
и эстетического подхода к подлиннику 59
- Bykova M. A., Filatova D. A.*
The pergamon altar. An authorship version
of artistic reconstruction for a modern interior
as an example of an ethical and aesthetic
approach to the original work 59
- Вайнгорт В. Л.*
Трансформация архитектуры жилья
при переходе к постиндустриальному
обществу 66
- Vaingort V. L.*
Transformation of housing architecture in the
process of transition to a post-industrial society 66
- Герасимов В. В.*
Проекты памятных сооружений
в творческом наследии М. Е. Месмахера.
По следам недавних открытий 72
- Gerasimov V. V.*
Projects of memorial constructions
in the creative heritage of M. E. Messmacher.
Following recent discoveries 72

<i>Ковалева Т. В.</i>	<i>Blinov A. K.</i>
Графический анализ композиции интерьера в рисунках Мариэтты Эрнестовны Гизе 81	Problems of production and design of furniture in modern Russia 111
<i>Kovaleva T. V.</i>	<i>Габриэль Г. Н.</i>
Graphical analysis of interior composition in drawings by Marietta Ernestovna Gize 81	Новые и «нетрадиционные» материалы в контексте современного ювелирного искусства 119
<i>Куприянов С. В., Прошкина Е. В.</i>	<i>Gabriel G. N.</i>
Два взгляда на архитектуру: Гауди и Шухов .. 86	New and «nontraditional» materials in the contemporary jewelry art 119
<i>Kupriyanov S. V., Proshkina E. V.</i>	<i>Голубева А. А.</i>
Two views on architecture: Gaudi and Shukhov .. 86	Текстильный дизайн Зики Ашера 124
<i>Орлова-Шейнер М. Е., Шейнер А. Е.</i>	<i>Golubeva A. A.</i>
Объекты культурного наследия как часть инфраструктуры малых городов 90	Textile design of Zika Ascher 124
<i>Orlova-Sheyner M. E., Sheyner A. E.</i>	<i>Голубева Е. Я.</i>
Cultural heritage sites as elements of small town infrastructure 90	Анимированный комикс — медиапродукт с новыми коммуникативными возможностями .. 128
<i>Принцев Н. В., Томановская М. Л.</i>	<i>Golubeva E. Ya.</i>
О когнитивных искажениях в архитектуре: какие проблемы мешают развитию творчества на городских или сельских территориях? 96	Animated comic — media product with new communicative features 128
<i>Printsev N. V., Tomanovskaya M. L.</i>	<i>Давудов С. А.</i>
On cognitive distortions in architecture: what problems impede the development of creativity in urban or rural areas? 96	Нарисуем — будем шить. Об истоках модной графики 132
<i>Семенов А. В., Веретенников Д. И., Мальшев Г. Н.</i>	<i>Davudov S. A.</i>
Десять тезисов архитектуры капиталистического романтизма 102	We will draw and sew. About beginnings of fashion graphics 132
<i>Semenov A. V., Veretennikov D. I., Malyshev G. N.</i>	<i>Ермолаева М. И.</i>
Ten theses on the architecture of capitalist romanticism 102	Новаторские идеи в текстильной промышленности 20-х годов XX века 136
<i>Смелков Н. О.</i>	<i>Ermolaeva M. I.</i>
Архитектура православных храмов города Устюжна 103	Innovative ideas in the textile industry of the 20's of XX century 136
<i>Smelkov N. O.</i>	<i>Журавская Т. М.</i>
The architecture of orthodox churches in Ustyuzhna 106	Пространство будущего и настоящего в экспозиции СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 г. ... 141
3. Традиции и новации в декоративно- прикладном искусстве и дизайне	<i>Zhuravskaya T. M.</i>
<i>Блинов А. К.</i>	<i>Цветкова Н. Н.</i>
Проблемы производства и дизайна мебели в современной России 111	Традиции и новации в искусстве современного текстиля. По материалам XIX Международной конференции Европейской Текстильной Сети — 2019 145

<i>Tsvetkova N. N.</i> Traditions and innovations in the contemporary textile art. Based on the XIX International conference of the European Textile Network-2019	145	<i>Karaseva I. S.</i> Costumes of the serf theaters and their reflection in the works of artists of the second half of the XVIII century (theater of count N. P. Sheremetev)	182
<i>Широковских М. С.</i> Графическая речь: специфика набивных тканей фабрики имени Веры Слуцкой в 1980–1990-е гг.....	150	<i>Коллибаба Л. Я.</i> Единство пространства и формы в изобразительной системе архитектуры храма св. Георгия в г. Юрьев-Польской (XIII в.)....	187
<i>Shirokovskikh M. S.</i> Graphic language: specification of printed fabrics of Vera Slutskaya factory in 1980–1990	150	<i>Kolibaba L. Ya.</i> Unity of space and shape in the pictorial system of architecture of the St. George cathedral in Yuryev-Polsky (the XIII century)	187
<i>Якуничев Н. Г.</i> Феномен параллелизма в развитии предметных форм	155	<i>Плужник О. В.</i> Семантическое начало эстетического восприятия плоскости и её цвета в искусстве и дизайне	191
<i>Yakunichev N. G.</i> The phenomenon of parallelism in the development of object forms	155	<i>Pluzhnik O. V.</i> Semantic beginning of aesthetic perception of plane and its colour in art and design	191
4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра			
<i>Арутюнян Ю. И.</i> Интерпретация Дальнего Востока в европейской печатной графике XVII века ...	161	<i>Сикорская М. И., Чупрак К. А.</i> Силуэтная композиция в просечном металле ..	196
<i>Arutyunyan J. I.</i> Interpretation of the Far East in the European printed graphics of the XVII century	161	<i>Sikorskaya M. I., Chuprak K. A.</i> The silhouette composition in openwork metal....	196
<i>Бейбутян Л. А., Бартенов А. И.</i> Великому сыну армянского народа Комитасу посвящается... ..	168	<i>Чежина Ю. И.</i> Маскарадные портреты в русской живописи XVIII века.....	201
<i>Veibutyun L. A., Bartenev A. I.</i> To the great son of the Armenian people is dedicated.....	168	<i>Chezina Yu. I.</i> Costume portraits in Russian painting of the XVIII century.....	201
<i>Ерёмин Д. А.</i> Монохромный принцип в изображении ангельских чинов	174	5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом	
<i>Erjomin D. A.</i> Monochrome principle in pictures of angelic ranks..	174	<i>Александрова Я. А.</i> Преемственность и новизна в обучении эмальерному искусству в ЛХПУ — ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица.....	208
<i>Зенина Т. В.</i> Искусство ли древнее искусство?	178	<i>Aleksandrova Ya. A.</i> Continuity and novation in teaching technology of hot enamel at Leningrad art-industrial school — Leningrad Vera Mukhina higher school of art and design — Saint Petersburg Stieglitz state academy of art and design	208
<i>Zenina T. V.</i> Is ancient art an art?	178	<i>Баринов О. Ю.</i> Объёмно-пространственная композиция костюма на основе природных форм	215
<i>Карасева И. С.</i> Костюмы крепостных театров и их отражение в творчестве художников второй половины XVIII века (театр графа Н. П. Шереметева).....	182		

<i>Varinov O. Y.</i>	<i>Канайкин П. С.</i>
Volume-space suit composition based on natural forms 2015	К вопросу комплексного проектирования книги 253
<i>Витковская С. В., Толстова А. А.</i>	<i>Канаукин P. S.</i>
Применение методик соучаствующего проектирования в образовательной стратегии кафедры дизайна СПбГУ 220	To the question of complex book design 253
<i>Vitkovskaya S. V., Tolstova A. A.</i>	<i>Кармановская Т. В.</i>
Application of participatory design techniques in the educational strategy of design department of SPBU 220	Изменение химического состава красок в процессе становления художественно- промышленного образования 260
<i>Галушко С. И.</i>	<i>Кармановская Т. В.</i>
Роль преподавателя в формировании здорового образа жизни у студентов творческого вуза.... 226	Changes in the chemical composition of paints in the formation of artistic and industrial education 260
<i>Galushko S. I.</i>	<i>Карпова Е. А.</i>
The role of the teacher in forming a healthy students' lifestyle at a creative university 226	Проектирование раппортных тканей в технике печати для тентовой архитектуры 268
<i>Гудова Т. Е.</i>	<i>Karпова E. A.</i>
Анализ первых художественных результатов выездного пленэра студентов СПГХПА им. А. Л. Штиглица..... 232	Design of rapport fabrics in printing technique for tent architecture 268
<i>Gudova T. E.</i>	<i>Коваленко И. Н.</i>
Analysis of the first plein air artistic results of the Stieglitz Academy students..... 232	Научные методы решения творческих задач в дизайне костюма 273
<i>Гуркина Н. С.</i>	<i>Kovalenko I. N.</i>
Школа Блэк Маунтин: история, принципы преподавания, имена, наследие 237	Scientific methods of solving creative tasks in cosnume design 273
<i>Gurkina N. S.</i>	<i>Королёва Л. В.</i>
Black Mountain college: history, training principles, names, legacy 237	Дизайн костюма, политика и образование 276
<i>Дорожкина Т. Г.</i>	<i>Koroleva L. V.</i>
Значение музейной практики в подготовке художника кино и телевидения по костюму ... 243	Suit design, policy and education 276
<i>Dorozhkina T. G.</i>	<i>Королёва С. В.</i>
Value of museum practice in the preparation of the artist of the cinema and television costume design ..243	Теория и чувство цвета — значение дисциплины 281
<i>Кадиев С. М.</i>	<i>Koroleva S. V.</i>
Способ макетирования крупногабаритных трехмерных объектов из пенопласта и упражнения по макетированию для промышленных дизайнеров на его основе ... 248	Theory and sense of color — meaning of discipline..... 281
<i>Kadiev S. M.</i>	<i>Лихачева В. М.</i>
Method for layouting oversised three- dimensional objects from foam and layout tasks for industrial designers on its basis..... 248	Текстильные сувениры, посвященные 75-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне 285
	<i>Likhacheva V. M.</i>
	Textile souvenirs dedicated to the 75th anniversary of the victory of the soviet people in the Great Patriotic war 285

<i>Лысенкова О. О.</i>	<i>Petrukhina O. V.</i>
Выбор темы выпускной квалификационной работы студентов направления «дизайн текстиля» как основа успешного решения задач дипломного проектирования..... 289	Virtual and augmented reality in educational process 318
<i>Lysenkova O. O.</i>	<i>Пикар Т. М., Котельникова Г. М.</i>
Selection of the topic for the final qualification work of “textiles design” studentsts as the basis for successful solution of tasks of diploma design289	Физкультурное образование как творческий процесс формирования личности студента.....323
<i>Мирослюбов В. Н.</i>	<i>Pikar T. M., Kotelnikova G. M.</i>
Новый подход обучения спортивным играм студентов художественно-промышленной академии после школьной системы обучения...293	Physical culture as a creative process of forming students’ personality 323
<i>Miroliubov V. N.</i>	<i>Сафонова Т. Ю., Чередник Е. С., Кузьмин П. А.</i>
A new approach to teaching sports games to students of the academy of arts and industry, after the school education system 293	Настройка параметров солнца при построении контура отбрасываемой тени перспективной проекции модели 328
<i>Михайлова Л. В., Семенова А. А., Рябцев А. М.</i>	<i>Safonova T. Y., Cherednik E. S., Kuzmin P. A.</i>
Творческое наследие народной набойки в практике преподавания дисциплины «проектирование в дизайне текстиля» на кафедре художественного текстиля..... 297	Sun settings adjustment in outlining of offset shadow of model perspective projection..... 328
<i>Mikhailova L. M., Semenova A. A., Ryabtsev A. M.</i>	<i>Сергеева Е. Е.</i>
Creative heritage of folk woodblock printing in practice of teaching the discipline “textile design” at the art textile department..... 297	Проектирование стула — методическая основа подготовки дизайнеров мебели 332
<i>Никандрова О. Ф.</i>	<i>Sergeeva E. E.</i>
Динамическая типографика. Виды. Функция. Обучение..... 303	The design of the chair — methodological basis for the training of furniture designers 332
<i>Nikandrova O. F.</i>	<i>Хоманько Л. Н.</i>
Kinetic typography. Types. Function. Training ... 303	Христианская тематика в работах студентов Академии Штиглица (исторический и современный аспект) 336
<i>Павлова Н. А.</i>	<i>Homanko L. N.</i>
Методы преподавания основ шрифтовой культуры в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной... 309	Christian topics in the works of students of the Stieglitz Academy (historical and modern aspect)336
<i>Pavlova N. A.</i>	<i>Христолюбова Т. П.</i>
Methods of teaching the foundations of font culture at the Leningrad higher industrial art school named after V. I. Mukhina..... 309	К истории работы рисовальных классов в Томске конца XIX — начала XX века 343
<i>Палий Н. Н.</i>	<i>Khristolyubova T. P.</i>
Проблема преподавателей инженерных дисциплин в обучении дизайнеров костюма ...313	The history of the drawing classes in tomsk at the end of the xix — early xx century..... 343
<i>Paly N. N.</i>	
Teachers’ problem of engineering disciplines in training of costume designers 313	
<i>Петрухина О. В.</i>	
Виртуальная и дополненная реальность в образовательном процессе 318	
	6. Секция аспирантов
	<i>Ван Ц.</i>
	Влияние китайской живописи на творчество Густава Климта..... 348
	<i>Wang J.</i>
	Influence Of Chinese Painting
	On Klimt’s Works..... 348

<i>Василенко А. И.</i>	<i>Романов Д. В.</i>
К вопросу о расширении функциональных возможностей главного здания Академии художеств в Петербурге за счет реконструкции его чердачного пространства ...352	Возможности применения токопроводящих красок в современном печатном текстиле 388
<i>Vasilenco A. I.</i>	<i>Romanov D. V.</i>
On The Question Of Expanding The Functionality Of The Main Building Of The Academy Of Arts In St. Petersburg Due To The Reconstruction Of Its Attic Space 352	Possibilities Of Using Current Conductive Paints In Modern Printing Textiles 388
<i>Викторчик Е. А.</i>	<i>Сердитов С. С.</i>
Мелкая пластика бронзового века Евразии (IV–II тыс. до н.э.): проблемы терминологии и основные принципы систематизации материала 358	Архетип русского Севера как источник проектной культуры 392
<i>Viktorchik E. A.</i>	<i>Serditov S. S.</i>
Bronze Age Figurines Of Eurasia (IV–II mil. bc): Terminology Problems And The Main Principles Of Material Systematization 358	Archetype Of The Russian North As A Source Of Design Culture 392
<i>Горкина А. В.</i>	<i>Хань Ч.</i>
Декоративность в лирическом пейзаже ленинградской академической школы живописи 1950–1980-х годов 362	Китайская бронза в современном искусстве 397
<i>Gorkina A. V.</i>	<i>Han C.</i>
Decoration In The Lyrical Landscape Of The Leningrad Academic School Of Painting 1950–1980 362	Chinese Bronzes In Contemporary Art 397
<i>Ермакова О. Б.</i>	<i>Хмелев Р. А.</i>
Пльзенские интерьеры Адольфа Лооса — между модерном и модернизмом 367	Живописные средства выражения «Молодых Британских художников»: Иен Девенпорт и Гэри Хьюм 401
<i>Ermaikova O. B.</i>	<i>Khmelev R. A.</i>
Plzen's Interiors Of Adolph Loos — Between Modern And Modernism 367	Picturesque Means Of “Young British Artists” Expression: Ian Davenport And Gary Hume 401
<i>Ермолаева Е. М.</i>	
Актуальные проблемы преподавания художественного проектирования трикотажа для бакалавров 374	
<i>Ermolaeva E. M.</i>	
Actual Issues Of Teaching Artistic Design Of Knitwear To Bachelors 374	
<i>Лебедев Н. И.</i>	
«Боевой лозунг материальной культуры»: стандартизация в советском промышленном дизайне 1920-х гг. 381	
<i>Lebedev N. I.</i>	
«The Battle Slogan Of Material Culture»: Standardization In The Soviet Industrial Design Of 1920s 381	
	7. Студенческая секция
	<i>Алексеева Е. О.</i>
	Человеческие эмоции как фактор созидания и созерцания произведения искусства 406
	<i>Alekseeva E. O.</i>
	Human Emotions as A Factor of Creation and Contemplation of a Work of Art 406
	<i>Андреева А. П.</i>
	Образ воды в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве крито-микенской культуры 411
	<i>Andreeva A. P.</i>
	Water Image in Fine and Decorative Applied Art of Aegean Civilization 411
	<i>Аскярова А. Я.</i>
	Особенности выбора жанровой композиции художников прерафаэлитов 416
	<i>Askjarova A. Ya.</i>
	Features of Genre Composition Choice by The Pre-Raphaelites in the Second Half of the 19th Century 416

<i>Балтаев А. Н.</i>	<i>Горшкова Л. П.</i>
Чувашский орнамент «кёскё».	Атрибуция резных фигурок буфета
От вышивки до металла 423	с изображением «Битва Зевса с титанами»
<i>Baltaev A. N.</i>	из собрания учебного музея прикладного
Chuvash Ornament «Këskë».	искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица..... 460
From Embroidery to Metal 423	<i>Gorshkova L. P.</i>
<i>Брехова Н. Ю.</i>	Attribution of Cutting Buffet Figures with
Синестезия в искусстве и дизайне 427	The Image «The Battle of Zeus With the Titans»
<i>Brekhova N. Y.</i>	From the Collection of The Educational Museum
Synesthesia in Art and Design 427	of Applied Art of The Saint Petersburg Stieglitz
<i>Бузунова К. А.</i>	State Academy of Art and Design..... 460
Дмитрий Александрович Пахомов как публицист	<i>Грудина А. М.</i>
и иллюстратор (по материалам отечественной	Технологии художественной обработки
периодики конца XIX — начала XX вв.).....432	дерева и символика скульптурного декора
<i>Buzunova K. A.</i>	шведского военного корабля «Vasa» 465
D. A. Pakhomov As A Publicist and Illustrator	<i>Grudinina A. M.</i>
(Based on Materials from Domestic Periodicals	Technological Methods of Artistic Processing
of The Late XIX — Early XX Centuries)..... 432	of Wood and The Symbolics Of Wooden Sculptural
<i>Гаврилина В. С.</i>	Decoration of The Swedish Warship «Vasa».... 465
Текстильное направление в обучении искусству	<i>Жумаев Р. А.</i>
начала XX века в России и за рубежом..... 437	Влияние социальных факторов на становление
<i>Gavrilina V. S.</i>	искусства немецкого Возрождения 471
Textile Direction in Teaching Art at	<i>Zhumaev R. A.</i>
The Beginning of the 20th Century	Influence of Social Factors on The Development
in Russia and Abroad 437	of German Renaissance Art 471
<i>Гердова Е. А.</i>	<i>Игнатьев М. А.</i>
Влияние тенденций экологически чистых	Организация искусственной среды
материалов на современный дизайн 444	освещения в транспортном пилотируемом
<i>Gerdova E. A.</i>	космическом корабле 476
The Impact of The Trend of Environmentally	<i>Ignatev M. A.</i>
Friendly Materials on Modern Design..... 444	Organization of The Artificial Lighting Environ-
<i>Гиниятуллина Э. Р.</i>	ment in A Transport Piloted Space Ship 476
Пространственные иллюзии «trompleй»	<i>Кабанец Е. В.</i>
в росписи керамических изделий 449	Внедрение принципов геймификации
<i>Giniyatullina E. R.</i>	в интерфейсы корпоративного назначения... 482
Illusion of Space and Paints Such As «Trompe	<i>Kabanets E. V.</i>
L'oeil» On the Painting of Ceramic Ware 449	Introduction of Gamification Principles
<i>Гнеденко Л. Д.</i>	to Corporate Purpose Interfaces..... 482
Развитие городов и их идентичности	<i>Казмина А. В.</i>
с помощью брендинга территорий	Гуманизация городской транспортно-
на примере города Балаково..... 455	пешеходной среды на примере г. Волжский... 486
<i>Gnedenko L. D.</i>	<i>Kazmina A. V.</i>
Development of Cities and Their Identity	Humanization of Urban Transport and Pedestrian
by Means of Branding of Territories	Environment on Example of Volzsky 486
on The Example of The City of Balakovo 455	<i>Киселева А. Е.</i>
	Целевое благоустройство прибрежных
	территорий на примере города Сортавала.... 491

<i>Kiseleva A. E.</i> Targeted Improvement of Embankment Areas on The Example of The City Sortavala..... 491	<i>Мелехина Е. А.</i> Специфика трактовки индустриального пейзажа в советском искусстве 1920–1930-х гг. 531
<i>Ковина В. Е.</i> Стеклоанное убранство осветительных приборов 497	<i>Melehina E. A.</i> The Specific Nature of The Interpretation of The Industrial Landscape in Soviet Art of the 1920s–1930s..... 531
<i>Covina V. E.</i> Glass Decoration of Lighting Instruments 497	<i>Мороз И. А.</i> Влияние японской культуры на изобразительное и декоративно- прикладное искусство Европы XIX–XX вв.. 536
<i>Костромина И. В.</i> Искусство вышивки Карелии..... 502	<i>Moroz I. A.</i> The Influence of Japanese Culture on The Decorative and Applied Art Of 19th and 20th Century Europe 536
<i>Kostromina I. V.</i> Embroidery Art of Karelia 502	<i>Мухамедьянова А. Ш.</i> Изображение леса в искусстве Финляндии на рубеже XIX–XX веков: опыт символического осмысления природы..... 541
<i>Курятникова Д. О.</i> Внедрение информационных технологий в общественное городское пространство 508	<i>Mukhamedyanova A. Sh.</i> Mukhamedyanova A. The Depiction of Forests in Finnish Art at The Turn of the 19th-20th Centuries: Experience of The Symbolic Interpretation of Nature..... 541
<i>Kuriatnikova D. O.</i> The Introduction of Information Technology in Public Urban Space..... 508	<i>Николаева Л. В., Пименова Н. Ю.</i> Применение компьютерных методов при решении задач по атрибуции, реставрации и реконструкции произведений живописи 546
<i>Литвинова Т. А.</i> Реконструкция утраченного интерьера Лионского зала Екатерининского дворца 512	<i>Nikolaeva L. V., Pimenova N. Yu.</i> The Application of Computer Methods in Solving Problems Regarding Attribution, Restoration and Reconstruction of Paintings.... 546
<i>Litvinova T. A.</i> The Reconstruction of The Lost Interior of The Lyons Hall of The Catherine Palace 512	<i>Павлюк Д. Л.</i> Влияние эффективной дизайн–системы онбординга и информационной коммуникацию внутри компании 553
<i>Ломанова Д. Д.</i> Шкаф с голландской плиткой из собрания учебного музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штигица: проблема атрибуции 517	<i>Pavlyuk D. L.</i> The Impact of An Effective Onboarding Design System and Information Communication Within the Company 553
<i>Lomanova D. D.</i> A Cabinet with Dutch Tiles from The Collection the Educational Museum of Decorative and Applied Art at St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design: The Problem of Attribution517	<i>Парчиева С. А., Ренжина В. В.</i> Художественное образование в России и США..... 557
<i>Любимова А. И.</i> Экспрессионизм в творчестве русских художников 1960–1980 гг..... 522	<i>Parchieva S. A., Renzhina V. V.</i> Art Education in Russia and the USA..... 557
<i>Lubimova A. I.</i> Expressionism in The Works of Russian Artists from the 1960s and 1980s 522	
<i>Матвеева В. В.</i> Смешанная реальность: преимущества, недостатки и методики проектирования интерфейсов526	
<i>Matveeva V. V.</i> Mixed Reality: The Advantages, The Disadvantages, Interface Design Methods... 526	

<i>Песковец В. Е.</i>		<i>Sinenko N. O.</i>	
Wearable Technology и их особенности.....	564	The New Attribution of a Mirror Frame in The Style of Andrea Brustolon From the Educational Museum of Decorative and Applied Art at St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design.....	592
<i>Peskovets V. E.</i>		<i>Смолякова А. Ю.</i>	
Wearable Technology and Its Features	564	Офорт в советской и отечественной книжной графике	599
<i>Пономарева А. Р.</i>		<i>Smolyakova A. Yu.</i>	
Проектирование современного изделия в технике горячей эмали по аналогу изделия Карла Фаберже.....	571	Etching in Soviet and Russian Book Graphics....	599
<i>Ponomareva A. R.</i>		<i>Текутьева Ю. Э.</i>	
Designing A Modern Product Using the Hot Enamel Technique by Analogy with An Analogue of The Product of Carl Faberge	571	Синтез искусств в контексте творчества Данте Алигьери и европейских художников второй половины XIX века	606
<i>Проценко М. А.</i>		<i>Tekuteva Y. E.</i>	
Необходимость формирования зеленого каркаса в современном градостроительстве. Возможность применения современных методик проектирования на примере города Волжский	577	The Fusion of The Arts in Artworks of Dante Alighieri and 19th Century European Artists.....	606
<i>Protsenko M. A.</i>		<i>Тимофеева А. А.</i>	
The Importance of Creating A Green Frame in Modern Urban Planning. The Possibility of Applying Modern Design Methods as Seen in The City of Volzhsky	577	Студенческий обмен СПГХПА им. А. Л. Штиглица и Сайменского университета прикладных наук	611
<i>Рунова Т. Т.</i>		<i>Timofeeva A. A.</i>	
Декоративно-прикладное искусство модерна и роль японской культуры в его становлении.....	582	Student Exchange Between St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design and Saimaa University of Applied Sciences	611
<i>Runova T. T.</i>		<i>Тихонова Е. В.</i>	
Decorative and Applied Art of The Modern Movement and The Role of Japanese Culture in Its Formation.....	582	Дверь как декоративный элемент корейской постройки эпохи Чосон.....	614
<i>Савченко А. В.</i>		<i>Tikhonova E. V.</i>	
Особенности дизайн-разработки интерфейса управления системой навигации и пилотажа	587	The Decorative Aspect of Doors in Korean Buildings of The Joseon Dynasty	614
<i>Savchenko A. V.</i>		<i>Токарева Д. С.</i>	
Specificities of The Design and Development of The Navigation and Aircraft Control Interface.....	587	Отражение проблем экологии в произведениях искусства: изучение способов художественного высказывания....	619
<i>Синенко Н. О.</i>		<i>Tokareva D. S.</i>	
Новая атрибуция рамы для зеркала в стиле Андреа Брустолоне из собрания учебного музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица	592	The Reflection of Environmental Problems in Artworks: A Study of Artistic Expression.....	619
		<i>Фиалковская П. Т.</i>	
		Специфика экспонирования культуры басков в музее Сан Тельмо	624
		<i>Fialkovskaia P. T.</i>	
		The Specificity of Exhibiting Basque Culture in The Museum of San Telmo.....	624

<i>Ческидова Е. А.</i>	<i>Шурно Н. А.</i>
Современные техники декорирования трикотажа на осенне-зимний сезон..... 631	Художественные особенности коллекции тематических платков «Шелковый путь» фирмы Веншли..... 648
<i>Cheskidova E. A.</i>	<i>Shurpo N. A.</i>
Modern Techniques for Decorating Knitwear for The Autumn-Winter Season 631	Artistic Features of The Thematic Scarves Collection «The Silk Road» By Wensli 648
<i>Шикюля Е. А.</i>	<i>Яланская П. А.</i>
К интерпретации семантики и иконографии картины Алонсо Кано «Распятие» 635	Разработка технологического способа совмещения керамики и стекла 652
<i>Shikulya E. A.</i>	<i>Ialanskaia P. A.</i>
To the Interpretation of The Semantics and Iconography of Alonso Cano’s Crucifixion ...635	The Development of a Technological Method to Combine Glass and Ceramics 652
<i>Шмидт И. О.</i>	<i>Ярмоленко Е. В.</i>
Значение народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля в годы Первой мировой войны для Санкт-Петербурга — Петрограда..... 641	Карельский Национальный театр: история возникновения 656
<i>Shmidt I. O.</i>	<i>Yarmolenko E. V.</i>
The Significance of Emmanuel Nobel’s People’s House and Library in The Years of World War I For St. Petersburg — Petrograd 641	The National Theatre of The Republic of Karelia: The History of Its Inception..... 656

1. ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ: к 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища

УДК 378.97 / 7.03

А. Н. Кислицына

СОХРАНЕНИЕ И ПРИУМНОЖЕНИЕ НАСЛЕДИЯ ЦУТР КАК МИССИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И МАСТЕРОВ ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ И СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

Базовые основы формирования художественно-промышленного образования, сформированные в ЦУТР барона Штиглица на рубеже XIX–XX вв., получили новый импульс развития в период послереволюционных реформ художественной сферы, прошли сложный путь трансформаций в период многочисленных реорганизаций, были возрождены в послевоенный период в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, преемницей которого стала СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Гарантией единой линии сохранения традиций, востребованных временем образовательных траекторий и программ, введения новых методик, приумножения и усовершенствования умений, знаний и компетенций являлся уникальный коллектив преподавателей и мастеров, посвятивших свою жизнь великой миссии формирования творческой личности, сохраняющей верность Школе и открывающей новые пути развития искусства и дизайна.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, декоративно-прикладное искусство, дизайн, ЦУТР барона Штиглица, ВТУЗ, ВХУТЕИИ, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

А. Н. Kislitsyna

PRESERVATION AND ENHANCEMENT HERITAGE OF BARON STIEGLITZ CENTRAL SCHOOL OF TECHNICAL DRAWING AS MISSION OF TEACHERS AND MASTERS OF VERA MUKHINA SCHOOL OF ART AND DESIGN AND STIEGLITZ ACADEMY

The basic foundations of the art and industry education formed at the Baron Stieglitz Central School at the turn of the 19th and 20th centuries, received a new impetus for development during the period of post-revolutionary transformations in the artistic sphere, went through the difficult path of transformations during the period of numerous reorganizations, were revived in the

post-war period in the Vera Mukhina School of Art and Design. The Stieglitz Academy has been their successor in the 21st century.

A unique team of teachers and masters dedicated their lives to the great mission of creating an artistic personality, remaining faithful to the School and opening up new ways for the development of art and design, has been a guarantee of a unified line of preserving traditions, educational paths and programs, demanded by the time, introducing new techniques, enhancing and improving skills, knowledge and competencies.

Keywords: Art and Industry Education, Applied and Decorative Arts, Design, Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing, Technical College, Vkhutein, Vera Mukhina School of Art and Design, Stieglitz Academy.

По многогранности и значимости личности Александр Людвигович Штиглиц может быть по праву поставлен в один ряд с такими выдающимися и более известными в российской истории именами государственных деятелей, жившими и вершившими великие деяния для России в XIX и начале XX вв., как С. Ю. Витте и П. А. Столыпин. В силу многих обстоятельств и прошедших лет это имя было более известно в деловых кругах, однако после восстановления справедливости и возвращения наименования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии, забытые страницы истории заново открываются широкой аудитории, чтобы вписать золотыми буквами память о великом человеке А. Л. Штиглице — финансисте и банкире, возглавлявшем первый Государственный банк в России, промышленнике и стороннике ускорения индустриализации, возводившем в России фабрики и железные дороги, благотворителе и меценате, проводившем мудрую социальную политику по улучшению жизни и быта рабочих, поддержке приютов, домов призрения и обществ милосердия, а также учреждений культуры и искусства, просветителе и стороннике развития образования, отвечающего запросам времени и общества.

Барон А. Л. Штиглиц всю жизнь следовал завещанию своего отца Людвиг Ивановича Штиглица: «Сохрани это имя, дабы оно перешло к тем, кого оставишь после себя» [2]. Самым большим по значимости, долговременности и результативности достоянием семьи Штиглицев стало основание центрального рисовального училища барона Штиглица (Ц.Р.У.Б.Ш. — такая аббревиатура стояла на корешках учебных пособий, изданных в середине 1870-х гг. для обучения студентов), позже получившего более точное название, отражающее специфику и структуру художественного образования с «техническим уклоном» — Центральное училище технического рисования барона Штиглица (ЦУТР). Закладка здания училища в Соляном переулке Санкт-Петербурга состоялась 1 июня 1878 г., главным же «закладным камнем» его устройства и содержания стали финансовые вложения в январе 1876 г. одного миллиона рублей серебром, переданного Министерству финансов бароном А. Л. Штиглицем, особое благоволение и «подвиг просвещенной благотворительности» которого были отмечены в рескрипте императора Александра II. Официальная торжественная церемония освящения ЦУТРа состоялась 29 декабря 1881 г., однако отправной точкой отсчета новой образовательной траектории является вторая половина 70-х гг. XIX в., когда разрабатывались программы и собирались произведения декоративно-прикладного искусства, позже вошедшие в фонд музея, построенного рядом с училищем архитектором М. Е. Месмахером, одновременно являвшимся первым директором училища (с 1877 г.) и автором концепции художественно-промышленного образования в России. По одной из версий, именно он предложил Штиглицу использовать пожертвованные на народное просвещение деньги для основания художественно-промышленной школы [6, с. 80].

Неоценимый вклад в формирование новой парадигмы развития художественного образования с учетом промышленного бума внесли многие современники той эпохи:

А. А. Половцев (сенатор, секретарь Государственного совета, статс-секретарь императора Александра III, председатель Совета училища) прозорливо предрек востребованность на производствах новых специалистов и вместе с бароном трудился на просветительском поприще «ради развития художественной стороны отечественной промышленности»; С. С. Гагарин способствовал приобретению экспонатов и антиквариата для тридцати двух залов музея, отражавших развитие основных видов, стилей, тенденций и направлений в истории западноевропейского искусства (русский стиль в музее был представлен ограниченно так называемым «Теремком», напоминающим интерьеры Теремного дворца Московского Кремля); И. А. Гальнбек (директор библиотеки, преподаватель училища, с 1904 г. — председатель Русского художественно-промышленного общества) целенаправленно собирал и закупал в Западной Европе учебные пособия, художественные издания, рисунки, гравюры, ксилографии, литографии и другие произведения, создав основу фонда редкой книги по различным отраслям искусства.

Возможности ЦУТРа в значительной степени возросли по мере укрепления его материальной базы и финансового положения благодаря завещанной бароном А. Л. Штиглицем колоссальной сумме, близкой к десяти миллионам (9 690 642) рублей серебром, на начисляемые банком проценты с которой было обеспечено дальнейшее развитие: «Это новое пожертвование сделало училище самым самостоятельным учебным заведением России, не только предоставило неограниченные возможности для совершенствования методики преподавания и улучшения организации учебного процесса, но и позволило значительно обогатить и расширить коллекции музея» [5, с. 18–19].

Вхождение в новую профессию начиналось постепенно с подготовительного класса, начальной «школы рисования, черчения и «лепления», освоения общеобразовательных предметов и практической работы в мастерских, при этом обучающиеся строго следовали правилам поведения, соблюдения дисциплины и порядка (это соответствовало режиму закрытых учебных заведений). Надзорные функции осуществлял инспектор, следивший за обстановкой и соблюдением расписания занятий, начинавшихся с девяти утра, не допускавший опозданий, пропусков, хождений по коридору вне перерывов (такого же строгого порядка, регламентированного расписанием занятий, придерживались под надзором заведующей и в общежитии, где можно было оставаться только вне занятий или больным). Оценки за выполненные по программе задания ставились по двенадцатибалльной системе, и ученики, получившие высшие баллы, отмечались денежными вознаграждениями или художественными изданиями. В целом обстановка соответствовала «духу времени» демократических реформ императора Александра II — в училище принимали детей всех сословий, получивших базовое образование в гимназии или реальном училище (не делая исключений для женского пола, правда преподавание велось в отдельных помещениях училища для юношей и девушек), за минимальную годовую плату в 12 рублей (дети малоимущих родителей могли быть освобождены от оплаты) с предоставлением бесплатных завтраков и обедов. Возрастная градация учеников была разной — от 14 до 25 лет и старше, так как в училище принимались вольнослушатели и вольноприходящие, самостоятельно определявшие выбор дисциплин и получавшие по окончании справки об обучении. И если обучающихся по основным программам в разные годы рубежа XIX–XX вв. было от ста до двухсот человек, то вместе с вечерними классами и институтом вольнослушателей общий контингент приближался к одной тысячи учеников, при этом набор специальностей был ориентирован на декоративно-прикладное искусство и практическую деятельность: театральная живопись, керамика, фарфор и майолика, ксилография, офорт, декорирование тканей, чеканка и художественная отделка кожи [6, с. 81]. Общехудожественное обучение было последовательным в строгом соответствии с программой: «Сначала рисовали орнаменты, затем вазы, потом гипсовые головы и фигуры и уже после них переходили к живой натуре» [7, с. 24].

Выверенная преподавателями и руководством ЦУТРа система образования была хорошо структурирована, методика и содержание программ постепенно совершенствовались, что закладывало основы новых профессий, осваиваемых обучающимися: каждой специальностью или профилем руководили отдельные преподаватели, дежурившие в классах помесечно, были четко определены требования, технические приемы и преемственность дисциплин, среди которых базовыми были живопись, рисование карандашом, китайской тушью и тростником, черчение, лепка орнаментов, отмывка тушью и акварель, гравюра и офорт, к которым добавлялись художественно-промышленные дисциплины с изучением разных видов искусства и техник в специализированных классах, например, орнаментном, граверном и др., с возможностью получения зарубежной практики для изучения классических образцов лучшими учениками [7, с. 25–29]. Становлению и развитию уникальной художественно-промышленной школы в конце XIX — начале XX вв. способствовали преподаватели и ученики ЦУТР: А. А. Парланд, В. В. Матэ, А. И. фон Гоген, А. Н. Новоскольцев, В. Е. Савинский, Н. А. Кошелев, М. А. Чижев, М. К. Клодт, А. Д. Кившенко, К. С. Петров-Водкин, А. П. Остроумова-Лебедева, А. А. Рылов и др.

После Первой мировой войны и революционных потрясений в Европе и России острой необходимостью стало возрождение экономик стран, понесших наибольший урон, среди которых были Германия и Россия. Художественно-промышленная сфера и образование должны были трансформироваться под задачи поиска новых форм художественной выразительности и формообразования. Ответом на эти задачи стала новаторская деятельность Вальтера Гропиуса, основавшего в 1919 г. Баухауз с доминирующей идеей поиска точной, чистой формы и нового индустриального стиля, заложивших основы дизайн-образования. Похожие процессы происходили и в Советской России, где шли поиски нового синтетического искусства на основе его соединения с наукой и практикой, результатом чего стало создание в 1918 г. свободных государственных художественных мастерских во многих городах, в частности, в Петрограде на базе Академии художеств и ЦУТРа — первые и вторые петроградские свободные художественные мастерские соответственно. В ходе реформирования художественного образования в 1922 г. произошло их слияние, к этому тандему было присоединено Училище поощрения художеств, получившее название Высшего художественно-технического учебного заведения (ВХТУЗ), а затем — Петроградский высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН), образовательным и территориальным пространством которых стали учебные корпуса Академии художеств с организацией четырех факультетов: архитектурного, скульптурного, живописного и графического. Реорганизация всегда является «болезненным» процессом, особенно если она происходит на фоне революционных государственных и социальных преобразований: «При этом слияние <...> произошло без участия лидеров Авангарда К. Малевича, В. Татлина, М. Матюшина <...> и только К. Петров-Водкин (ученик ЦУТРа) был назначен деканом факультета живописи. Закрытым голосованием Президиум избрал ректором и деканом архитектурного факультета Э. Штальберга, а проректором по учебной работе А. Белогруда. Хотя среди ректората нового ВХТУЗа было принято немало решений, имеющих силу приказа, например, организовать его по типу московского ВХУТЕМАСа, в образовательном процессе обнаружилось немало несогласных специалистов, сложивших свои полномочия, однако противодействие школы, сложившиеся еще до революции, так и осталось не преодоленным» [10, с. 44].

Исторически сложившееся художественное образовательное пространство в Соляном переулке несет на себе «печать времени» и процесса реорганизации, поиска новой формы и содержания художественного образования, что отразилось в частой смене названий — Высшее училище декоративных искусств, Государственные трудовые учебные мастерские, Училище по архитектурной отделке зданий, а также упомянутые выше, известные по их аббревиатуре. Музей и коллекция ЦУТРа также неоднократно сменяли свою ведомственную

принадлежность в связи с передачей сначала Петроградскому ВХУТЕИНу (чаще всего тогда именуемому Академией художеств), а затем — Государственному Эрмитажу в качестве его первого филиала.

В 1930 г. начался новый виток образовательной реформы, в ходе которой отдельные факультеты Ленинградского ВХУТЕИНа переходили в ведомство профильных вузов или становились базой для создания специализированных техникумов, поэтому будет преувеличением называть этот период, отражающий связанные с индустриализацией эпохальные перемены в СССР, «драматическим временем небытия» для школы Штигица, она сохранялась в других «ипостасях» и учебных заведениях благодаря энтузиазму преподавателей и выпускников, верных сложившимся традициям и методикам, сформировавшимся за полувековую историю становления и развития художественно-промышленного образования.

В годы Великой Отечественной войны, по мере освобождения территорий страны от оккупации, все более актуальной становилась задача восстановления промышленности, разрушенных городов и пригородов с их уникальными архитектурными ансамблями, общественными учреждениями и жилыми постройками. Осознание масштаба предстоящего восстановления произошло сразу после прорыва блокады Ленинграда в 1943 г., и для подготовки кадров принимается решение об открытии в здании знаменитой «ПетершULE» Художественного училища по архитектурной отделке зданий при Исполкоме Ленинградского Совета депутатов трудящихся, директором которого стал архитектор И. А. Вакс. Понимание сложности и специфики профессии подвигло на поиск в тылу преподавателей, среди которых были мраморщики П. П. Смирнов и Д. А. Спришин, краснодеревцы Д. Ф. Оржанов и А. А. Смирнов, художник-реставратор В. С. Щербаков, лепщик А. И. Большаков, альфрейщик М. Ф. Сахаровский, чеканщик С. И. Кутузов [5, с. 47], а также талантливой молодежи, эвакуированной во время блокады, что стало давать свои результаты уже в 1943 г. — в архитектурно-художественное училище Ленинграда было зачислено 178 студентов, прошедших заочный конкурсный отбор [10, с. 46].

Детальная проработка плана послевоенного восстановления и развития страны и, в частности, Ленинграда, способствовала выработке Советом народных комиссаров СССР решения о воссоздании уникального опыта ЦУТР по подготовке профессионалов в области архитектуры, монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, взаимосвязи с промышленными предприятиями и производственной базой мастерских, что нашло отражение в Постановлении № 256 от 5 февраля 1945 г. «О восстановлении многопрофильного училища, осуществляющего подготовку художников монументального, декоративно-прикладного и промышленного профиля» и названии нового учебного заведения — Ленинградское художественно-промышленное училище (ЛХПУ), с расстановкой нового акцента в 1948 г. на слово «высшее» — ЛВХПУ (по Приказу Министерства высшего образования СССР от 28.05.1948 г. № 746). О ведомственной принадлежности училища к Управлению по делам архитектуры при Совете министров РСФСР и учебной структуре, состоящей из шести факультетов (декоративной росписи, декоративной скульптуры, художественной обработке дерева, художественной обработке металла, художественной керамики, художественного текстиля) можно судить по объявлению о приеме на 1947–1948 учебный год [4, с. 170]. Вскоре после войны в состав училища вошли и другие профильные образовательные учреждения: основанное ранее Художественное училище по архитектурной отделке зданий и Московский институт прикладного и декоративного искусства.

В поиске стратегии развития художественного образования в советскую эпоху очень показательными являются факторы времени, постановки новых задач, смелость в пересмотре установок властных структур и организаций, о чем свидетельствует смена акцентов, вплоть до самых противоположных. Так, подводя итоги реорганизации вузов и реформирования вузовского образования в художественной сфере к первому десятилетию советской

власти в 1927 г., в документе под названием «Общее состояние и положение высшего художественного образования» давалась следующая оценка: «Высшая художественная школа нашего времени является одним из самых больших завоеваний искусства после революции. Дореволюционные высшие учебные заведения не были высшими школами в точном значении этого слова. <...> В области чисто художественной они давали высшую степень художественной техники, но не всегда и не всем специальностям, это технически-ремесленное образование связывалось с высшей ступенью художественной культурности. Идеологические запросы к искусству, выдвинутые революционным временем, потребовали преобразования этих неясных по типу школ в подлинные высшие школы, выпускающие всесторонне образованных художников-профессионалов и построенные в своей академической и административной структуре по типу высшей школы» [4, с. 69]. По прошествии чуть более пятнадцати лет приходит понимание, что ориентации на общую академическую подготовку не достаточно, нужна разработка новых практико-ориентированных художественно-промышленных образовательных программ, связанных с потребностями экономического развития страны, взявшей курс не только на восстановление, но и прорыв за счет внутренних ресурсов, что и способствовало обращению к опыту и программам ЦУТР барона Штиглица, как самому передовому художественно-промышленному учреждению рубежа XIX–XX вв.

И. А. Вакс (профессор, директор училища с 1945 по 1946 гг.) добился возвращения училищу всего материально-имущественного комплекса и проведения ремонтно-восстановительных работ, стал последователем дела А. Л. Штиглица в системном подходе к образовательной деятельности, а также первого ректора и архитектора Е. М. Месмахера по проектированию и строительству величественных архитектурных сооружений, разработке теоретических и практических вопросов в области архитектуры и художественно-промышленной сфере [1]. В дальнейшем он возглавил кафедру Промышленного искусства, в выпускниках которой были заинтересованы все предприятия, сходявшие с «военных рельсов» и переводившиеся на выпуск мирной продукции, при разработке которой обязательно участвовал специалист по художественному конструированию (по сути — дизайнер), призванный сделать изделие не только функциональным, но и красивым, современным, что было особенно актуальным для населения, пережившего тяготы войны и мечтающего о светлом будущем.

Яркие сведения о кадровом составе ЛВХПУ с отдельными «штрихами к портретам» преподавателей и мастеров представлены в исследованиях участника рождения ленинградской школы дизайна, имеющего доступ к архивам И. А. Вакса, Мирзоян С. В.: «И. А. Ваксом был создан замечательный педагогический коллектив училища. Среди них были очень незаурядные личности, такие как Г. Е. Лебедев, директор Русского музея, который говорил студентам: «Вы должны любить искусство так, как я люблю, и страдать так, как я страдаю»; <...> Ж. А. Мацулевич — работник Эрмитажа, в детстве обошедшая все европейские художественные музеи, изучавшая искусство великих мастеров не по книгам, а по подлинникам; преподаватель пластической анатомии, анатом «от Бога» Н. С. Механик <...>; преподаватель рисунка, ученик П. П. Чистякова И. П. Степашкин <...> очень переживал первое открытие выставки Пикассо в Эрмитаже, считал это «бедой», так как боялся, что, посмотрев Пикассо, студенты могут потерять ориентиры, прививаемые ленинградской школой дизайна, приняв Пикассо за непререкаемый авторитет. Преподаватель скульптуры В. Л. Симон, восстановивший петергофскую статую Самсона, преподаватель шрифтов М. Ф. Егоров был автором фирменного знака Кировского завода и многих мемориальных досок на зданиях и памятниках Ленинграда. <...> В училище работали О. И. Гурьев — автор совместного с Б. М. Фромзелем архитектурного комплекса на Петроградской стороне, автор Финляндского вокзала Я. Н. Лукин. <...> В училище также преподавали такие известные специалисты,

как М. С. Коган, К. Л. Иогансен и Л. Н. Линдрот. Здесь работали как член-корреспондент Академии художеств А. А. Оль, так и мастера Ю. И. Паас (ювелирное дело), И. М. Севрюк, В. Л. Яроцк, Н. С. Дубровский, С. И. Кутузов, Е. С. Лаврененко (выколотка, токарное и слесарное дело, чеканка, гравировка, литье, гальваноластика)» [3, с. 44–45].

Значимую роль в осмыслении темы войны и мирной жизни сыграли преподаватели, готовившие после воссоздания училища в послевоенный период выпускников по новому профилю монументально-декоративной живописи, о чем свидетельствуют воспоминания заслуженного художника РСФСР, профессора Г. А. Савинова (преподавал в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной с 1949 по 1983 гг.; с 1959 по 1961 гг. являлся заведующим кафедрой МДЖ): «Первые годы кафедра была не совсем ясного профиля, готовили художников для стенных росписей. <...> Большую роль играли занятия сграффито, фреской, немного мозаикой. Выполнялось все в материале на стенах аудиторий и в городе. <...> Дипломы были такого характера: первым принципом было исполнение в натуре, т.е. на объекте. Объектами были: артиллерийский музей, театр Ленинского комсомола. <...> Это были монументальные росписи. <...> Расписывали «Лесгафта», <...> роспись в музее этнографии, <...> роспись плафона на Московском вокзале, под руководством Рублева Г. И., художника Мошкова В. М. <...> Были реализованные дипломы: Кузнецова, это брандмауэр на блокадную тему <...>, Малуев, работы которого отличались профессиональностью и художественной ценностью» [8, с. 174–177].

В возрождение Ленинграда и ЛХПУ внесли неоценимый вклад многие приглашенные после войны преподаватели: Э. О. Войткевич (участник Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.), А. А. Казанцев (участник обороны Ленинграда), П. Д. Бучкин (заведующий кафедрой МДЖ), В. Д. Кирхоглани (автор проекта парка Победы на Московском проспекте), М. Ф. Егоров (преподаватель по шрифтам и композиции), В. С. Щербаков (специалист по стенной росписи и живописно-реставрационным работам), Д. Ф. Филиппов, П. А. Сидоров, В. В. Ушаков, М. Ф. Сахаровский, Г. М. Осокин, А. А. Блинков, Р. Р. Френц, С. А. Петров, Л. И. Чегаровский, А. М. Любимов, А. С. Бантиков, И. И. Годлевский, И. Е. Нырненко и др.

1950-е гг. стали временем признания вклада преподавателей и выпускников училища в дело реконструкции, реставрации и новых архитектурно-художественных решений как Ленинграда, так и других городов страны, выразившегося в присвоении в 1953 г. ЛВХПУ имени народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР В. И. Мухиной (Постановление Совета Министров СССР от 09.11.1953 № 2775). Росту достижений училища, совершенствованию его образовательных программ в соответствии с запросами и задачами города и промышленности страны, выполнению значимых проектов и заказов в 1950–1960-е гг. во многом способствовали его руководители — И. Е. Нырненко (директор, 1946–1950 гг.), М. А. Шепилевский (директор, — 1955 гг.) и Я. Н. Лукин (ректор, 1955–1980 гг.), а также выдающиеся преподаватели, признанные авторитеты в профессиональной сфере архитекторы, скульпторы, живописцы: Н. Б. Баранов, Л. С. Катонин, С. В. Васильковский, А. Н. Гегелло, Г. А. Симонов, О. И. Гурьев, В. А. Синайский, И. Ингал, В. А. Петров, В. Л. Рыбалко, П. Д. Бучкин, Д. Ф. Филиппов, П. А. Сидоров, Г. М. Осокин, А. А. Блинков, С. А. Петров, Г. В. Павловский, Г. И. Рублев и др.

1970–1980-е гг. характеризуются как период стабильного развития и укрепления позиций ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, о чем свидетельствует награждение училища орденом Трудового Красного Знамени (Указ Президиума Верховного Совета СССР от 04.09.1986 г. № 5603-ХІ).

Годы рубежа XX–XXI вв. стали для вуза сложным временем перемен, переименований и поиска своей «ниши» в образовательном пространстве страны, модернизирующей социально-экономическое и государственное развитие, что нашло выражение в смене ведомственной принадлежности и, в частности, в череде новых названий: Санкт-Петербургское ордена Трудового Красного Знамени высшее художественно-промышленное

училище (Постановление Государственного комитета РСФСР по делам науки и высшей школы от 11.02.1992 № 50); Санкт-Петербургская государственная академия декоративно-прикладного искусства и дизайна (Приказ Госкомвуза России от 23.06.1994 № 615); Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия (Приказ Госкомвуза России от 28.07.1994 № 783); Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия» (Приказ Министерства образования Российской Федерации от 21.11.2002 г.); Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» (Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 06.02.2007 № 264); федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургская государственная академия декоративно-прикладного искусства и дизайна имени А. Л. Штиглица» (Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 23.05.2011 № 1710); федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» (Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 16.12.2015 № 1483); федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «СПГХПА имени А. Л. Штиглица» передано в ведение Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Распоряжение Правительства Российской Федерации от 27.06.2018 № 1293-р).

Процессы модернизации всегда сопровождают любые, даже самые устоявшиеся системы общественных отношений, и особенно они актуальны для сферы образования, призванной адекватно отвечать на новые вызовы, но в тоже время болезненно реагирующей на слом традиций, основ, форм и методов воспитания и бучения, передачи опыта и знаний, формирования новых компетенций настоящего и будущего. Это подвигает преподавателей на поиски некой «золотой середины», позволяющей сохранять базовые основы академического образования и углубляться в профессию за счет введения новых дисциплин, корректировки образовательных программ, связей с профильными предприятиями, выполнения учебных заданий, разработки реальных проектов, участия в творческих выставках и конкурсах, всегда получающих высокую оценку профессионального сообщества. Основой обеспечения высочайшего качества образования является особая творческая среда и атмосфера академии, поддерживаемая многими поколениями преподавателей, призванных «служить» делу Штиглица и его последователей всю свою жизнь, среди которых большое количество Учителей и Мастеров с сорокалетним и более чем полувековым стажем, отмеченных многочисленными Благодарностями академии, определяющих пути развития Школы в конце XX — начале XXI вв¹.

Славу академии составляют преподаватели, оставившие своими делами, помыслами, научными трудами, учебно-методическими разработками, произведениями, реализованными проектами и творческими работами яркий след в истории Академии, верно служившие традициям Школы, формированию и развитию кафедр, воспитанию новых поколений художников и дизайнеров, и несмотря на их уход из жизни, память о них всегда будет жить в сердцах коллег и учеников².

В феврале 2020 г. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица отмечает 75-летие воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, основой системного и качественного образования которого стали преемственность и развитие, традиции и опыт, методика и практика Центрального училища технического рисования барона Штиглица, сформировавшего высокопрофессиональный кадровый состав преподавателей и мастеров, сохранявших преданность своей alma mater и высокой миссии формирования образовательного и художественного процессов для подготовки

1. Историческое наследие

выпускников, задающих «тон» развития искусства с учетом современных тенденций, совершенствующих процесс дизайн-образования и дизайн-мышления, конечной целью которых является комфортная среда обитания человека, обладающего эстетическими и гуманистическими ценностями в быстро меняющемся мире технологий и инноваций. Оценивая по совокупности масштаб наследия борона А. Л. Штиглица, можно с гордостью констатировать, что его имя перешло к тем, кто был причастен к основанию, истории и развитию, прошлому, настоящему и будущему художественно-промышленного образования, ленинградской и Санкт-Петербургской школы дизайна и искусства, отличающихся своей уникальностью и достижениями, определяющими компетенции настоящего и будущего этой профессиональной сферы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чурилин Всеволод Михайлович — кандидат искусствоведения, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 57 лет с 01.03.1963 г.: был принят старшим преподавателем кафедры архитектурного проектирования, в настоящее время — профессор кафедры интерьера и оборудования;

Бородзюля Ирэна Адамовна — ученое звание — доцент, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, награждена Почетной грамотой министерства образования РФ, работает в академии 56 лет с 20.11.1963 г.: была принята старшим лаборантом кафедры общей живописи, в настоящее время — профессор кафедры живописи;

Муравьев-Амурский Василий Сергеевич — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, награжден Грамотой комитета по науке и высшей школе, работает в академии более 55 лет: принят преподавателем кафедры художественной обработки металла, в данный момент — Почетный профессор академии;

Карлов Леонид Владимирович — ученое звание — доцент, работает в академии 54 года с декабря 1965 г.: прошел путь от преподавателя кафедры архитектурного проектирования до профессора кафедры интерьера и оборудования;

Стрельцова Виктория Константиновна — ученое звание — доцент, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии более 52 лет: принята преподавателем на кафедру промышленного искусства, затем — профессор кафедры средового дизайна, в настоящее время — советник при ректорате;

Пономарев Виталий Владимирович — Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 52 года с 25.12.1967 г.: прошел путь от старшего препаратора фотолaborатории до начальника отдела мультимедиа;

Курбанов Олег Таирович — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 51 год: принят на должность преподавателя кафедры рисунка, в настоящее время — Почетный профессор академии;

Власова Галина Алексеевна — Заслуженный работник культуры РФ, работает в академии 50 лет с 01.04.1970 г.: прошла путь от лаборанта кафедры монументально-декоративной живописи до главного хранителя учебного музея прикладного искусства;

Коршакова Екатерина Васильевна — Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии более 49 лет с 19.09.1970 г.: учебный мастер I категории мастерской по художественной обработке материалов кафедры дизайна мебели;

Пономаренко Светлана Петровна — ученое звание — профессор, Заслуженный художник РФ, работает в академии более 48 лет с сентября 1971 г.: прошла путь от старшего инженера в техническом отделе до профессора кафедры монументально-декоративной живописи;

Валькова Нина Петровна — кандидат искусствоведения, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 48 лет: профессор кафедры промышленного дизайна, в настоящее время — Почетный профессор академии;

Кирпичев Владимир Алексеевич — ученое звание — доцент, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, награжден Почетной грамотой министерства образования РФ, работает в академии более 47 лет с сентября 1972 г.: был принят преподавателем кафедры промышленного искусства, около 8 лет был заведующим кафедрой средового дизайна, в настоящее время — профессор кафедры средового дизайна;

Бурманова Наталья Борисовна — награждена Почетной грамотой министерства образования РФ, работает в академии 47 лет с марта 1973 г.: была принята на должность преподавателя кафедры технологии материалов и инженерно-математических наук, в данный момент совмещает работу старшего преподавателя и специалиста по учебно-методической работе кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин;

1. Историческое наследие

Петровская Галина Петровна — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, Ученый секретарь Ученого Совета академии (1999–2009 гг.), работает в академии 46 лет с 12.12.1974 г.: прошла путь от преподавателя до профессора кафедры художественного текстиля;

Манина Тамара Ивановна — кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный работник физической культуры РФ, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, награждена орденом «Знак почета», шестикратная чемпионка мира по спортивной гимнастике, двукратная чемпионка Олимпийских игр, работает в академии 45 лет: принята на должность заведующего кафедрой физического воспитания, в настоящее время — Почетный профессор академии;

Мосевич Станислав Петрович — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 45 лет с 12.12.1974 г.: прошел путь от преподавателя кафедры общей живописи до профессора кафедры живописи;

Роенко Борис Иванович — Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 45 лет с 16.10.1974 г.: прошел путь от преподавателя кафедры промышленного искусства до доцента кафедры средового дизайна;

Череповский Геннадий Семенович — ученое звание профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 45 лет с 12.12.1974 г.: был принят на должность преподавателя кафедры общей живописи, в настоящее время — профессор кафедры живописи;

Галушко Светлана Ивановна — кандидат педагогических наук, ученое звание — доцент, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, отмечена почетными знаками «За заслуги в развитии физической культуры и спорта», «Ветеран ленинградского туризма», работает в академии 43 года, с сентября 1976 г.: прошла путь от преподавателя до профессора кафедры физического воспитания;

Билко Александр Васильевич — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии более 43 лет: принят в 1976 г. на должность преподавателя кафедры промышленного искусства, в настоящее время — декана факультета дизайна;

Хоманько Любовь Николаевна — кандидат искусствоведения, ученое звание доцент, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 43 года с 13.12.1976 г.: прошла путь от преподавателя до профессора кафедры художественного текстиля;

Калугина Людмила Павловна — ученое звание — доцент, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, награждена Почетной грамотой министерства образования РФ, работает в академии 43 года с сентября 1976 г.: была принята на должность преподавателя кафедры архитектурно-декоративной пластики, в настоящее время — профессор кафедры монументально-декоративной скульптуры;

Журавская Татьяна Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 43 года: от преподавателя до профессора кафедры графического дизайна, в настоящее время — Почетный профессор академии;

Никитин Анатолий Александрович — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии более 42 лет: в настоящее время — Почетный профессор академии;

Грибов Юрий Михайлович — ученое звание — доцент, работает в академии 42 года с сентября 1977 г.: прошел путь от преподавателя до профессора кафедры рисунка;

Голубева Елена Яковлевна — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 42 года с 01.02.1978 г.: прошла путь от младшего научного сотрудника до профессора кафедры графического дизайна;

Пугин Владислав Владимирович — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 41 год с 16.03.1979 г.: прошел путь от ассистента до заведующего кафедрой рисунка;

Ревнивец Дмитрий Александрович — Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 41 год с 25.10.1978 г.: был принят на должность старшего препаратора в фотолабораторию, в настоящее время — художник-фотограф отдела мультимедиа;

Седова Людмила Васильевна — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии более 41 года с сентября 1978 г.: прошла путь от преподавателя до профессора кафедры рисунка;

Блинов Андрей Константинович — ученое звание — доцент, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии более 40 лет с 27.08.1979 г.: принят ассистентом на кафедру проектирования мебели, в настоящее время — заведующий кафедрой дизайна мебели;

Зайцев Александр Павлович — ученое звание — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, работает в академии 40 лет: прошел путь от преподавателя до профессора кафедры рисунка, в настоящее время — Почетный профессор академии;

Талашук Алексей Юрьевич — ученое звание — профессор, Народный художник России, работает в академии с 1985 г.: прошел путь от преподавателя до заведующего кафедрой, ректора (1993–2009 гг.) и президента академии (2009–2014 гг.), в настоящее время — профессор кафедры МДЖ и советник при ректорате.

1. Историческое наследие

Имеет многочисленные награды и звания: Лауреат премии правительства Санкт-Петербурга в области литературы и искусства, член Союза художников СССР, академик РАХ, РАЕН; награжден Золотой медалью РАХ, Орденом «Звезда Вернадского» I степени; Орденом «Георгия Победоносца» II степени; ведет активную общественную деятельность, являясь членом Общественной палаты Санкт-Петербурга, Попечительского Совета «Центр Национальной Славы России», Градостроительного Совета СПб., Совета по наградам Комитета по науке высшей школы СПб., Президиума СПб, отделения РАЕН.

2. **Дема Анатолий Гордеевич** — Народный художник РФ, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор, заведующий кафедрой монументально-декоративной скульптуры, награжден Золотой медалью МВД России, Золотой медалью военных художников им. М. Грекова;

Шаманов Борис Иванович — Народный художник РФ, заведующий кафедрой общей живописи (с 1988 по 2008), яркий художник, талантливый педагог;

Мошков Вячеслав Михайлович — Заслуженный художник РФ, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по НИР, заведующий кафедрой реставрации и живописи, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, лауреат международных, региональных и всесоюзных художественных выставок;

Гущин Кирилл Александрович — Заслуженный художник РФ, член Союза художников РФ, профессор кафедры живописи, участник многих выставок в России и за рубежом;

Данилов Станислав Григорьевич — Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат наук, проректор по НИР, 15 лет занимался научно-исследовательской деятельностью в области реабилитации инвалидов, 10 лет руководил темой, входящей в космические программы;

Пинкава Ростислав Богуславович — Заслуженный художник РФ, профессор. Участник Великой Отечественной войны, награжден 13 юбилейными медалями, участник более 70 выставок;

Козырев Василий Андреевич — Заслуженный работник культуры РФ, член Союза мебельщиков, член Союза дизайнеров России, заведующий кафедрой дизайна мебели, автор многих учебно-методических пособий, статей, научных разработок, подготовил десятки высококвалифицированных специалистов;

Романовский Феликс Карлович — Заслуженный художник РФ, член Союза архитекторов РФ, известный талантливый архитектор, профессор кафедры интерьера и оборудования;

Шистко Владимир Иванович — Заслуженный деятель искусств РСФСР, заведующий кафедрой станковой и книжной графики, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор, кандидат искусствоведения, участник многочисленных выставок, автор более 70 учебно-методических пособий, научных статей и работ, имел знак отличия «Заслуженный мастер спорта по альпинизму РСФСР»;

Бандорин Валерий Георгиевич — профессор, кандидат искусствоведения, декан факультета Дизайна, подготовил десятки высококвалифицированных специалистов;

Кузнецов Олег Иванович — Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, Лауреат премии Ленинградского обкома ВЛКСМ, награжден серебряной медалью РАХ, преподавал на кафедре МДЖ с 1962 г., руководил выпускающей мастерской, автор известных монументальных проектов, подготовил ряд успешных художников, разработал программы по монументальной композиции в архитектуре, спецживописи и спецрисунку, автор фундаментальных исследований, не имеющих аналогов и ставших основой для учебных программ художественных вузов страны;

Леканов Валентин Григорьевич — профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, заведующий кафедрой монументально-декоративной живописи, автор проектов витражей станций метро Санкт-Петербурга, мемориала «Ораниенбаумский плацдарм», энкастики по мрамору — скобы «Градостроители Петербурга»;

Билибин Игорь Дмитриевич — профессор кафедры интерьера и оборудования, подготовил десятки высококвалифицированных специалистов в области архитектуры, имел правительственные премии за проект Дворца Советов в Москве и за проекты памятников;

Бабушкина Людмила Николаевна — профессор кафедры дизайна моды, автор около 140 методических пособий и научных публикаций, воспитала много профессиональных дизайнеров моды;

Гизе Мариэтта Эрнестовна — доктор искусствоведения, профессор, российский историк искусства, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, автор более 40 научных работ и учебно-методических пособий, участник многочисленных выставок;

Коробкина Валентина Андреевна — архивариус, участник Великой Отечественной войны, контрразведчик, награждена юбилейными медалями в честь Победы в Великой Отечественной войне;

Бригадиров Евгений Иванович — профессор кафедры рисунка, Почетный работник высшего профессионального образования РФ;

Григорьев Игорь Михайлович — Почетный работник высшего профессионального образования РФ, доцент кафедры общей живописи.

1. Историческое наследие

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакс И. А. Художник в промышленности. Л. М.: Искусство, 1965. 120 с.
2. Васильев В. Триумф и трагедия барона. СПб.: Политехника-сервис, 2013. 380 с.
3. Мирзоян С. В. Иосиф Александрович Вакс — основатель ленинградской школы дизайна // Месмахеровские чтения — 2000: Материалы научно-практической конференции. СПб.: СПГХПА, 2001. С. 40–51.
4. Мирзоян С. В., Хельмянов С. П. Санкт-Петербургская школа дизайна: От ЦУТР барона Штиглица до ЛВХПУ. От Месмахера до Вакса. СПб.: Юниконт Дизайн, 2011. 400 с.
5. Прохоренко Г. Е., Власова Г. А. Музей барона Штиглица. Прошлое и настоящее. СПб.: СЕЗАР, 1994. 199 с.
6. Павлов Иван. Жизнь русского гравера / Редакция и вступительное слово М. П. Сокольниковой. М.: Академия художеств, 1963. 302 с.
7. Петр Дмитриевич Бучкин: О том, что в памяти... / под общей редакцией Д. П. Бучкина. 3-е изд. СПб.: Сад искусств, 2006. 263 с.
8. Савинов Г. А. Воспоминания и размышления о работе кафедры монументально-декоративной живописи // Художественное наследие и современность: Сборник статей преподавателей и аспирантов. СПб.: СПб-ГХПА, 2004. С. 174–177.
9. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. СПб.: Проект «Свободные художники Петербурга», 2011. 448 с.
10. Ярмоленко А. Д. Генезис средового дизайна в пространстве архитектуры. СПб: Астерион, 2014. 254 с.

Сведения об авторе:

Кислицына Анна Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, ректор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица; an_kislicyn@mail.ru

Kislitsyna Anna Nikolaevna, PhD in History, Associate Professor, rector of the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; an_kislicyn@mail.ru

ТРАДИЦИИ КАФЕДРЫ КЕРАМИКИ ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ЮРИЯ НОВИКОВА

Выявлены такие концептуальные позиции подготовки художников-керамистов первого педагогического состава кафедры керамики ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, как воспитание художников-универсалов с проектным мышлением и широким кругозором, владеющих технологией и готовых создавать уникальные авторские работы, способных работать в реставрации и на производстве. Раскрываются особенности этих качеств в творчестве выпускника 1975 г. кафедры художественной керамики и стекла Юрия Новикова (1946–2018), который успешно их применял и развивал. Поднимается вопрос о формировании методологии дизайн-проектирования и комплексного подхода к интерьерной керамике, которая легла в основу самостоятельной творческой работы выдающегося художника и представляет фактически отдельную линию ленинградской школы керамики.

Ключевые слова: керамика, проектное мышление, Юрий Новиков, стиль, изразцовые каминьы.

N. I. Barsukova

THE TRADITIONS OF THE DEPARTMENT OF CERAMICS AT THE MUKHINA HIGHER SCHOOL OF ART AND DESIGN AS REFLECTED IN THE ARTWORK OF YURI NOVIKOV

The article highlights the fundamental approaches to ceramic instruction shared by the first-generation teaching staff of the department of ceramics at the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design, such as the formation of universal artists who possess project thinking and a broad outlook, are capable of mastering the techniques and methods and ready to create unique works of authorship, and to work both in restoration and production. These qualities are exemplified in the artwork of Yuri Novikov (1946–2018), a graduate of class 1975 of the department of artistic ceramics and glass who successfully applied and developed them. The article discusses the formation of design project methodology and a complex approach to interior ceramics which laid the basis for independent creative work of this outstanding artist and virtually represents a separate line of the Leningrad school of ceramics.

Keywords: ceramics, project thinking, Yuri Novikov, style, tiled fireplaces.

Как известно, традиции ленинградской школы керамики последней четверти XX в. были заложены уникальным преподавательским составом кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, сформировавшейся усилиями ее заведующего Владимира Федоровича Маркова. В. Марков — архитектор по образованию — заведовал кафедрой с 1953 по 1981 гг. Его задачей было воспитание и образование универсальных художников декоративно-прикладного искусства. Именно таким был один из выпускников кафедры — художник керамики Юрий Новиков, внесший большой вклад не только в развитие этих традиций.

Осмысление петербургских традиций в творчестве Ю. Новикова на концептуальном уровне впервые было сделано в связи с подготовкой и проведением его масштабной персональной

выставки «Петербургские традиции декоративного искусства», отражающей творческий потенциал всей страны в рамках «Культурной программы» зимней Олимпиады-2014.

Обоснование тема затем получила в статье «Петербургские традиции в творчестве Юрия Новикова — проблема художника и художественной школы», где были раскрыты художественные традиции Петербурга в творческой системе художника как образный строй и основа визуального ряда его живописных произведений в керамике, как чувство высокого стиля и художественности, проявившиеся в художественно-проектной деятельности (камины и печи в петровском стиле, интерьерные работы — декоративные панно, вазы, объемно-пространственные композиции) [1, с. 262].

Новый аспект рассмотрения традиций кафедры в творчестве Ю. Новикова в этой статье заключается в исследовании особенностей профессиональной подготовки студентов кафедры как художников-универсалов с проектным мышлением. Наряду с выставочной работой, созданием уникальных авторских произведений декоративно-прикладного искусства, он создавал и утилитарные объекты — изразцовые каминные и печи. Внес большой вклад в реставрацию — участвовал в воссоздании уникальных изразцовых печей XVIII в. в «Кавалерской», «Секретарской», «Голубой гостиной» и «Белой столовой» Большого петергофского дворца (1979–1983), изучал историю изразцов не только в контексте искусствоведческих проблем, занимался исследованием изразцовых печей как функциональных объектов. Стал автором собственного стиля изразцовых каминов.

Художник начал свой творческий путь в последней трети XX в. Родился в 1946 г. в Ленинграде, закончил в 1965 г. знаменитую среднюю школу № 222, бывшую гимназию «Петершule», затем служил в армии. В 1970 г. поступил, а в 1975 г. успешно закончил ЛВХПУ им. В. И. Мухоминой по специальности «Художественная керамика и стекло». Своими учителями считал преподавателей В. Маркова, К. Митрофанова, В. Васильковского, М. Миклашевского, О. Иванову. Именно с их активной работой было связано становление ленинградской школы керамики. Был благодарен также М. Гизе за прекрасные знания по истории искусств и П. Литвинскому, который преподавал рисунок и живопись. Дружба с ним продолжилась позже в Москве, где Ю. Новикову вместе с П. Литвинским довелось поработать в творческой группе И. Глазунова над проектами каминов и интерьеров посольств СССР в Мадриде, Вене, Вашингтоне (1984–1989).

Время формирования индивидуального почерка Ю. Новикова совпало с огромным интересом к универсальным особенностям керамики, что выделило ее в самостоятельный вид творчества и сделало привлекательным для скульпторов, архитекторов, живописцев, графиков. При создании педагогического коллектива кафедры в первую очередь были приглашены архитекторы, чья деятельность наиболее всеохватывающая. Архитектор имеет опыт синтеза и организации среды, умеет мыслить абстрактно и создавать новые конструкции. В. Васильковский объяснял привлечение непрямых специалистов к преподаванию на возглавляемой В. Марковым кафедре не только отсутствием таковых. Существенную роль играло и то, что в начале своего существования училище находилось в ведении Академии архитектуры и призвано было решать проблемы, тесно связанные с архитектурой [7, с. 153].

Вспомним и главную задачу открытия ЛХПУ на базе бывшего училища технического рисования барона А. Л. Штиглица — подготовка специалистов-реставраторов для восстановления разрушенных войной дворцово-парковых ансамблей Ленинграда и пригородов. В послевоенное время остро требовались реставраторы, промышленные художники. Первоначальное название «кафедра архитектурно-декоративной керамики» отражало ее задачи.

В. Марков фактически создал новую педагогическую систему художественно-промышленного образования в послевоенном Ленинграде и методологически утверждал ее со всем коллективом кафедры. Расширяя задачи школы, он выдвинул следующий принцип преподавания — готовить не узких специалистов-художников по керамике или стеклу, а воспитывать художников на примере керамики и стекла: «Мы учим не искусству керамики, а композиции на примере керамики» [7, с. 154]. Как профессиональный архитектор старой школы,

1. Историческое наследие

он в совершенстве знал принципы архитектурной композиции, смог овладеть современными дизайнерскими приемами и особенностями формообразования произведений декоративного искусства, постоянно занимался проблемами формотворчества и архитектоники среды. Доказывая родство декоративно-прикладного искусства и архитектуры, правомерно считал, что это искусство должно решать и художественно-утилитарные задачи. Проблемы предметной среды жилого интерьера и вопросы функциональности произведений декоративно-прикладного искусства всегда были главными для него.

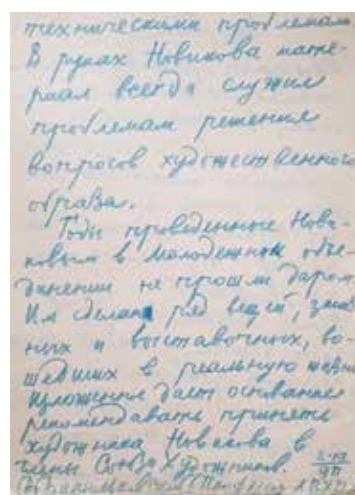
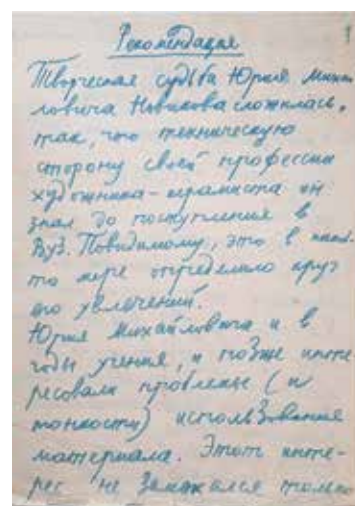
В центре внимания В. Маркова, К. Митрофанова, В. Васильковского, О. Ивановой были особенности и принципы композиционного построения монументально-декоративной керамики, возможности материала и связи с архитектурой. Среди преподавателей композиции одна Н. Кочнева имела специальность художника-керамиста. Идеи синтеза керамики с архитектурой сыграли решающую роль в формировании новой культуры мышления у студентов, нацеленных теперь на идею художественного синтеза в любом поиске.

Большой профессиональный творческий опыт и эрудиция ведущих преподавателей кафедры определяли влияние на развитие художественного потенциала кадров, подготавливаемых ЛВХПУ. Культ архитектуры и новая творческая атмосфера, возникшие на факультете, привнесли в эти искания строгость и ясность замысла, широту мышления. От архитектурной школы кафедры и в частности от В. Маркова, который руководил и дипломной работой Ю. Новикова, воспринял конструктивность общего мышления, основные свойства и закономерности построения пространственных форм, стремление к архитектонике формы, выход на дизайн, комплексную проектную работу с интерьером, учитывая стиль, масштабы, композиционные схемы помещения, выбор модуля, масштабирование и пропорционирование, эскизирование и подготовку чертежей (о необходимости которых всегда заявлял В. Марков). Такие композиционные принципы, как пропорциональное соотношение частей, ритмическая структура, пластичность формы, внимание к линии и силуэту, были всегда в центре его внимания при воплощении художественного образа во всех жанрах авторской декоративной керамики.

Однако, не все принципы В. Маркова-педагога безусловно разделял Ю. Новиков. Так, например, учитель считал, что институт должен в первую очередь воспитать художника, то есть раскрыть в студенте чувство декоративности, умение обобщения, развить композиционную логику, а уж затем помочь ему изучить и освоить материал. Проблемы технические остались на кафедре, но отошли на вторую позицию.

Техническую сторону своей профессии Ю. Новиков познал до поступления в вуз, это отметил и В. Васильковский в своей рекомендации для вступления в Союз художников (ил. 1 — а, б). Путь Ю. Новикова в искусство — это путь от материала. Он с первой попытки поступил в ЛВХПУ, предварительно год занимаясь на подготовительных курсах и параллельно работая учебным мастером в мастерских кафедры керамики и стекла. Хотел быть художником-графиком, но погружение в материал кардинально поменяло выбор специальности.

Поэтому очень созвучны были ему взгляды А. Миклашевского и его богатый запас знаний в области технологии художественной керамики [4]. Фундаментальное исследование А. Миклашевского



1. (а, б). Рекомендация профессора В. Васильковского Юрию Новикову для вступления в Союз художников, 1981. Архив «Музея керамики Юрия Новикова», Сочи

стало настольной книгой и помогло в будущем не только в самостоятельной студийной работе, но и в дальнейших технологических экспериментах для воплощения художественности в керамике.

Интерес к тонкостям использования материала у Ю. Новикова никогда не замыкался только техническими проблемами — в его руках материал всегда служил проблемам решения вопросов художественного образа. Будучи еще студентом, он сразу организует индивидуальную творческую мастерскую по адресу ул. Фонтанка, 2, чтобы быть независимым от производственного и технологического процессов (к тому же не каждый курс тогда имел свою мастерскую в училище — не хватало рабочих столов и оборудования). Знания по химии силикатов и электронике, тонкостей разных техник, собственноручно сложенная печь для обжигов керамики дали ему возможность экспериментировать, программировать все технологические эффекты и делать много проб в поисках абсолютной гармонии. Независимость от технической базы Комбината декоративно-прикладного искусства Художественного фонда РСФСР позволила очень быстро выработать свой индивидуальный почерк. Коллективная работа в одном пространстве, создающая при этом видимость пестроты поисков, оказывалась относительной, так как невольно приводила к переключкам и разным приемам ленинградских художников, к трудности выработки собственного стиля.

Большое влияние оказало на Ю. Новикова и общение с художницей ЛФЗ А. Лепорской (ученицей и единомышленницей К. Малевича) во время прохождения учебных и производственных практик на Ломоносовском фарфоровом заводе. От А. Лепорской он взял то, что не признавал В. Марков-архитектор — изобразительное начало в керамике. Его позиция недоверия к изобразительному декору, дипломным работам, где фигуративное искусство играло первостепенную роль, создало такую ситуацию, что основным руководителем диплома «Чайно-кофейный сервиз. Памяти Малевича» стала А. Лепорская [5, с. 455]. Под ее руководством Ю. Новиков освоил все этапы моделирования, формообразования и росписи заводского фарфора. В дипломной работе решал пластические задачи перехода формы из круга в квадрат и из квадрата в овал, но «супрематический» сервиз, посвященный Малевичу, в итоге пришлось назвать «цветочный», так как в 70-е годы XX в. формообразующий потенциал супрематизма был за рамками отечественного художественного образования. А. Лепорская не только познакомила Ю. Новикова с основами и композиционными принципами супрематизма, но и показала материалы архива К. Малевича, который хранился в то время у нее, позволила изучить письма, рисунки, эскизы.

После окончания ЛВХПУ Ю. Новиков работает над созданием выставочных произведений, занимается творческой работой и выполняет заказы по договорам — создает декоративные панно и блюда для оформления общественных интерьеров во многих городах страны: Аэропорт Мезень (Архангельская обл.), пансионат «Джанхот» (Геленджик), НИИ «Поиск» (Ленинградская обл.), Дом культуры и детские сады (Набережные Челны), Зейская гидроэлектростанция (г. Зeya, Амурская обл.) и др. Первые работы были выполнены из фарфора и шамотной массы, но затем он отдает предпочтение наиболее сложной технике — росписи по сырой эмали, притягательные свойства которой ему открылись во время обучения на кафедре, и полностью погружается в эту технику.

Творческое наследие художника отличается удивительной цельностью и многообразием. Рано определилась специфика его творческого почерка, выявились особенности дарования. Большое место в творчестве Новикова занимают блюда, которым возвращено традиционное качество гармонии пластики и эстетического изображения, раскрываются новые возможности керамики как «высокого искусства» [2, с. 18]. Потомственный петербуржец Новиков впитал в себя с раннего детства суровую, строгую атмосферу города, как особой формы бытия.

Основная тема живописных городских пейзажей — архитектура старого Петербурга с его монохромными дворишками, каналами и проспектами, воспринята им сквозь призму художественно-литературного видения Пушкина, Достоевского, Блока. Это серии работ «Дворы моего детства», «Наводнение на Мойке», «Петербургские сновидения», «Петербург

1. Историческое наследие

Пушкина и Достоевского» (ил. 2, 3). Новаторское преломление композиционных приемов супрематизма, виртуозно выполненная подглазурная роспись и колористические решения этих работ служат воплощением темы одиночества человека в большом городе. Конструктивно ясная, но современная форма, без излишеств, в них нет небрежности, незавершенности, стремления к деконструктивной форме, которыми отличаются многие произведения современных художников.

В московский период Ю. Новиков работал в «Росмонумент-искусстве» над изразцовыми каминами правительственных санаториев «Решма» под Кинешмой и «Белые ночи» в Сестрорецке (ил. 5), над общественными и частными интерьерами во многих городах России и за рубежом. Авторские высокохудожественные изразцовые камины и печи Новикова с позиции эргономики и дизайна получили высокую оценку научно-исследовательского института технической эстетики — ВНИИТЭ [3, с. 291]. Стиль подглазурной росписи, как правило, петровский.

В проектной деятельности над каминами обращал внимание на конструктивные особенности, стиль и вопросы функционального назначения. Доказывал своим творчеством и научными статьями, что камины и печи должны проектироваться обязательно параллельно с выполнением проекта всего интерьера или здания — нельзя устанавливать камин в готовом интерьере, так как дизайн-проект авторского камина должен быть увязан с архитектурной концепцией здания, считал, что камины — это дизайнерская задача, лежащая на стыке архитектурного проектирования, искусства и строительства. В проекте камина всегда учитывал стиль интерьера, общую стилистику здания и конструктивных правил: 1) сечение трубы на крыше равняется одной четвертой сечению топки. От сечения дымохода зависит тяга в камине; 2) идеально ровная труба-дымоход, выполненная по отвесу, которая устанавливается вместе с камином, поэтому дизайнеру важно уже на стадии проектирования дома заниматься проектированием камина и трубы; 3) труба должна быть обязательно выше конька крыши, иначе при сильном ветре происходит так называемое «захлопывание», и горячие газовые потоки идут в помещение [6, с. 170].

Этапами проектирования и моделирования изразцовых каминов Ю. Новиков считал фор-эскиз, где выражена сама идея формообразования в пространстве интерьера или экстерьера. Варианты делал в пропорциональном масштабе проекта (1:5 или 1:10 масштаба). Для большей убедительности делал макеты, чтобы понять в объеме размеры ваз, панно, каминов, печей и т.д., и эскиз выполненный в материале, где уже можно добиться и эффекта заливки материала, задувки, колорита, цвета, фактуры и т.д.

Принципы строения формы Ю. Новиков знал превосходно и постоянно занимался проблемами формообразования как при решении практических задач, так и в разработке образовательных программ по рисунку и композиции для художников и дизайнеров.

Художественное конструирование он не отделял от конкретной предметной среды, от чувства связи предмета с человеком. Использовал систему модульности, усвоенную от архитектурной школы кафедры, при которой вариационные свойства пространственной формы повышаются, так как облегчается возможность различного расположения частей формы и их группирования. В качестве модуля выбирал фут, а не метр, так как метр — это



2. Декоративное блюдо «Первый снег» из серии «Дворы моего детства», D 47 см, 1982. Из коллекции Музея «Кусково», Москва



3. Композиция «Город», майолика, H 70 см. Иллюстрация на с. 48 журнала «Декоративное искусство СССР», №4 (341), 1986

1. Историческое наследие



4. Изразцовый камин «Фрязино»,
1995, Московская обл.



5. Изразцовый камин «Белые
ночи», 1991, Сестрорецк,
Санкт-Петербург



6. Изразцовый камин «Ар-нуво»,
1998, Сочи

искусственная мера длины, а фут — природная. Ориентировался на параметры человека — каминная полка должна быть как минимум на высоте предплечья, чтобы была возможность облокотиться на камин, поставить на полку каминные часы, канделябры, скульптуру и т.д. Поэтому высота полки каминов должна быть выбрана с учетом пределов человеческого роста — от 1,3 м до 1,5 м. Большой размер диктуется уже не высотой человеческого роста, а пространственными параметрами, и модуль определяется с учетом размеров помещения. При этом увеличивается и сам изразец, что влияет на фактуру, размеры рамки и изображения, размеры топки. Много внимания уделял выразительности формы камина, к разработке которой, выверенной во всех ее аспектах и деталях, он относился с максимальной взыскательностью — декоративная отделка стены дымохода, колонны, арки, вазы, корона (ил. 4–6).

Ю. Новиков создал свой стиль изразцовых каминов, не имеющий аналогов в истории русского изразцового искусства, отличающийся «классической» уравновешенностью формы, наделенной особым пластическим характером, строгой симметрией, упорядоченностью и уравновешенностью всех элементов и деталей. При всей оригинальности замысла и остроте решения в них ощутима классическая мудрость построения формы, строжайший отбор деталей, строгая архитектурность, воспринятые от архитектурной школы кафедры керамики и стекла, новаторски преломленные в своем творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсукова Н. И. Петербургские традиции в творчестве Юрия Новикова — проблема художника и художественной школы // Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. 2018. № 1 (1). С. 261–279.
2. Гамалея Г. Традиции взыскательная строгость. О керамике Юрия Новикова // Декоративное искусство СССР. М., 1985. № 9 (334). С. 17–18.
3. Калиничева М. М., Жердев Е. В., Новиков А. И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления. М.: ВНИИТЭ, 2009. 366 с.
4. Миклашевский А. И. Технология художественной керамики: практическое руководство в учебных мастерских. Л.: Издательство литературы по строительству, 1971. 302 с.
5. Некрасова М. А. Новиков Юрий Михайлович // Русская художественная керамика VIII–XXI веков (Иллюстрированная Энциклопедия). М.: Academia, 2017. С. 455–456.
6. Новиков Ю. М. Проблемы дизайна каминов в жилой среде // Строительство в прибрежных курортных регионах. Мат.4-й Межд. науч.-практ. конф. Сочи: СГУТиКД, 2006. С. 168–172.
7. Софьина К. Ф. и др. Владимир Федорович Марков. СПб: Свободные художники Петербурга, 2012. 352 с.

Сведения об авторе:

Барсукова Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, профессор; Национальный институт дизайна (Москва), Музей керамики Юрия Новикова, директор, Сочи, bars_natali@mail.ru

Barsukova Natalia I., D.Sc. (History of Arts), Professor, National Design Institute (Moscow); Museum of Ceramics of Yuri Novikov, Director, Sochi, bars_natali@mail.ru

УДК 7.07

А. В. Билко, К. В. Бандорина

ПРОФЕССОР В. Г. БАНДОРИН: ДИЗАЙНЕР, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, ДЕКАН

Педагогические кадры Академии — важнейшая составляющая успешного педагогического и исследовательского процесса подготовки дизайнеров. Подготовка внутри Академии собственных педагогов, мастеров, преподавателей является одной из важнейших задач ЦУТР-ЛВХПУ-СПГХПА. Деятельность профессора Бандорина Валерия Георгиевича — талантливого дизайнера, педагога и исследователя, прошедшего весь путь — от студента кафедры «Промышленное искусство» ЛВХПУ им. В. И. Мухиной до декана факультета СПГХПА им. А. Л. Штигица, — яркий тому пример.

Ключевые слова: дизайн, промышленный дизайн, дизайн-образование, декан.

А. В. Bilko, K. V. Bandorina

PROFESSOR V. G. BANDORIN: DESIGNER, RESEARCHER, DEAN

The teaching staff of the Academy play an essential part in the success of the pedagogical and research effort in design education. The formation of teachers, masters, and professors within the Academy is one of the most important tasks of the CUTR-LVKhPU-SPGKhPA. The work of Professor Valery Bandorin — a talented designer, educator and researcher who has gone a long way from a student of the Department of Industrial Art at the Vera Mukhina Higher School (LVKhPU) to the Dean of the Industrial Faculty at the Stieglitz Academy (SPGKhPA) is a vivid example of this.

Keywords: design, industrial design, design education, dean.

Важнейшая особенность ЛВХПУ-СПГХПА — подготовка педагогических кадров внутри самого вуза. Эта тенденция сформировалась еще во времена ЦУТР, когда выпускники оставались преподавать в творческих мастерских в качестве мастеров, и даже с изменением статуса учебного заведения эта традиция не меняется и по сей день. Валерий Георгиевич Бандорин — выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, прошедший весь путь — от студента до декана, защитив диссертацию и получив степень профессора (*ил. 1*).



1. Профессор В. Г. Бандорин

Его путь в дизайне начался с обучения в знаменитой школе №190 на Фонтанке, где в старших классах учились все, кто собирался посвятить себя художественному конструированию и поступать в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Класс «послевоенных», родившихся в 1945–1946 гг., стал одним

из самых сильных, который впоследствии сформировал мощный костяк факультета дизайна Академии. В среде единомышленников, мечтающих учиться в «Мухе» и работать в художественной промышленности, формировался творческий взгляд Валерия Бандорина. Он закончил обучение в школе № 190, имея не только сильные художественные навыки, но и профессию алмазчика 3-го разряда. Выпускной квалификационной работой на производственной практике на Ленинградском заводе художественного стекла (заводом до 1953 г. руководила В. И. Мухина [5]) стала ваза с абстрактно-графическими декором, выполненным посредством техники алмазная грань (предмет находится в семейной коллекции автора). Автором подчеркнута прозрачность хрусталя, игра граней и в тоже время современный динамичный рисунок как бы спорят с формой, демонстрируя природу стекла. Уже в школьной работе был намечен дизайнерский подход к работе с формой и материалом, владение графическим искусством.

Но основное освоение профессии и первые шаги Валерий Георгиевич начал делать, поступив в ЛВХПУ в 1964 г. на факультет отделки сооружений и изделий промышленности по специальности «Художественная обработка металла». Его учителями были такие известные архитекторы, как профессор И. А. Вакс, профессор Л. С. Катонин, Я. Н. Лукин, Н. Н. Устинов. За время обучения В. Г. Бандорин прошел производственную практику в конструкторских бюро по всей стране. В том числе это была и работа в Казахстане в городе Гурьеве (ныне Атырау), где их студенческая группа занималась оформлением интерьеров актовых залов, разработкой фирменного стиля автопредприятия и рестайлингом местной газеты. Дипломный проект, выполненный под руководством и.о. профессора Л. С. Катонина в 1969–1970 гг., на тему «Любительский кинопроектор» (модель аппарата в материале в натуральную величину) получил оценку ГЭК «Хорошо» и мнение комиссии: «очень хорошее впечатление производит подача проектного материала». В 1970 г. В. Г. Бандорину была присвоена квалификация «художник-конструктор по проектированию промышленных изделий». По распределению вуза был направлен в Центральный научно-исследовательский институт и опытный завод «Аврора», где работал на должности художника-конструктора 2 категории 52 отдела. А уже в ноябре 1970 г. был призван в ряды Советской Армии для прохождения службы в гвардейском полку Выборгского района. И по окончании срочной службы продолжил свою проектную деятельность в ЛенЗНИИЭП в должности старшего архитектора отдела малых форм и интерьеров. Здесь он выполняет работы, связанные с проектированием благоустройства городов. В течение десяти лет работы в Институте он как автор, персонально и коллективно, участвует в конкурсах и выставках. Все работы получают положительную оценку Госкомитета и архитектурной общественности: малые архитектурные формы — для архитектурных мест и строительство климатической зоны — для города Ленинграда и области. Так, на конкурсе ЛОСА (Ленинградское отделение Союза советских архитекторов) его разработка получила Первое место, как проект малых архитектурных форм для Ленинграда. В 1974 г. В. Г. Бандорин получает бронзовую медаль ВДНХ по итогам выставки НТТМ (научно-технический смотр молодежи). В то же время параллельно с проектной практикой ведет активную научно-исследовательскую работу, посвященную благоустройству Крайнего Севера, Западной Сибири, Ленинградской области, методикам разработки типового благоустройства, всего около десяти печатных работ.

Во время работы в ЛенЗНИИЭПе как практикующий специалист Бандорин консультирует дипломное проектирование на кафедре Промышленного искусства в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и готовит технические рецензии на дипломные работы, участвует в создании курсовых заданий по композиции кафедры «Промышленного искусства» для IV курса. В Училище в это время уже преподают его сокурсники, с которыми он поддерживает постоянную профессиональную связь (ил. 2). Именно в это время он налаживает непосредственную связь учебного процесса студентов в ЛВХПУ и реальных заказов, выполняемых в проектом институте.

1. Историческое наследие

И в 1981 г. принимает приглашение преподавать на кафедре «Промышленное искусство» и переходит на постоянную должность старшего преподавателя.

Параллельно с педагогической работой В. Г. Бандорин ведет научную и исследовательскую деятельность. В сферу его научных интересов входят темы дизайна: материально-вещественная среда, эргономика рабочих и операторских мест промышленности, средовой дизайн. В составе творческого коллектива под руководством В. А. Кирпичева он принимает участие в разработке масштабного проекта для центра космических исследований и дизайн-проектирования рабочих мест и рабочего оборудования ЦУП. К этому времени в его проектном портфолио уже десятки разработок: малые архитектурные формы, уличные скамьи, оборудование для детских площадок, дизайн почтовых ящиков, платежные терминалы, почтовые ящики, приборы ночного видения и многое другое. В 1986 г. он проходит стажировку в ЛФ ВНИИТЭ, а в 1988–89 гг. принимает участие в коллективном создании словаря-справочника «Дизайн: явление, структура, язык, инструмент, алгоритм, организация, перспективы», после чего успешно проходит конкурс на должность доцента кафедры дизайна. И в этом статусе начинает разрабатывать главную тему своих дизайн-исследований — роль человеческого аспекта в дизайн-организации городской среды.

В 1990 г. В. Г. Бандорин переходит на кафедру архитектурного дизайна, где в соавторстве с другими педагогами составляет уникальное методическое руководство по особенностям проектного обучения в мастерских эргономического дизайна и дизайна городской среды [3] (ил. 3). В статье В. Г. Бандорин уделяет большое внимание практическому включению мастерской в проектное сотрудничество в ЛенЗНИИЭП и выполнению заданий горпроекта с возможностью их практического внедрения: «Такая установка резко повышает ответственность, заинтересованность студентов и, в конечном счете — результаты проектирования. Именно реальность заказов и позволила накопить определенный проектно-педагогический опыт и заложить основы профессионального мышления и проектной культуры». В качестве примера приводится уникальный проект, выполненный студентами мастерской в рамках договора с ЛенЗНИИЭП, — разработка части комплексной программы «Благоустройство микрорайона в г. Новый Уренгой». Среди проблем урбанистического дизайна, касающихся организации жизнедеятельности города и горожан, В. Г. Бандорин большое внимание уделял эффективным, в проектно-педагогическом отношении, разработкам по информационному обеспечению. В рамках данного направления им выполнялись работы по проектированию информационно-навигационного оборудования для городской и интерьерной среды, системы указателей, которые далее были внедрены в проекты.

В 1992 г. Валерию Георгиевичу Бандорину присваивают ученое звание доцента. Активная научная работа, публикация в научных изданиях, апробация в проектных и научных работах



2. Выпускники кафедры «Промышленное искусство», 1970. Справа налево: В. Г. Бандорин, В. Козлов, Б. И. Роечко, В. А. Кирпичев, Ю. А. Грабовенко, Б. И. Клубиков



3. Ленинградская Школа Дизайна. Методическое пособие

приводят Валерия Георгиевича к написанию диссертационного исследования под руководством доктора искусствоведения, профессора Е. Н. Лазарева. В 1994 г. в Диссертационном Совете ЛВХПУ им. В. И. Мухиной состоялась успешная защита диссертации на тему: «Эмотектоника как дизайн-метод эстетической организации урбосреды» [2]. Основная проблема диссертации состоит в раскрытии роли эмоционального фактора проектного построения предметно-пространственной среды. Целью исследования является определение проектных принципов дизайн-организации урбосреды, сообразной человеку на эмоционально-эстетическом уровне, с использованием научно-обоснованных методов и средств положительного эмоционального воздействия произведений дизайна, обеспечивающих благоприятное состояние и продуктивное поведение горожанина. По результатам защиты В. Г. Бандорину была присвоена ученая степень кандидата искусствоведения по специальности «Техническая эстетика». А в 1995 г. он назначен деканом факультета дизайна СПГХПА. В 1999 г. Валерию Георгиевичу было присвоено ученое звание профессора кафедры средового дизайна.

Научная и педагогическая работа, активное совершенствование методологических процессов обучения привели Бандорина к написанию в соавторстве с группой коллег (С. Васин, А. Талашук, Ю. Грабовенко, Л. Морозова, В. Редько) учебника для вузов «Проектирование и моделирование промышленных изделий» в 2004 г. [4] (*ил. 4*). В новом учебнике освещаются становление, история, теоретические основы, методология и проблематика промышленного дизайна.

Вопросы подготовки профессиональных кадров для отечественных предприятий как одной из важнейших направлений государственной программы по развитию дизайна в России, инициированной Г. Грефом, стали главными для методической и педагогической деятельности профессора Бандорина как декана факультета дизайна. В. Г. Бандорин вместе с профессором Т. В. Горбуновой возглавили эту программу в СПГХПА им. А. Л. Штиглица и выполнили серию научных и методических исследований, которые легли в основу обучающих методик Академии.

Дипломные проекты под руководством профессора Бандорина получали высокие награды и признание профессиональных конкурсов. Серебро на биеннале «Модульор-2005» получил проект экстерьера скоростного поезда VikingExpress (Пономарева Е., руководитель — проф. В. Бандорин, проф. А. Никитин). В 2011 г. дипломная разработка Е. Петровой и К. Федорова «Магистральный тягач КАМАЗ» получила 1 место в номинации «Промышленный дизайн» (*ил. 5*). Этот проект стал одним из этапов инновационного сотрудничества СПГХПА им. А. Л. Штиглица с автомобильным брендом КАМАЗ, в процессе которого были выполнены разработки автотранспорта, проходила студенческая производственная практика на предприятии. В связи с этим под редакцией В. Г. Бандорина было выпущено методическое пособие «Разработки кафедры промышленного дизайна по программам КАМАЗ» в 3-х частях (2011 г.) [6].

Одна из основных целей, которые перед собой ставил профессор В. Г. Бандорин как руководитель кафедры Промышленного дизайна, — наладить связь студенческих проектов с реальной экономикой и профильными компаниями. Он лично участвовал и инициировал сотрудничество и связи с научными и производственными центрами, такими как АВТОВАЗ, КАМАЗ и др. Одним из наиболее значимых проектов в этом векторе был проект, выполненный по заказу индийской компании BISS, — модернизация производственного оборудования. Дипломники Н. Лебедев и В. Лебедева проводили проектный процесс и производственную практику непосредственно в Индии, на фабрике, и их работа получила первое место и золотую медаль биеннале дизайна «Модульор-2015», а так же была внедрена на месте (*ил. 6*). Выпускница профессора В. Г. Бандорина, Майя Прохорова, сегодня известна как один из самых успешных предметных дизайнеров России, в чьем портфолио десятки наград, в том числе Red dot award (*ил. 7*).

За выдающиеся личные заслуги в развитии высшего образования в Санкт-Петербурге, подготовку высококвалифицированных специалистов в области искусства, реставрации

1. Историческое наследие



4. Учебник для вузов «Проектирование и моделирование промышленных изделий», 2004



5. Flex Futurum — магистральный тягач КАМАЗ. Руководитель — В. Г. Бандорин



6. Модернизация испытательных машин Biss в Индии. Дипломная работа Н. Лебедев, В. Лебедева. 2015. Руководитель — В. Г. Бандорин



7. Веломобиль для компании Electra. Дипломная работа. Автор — М. Прохорова. Руководитель — В. Г. Бандорин

и промышленного дизайна в 2016 г. профессору В. Г. Бандорину Законодательным Собранием Санкт-Петербурга была объявлена благодарность. В. Г. Бандорин руководил работой Государственных экзаменационных комиссий (в Санкт-Петербургском государственном университете, Санкт-Петербургском Политехническом университете, Тульском государственном университете, Санкт-Петербургском Балтийском институте экологии, политики и права и др.), являясь их председателем или членом ГЭК по специальности «Дизайн». Не раз включался в комиссии Министерства по аттестации и аккредитации государственных вузов, готовящих специалистов в области дизайна.

Награжден медалью «300 лет Санкт-Петербургу», удостоен звания «Почетный работник высшего профессионального образования РФ», являлся действительным членом

1. Историческое наследие

Академии менеджмента в образовании и культуре. В течение всей своей жизни, прийдя студентом ЛВХПУ и закончив деканом факультета дизайна, профессор Бандорин Валерий Георгиевич передавал студентам и коллегам богатый опыт проектирования, знания, вел активную административную работу, заботясь о развитии как факультета в целом, так и каждого выпускника, оставался истинным дизайнером, проектируя процессы, создавая поэтические образы, сохраняя традиции вуза, продолжая славную историю ЦУТР-ЛВХПУ-СПГХПА как колыбели российского дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бандорин В. Г. Заглядывать в будущее // Грузавтоинфо. СПб, 2011.
2. Бандорин В. Г. Эмотектоника как дизайн-метод эстетической организации урбосреды: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 1994. 156 с.
3. Бандорин В. Г., Стрельцова В. К. Особенности проектного обучения в мастерских эргономического дизайна и дизайна городской среды // Ленинградская школа дизайна: опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной: методические материалы, серия «Дизайн-Образование», Государственный комитет СССР по науке и технике, 1990. С. 62–73.
4. Васин С. А. и др. Проектирование и моделирование промышленных изделий / Учебник для вузов. Под ред. С. А. Васиной, А. Ю. Талащука. М.: Машиностроение-1, 2004. 692 с.
5. Воронов В., Дубова Н. Невский хрусталь. Очерки основных этапов развития. Л.: Художник РСФСР, 1984.
6. Разработки кафедры промышленного дизайна по программам КАМАЗ: методическое пособие / под ред. Бандорин В. Г. Альбом (ч. 1–3). СПб, 2011.

Сведения об авторах:

Билко Александр Васильевич, декан факультета дизайна, профессор кафедры промышленного дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; profreaders@gmail.com

Бандорина Ксения Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; profreaders@gmail.com

Bilko Alexander V., Dean of the Faculty of Design, Professor, Department of Industrial Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; profreaders@gmail.com

Bandorina Ksenia V., PhD (History of Arts), Associate Professor, Department of Art History, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; profreaders@gmail.com

ТРАДИЦИИ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ АКАДЕМИИ ШТИГЛИЦА

Рассматриваются традиции преподавания дисциплины «Живопись» за длительный период существования Центрального училища технического рисования — Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Осуществляется попытка осмыслить значимость и востребованность обучения живописи в прошлые годы и в наши дни, высказываются предположения о тенденциях преподавания этой дисциплины в будущем.

Ключевые слова: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, живопись, тенденции преподавания, базовые дисциплины, академическая живопись, специальная живопись, дистанционное обучение.

L. N. Dutov

TRADITIONS OF THE STIEGLITZ ACADEMY SCHOOL OF PAINTING

The article considers the traditions of teaching the discipline “Painting” for a long period of existence of the Central School of Technical Drawing and later St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. An attempt is made to comprehend the importance and relevance of teaching painting in the past years and today, suggestions are made about the trends of teaching this discipline in the future.

Keywords: Stieglitz Academy, painting, teaching trends, basic disciplines, academic painting, special painting.

Одно из старейших высших учебных заведений России — Академия Штиглица — осуществляет подготовку специалистов в сфере изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Соответственно, одна из базовых дисциплин в этом процессе — «Живопись».

В рамках конференции, посвященной 75-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища, появилась возможность рассмотреть опыт преподавания дисциплины «Живопись» за длительный период существования учебного заведения, осмыслить значимость и востребованность этого обучения в прошлые годы и наши дни, предположить, что будет с этой дисциплиной в будущем.

Возникновение Центрального училища технического рисования барона Штиглица отвечало требованиям времени, и было открыто абсолютно не случайно. Это стало результатом развития промышленности, укрепления экономики России в середине XIX века. Появилась потребность в отечественных мастерах-профессионалах прикладного искусства, которые могли бы своими творческими проектами обеспечить конкурентоспособность российских товаров на международном рынке [1, с. 355].

«Ученые рисовальщики» — очень точное определение таких художников. Педагогам необходимо было подготовить специалистов для различных ремесел и мануфактур, а также преподавателей для училища. Обязательными дисциплинами являлись рисунок, акварель и живопись. Именно живопись являлась неотъемлемой дисциплиной и первоосновой, на которой базировалось высокохудожественное образование будущих специалистов [2, с. 77].

1. Историческое наследие

В силу потребности того времени при подготовке студентов педагогам приходилось большое внимание уделять обучению выполнять работы с предельной законченностью, создавать тонкий колорит. Ученикам необходимо было в точности передать все детали предметов, фактуру, пропорции. В основе обучения живописи лежал реалистический метод, а иначе и не могло быть, ведь на основе этих работ и создавались в дальнейшем мастерами различные предметы быта, интерьера и т.п.

Естественно, что из живописных материалов предпочтение отдавалось акварели. Для обучения ставились натюрморты, где использовались экспонаты музея. Это были серебряные, бронзовые вазы или кубки, дорогие ткани, старинная мебель, оружие, доспехи. Ученикам необходимо было научиться не только «сочинить» новый предмет, но и четко передать его фактуру, материал. Для примера можно предложить рассмотреть работу С. Романова «Постановка с изображением курульного кресла с серебряным шлемом» (1887, бумага, акварель, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица) [6, с. 27].

В 1945 г. происходит возрождение Ленинградского художественно-промышленного училища. Возникла потребность в специалистах с художественным образованием для подъема из руин и восстановления памятников архитектуры, дворцовых ансамблей после разрушений во время Великой Отечественной войны. Новые задачи, новые методы обучения, новые требования... Программу по художественным дисциплинам тогда разработал И. А. Вакс, известный Ленинградский архитектор и дизайнер. Примером может служить задание для 4 курса «Костюмированная постановка» (1960, Бумага, гуашь) [6, с. 43].

В процессе становления собственной художественно-промышленной системы обучения стала очевидной необходимость преподавания «Живописи» как базовой дисциплины, которая развивает образное мышление, формирует пластическую культуру, вкус, учит профессионально мыслить и ясно выражать свои художественные идеи в пластической форме. Необходимо было научить студентов умению обобщать сюжет, отказываться от жанрового пересказа.

С 1948 г. в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной начинает преподавать Виктор Николаевич Прошкин. Через три года работы на кафедре общей живописи в 1951 г. Виктор Николаевич становится заведующим кафедрой. В это время были созданы основополагающие программы кафедры живописи, основанные на традиционном методе объемно-пространственного изображения и методе декоративно-плоскостного решения. Эффективность и необходимость этих программ проверена временем. Не одно поколение художников, специалистов декоративного искусства и дизайнера с успехом закончило Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной, став впоследствии высококлассными специалистами и педагогами, некоторые из них до сих пор работают на различных кафедрах Академии Штиглица.

В это время укрепляются и развиваются традиции преподавания живописи в рамках различных специальностей (художественный текстиль, керамика и стекло, промышленная графика и дизайн, интерьер и оборудование и др.). Кафедра укрепляется профессиональными художниками-педагогами: Б. И. Шаманов, А. А. Блинков, А. Н. Тибилова, К. А. Гущин, Р. Б. Пинкава, И. М. Григорьев, В. С. Миронов. В обучении студентов дисциплина «Живопись» становится основополагающей, способствующей развитию образного творческого мышления будущих художников декоративного искусства и дизайнера. В 1988 г. на должность заведующего кафедрой общей живописи был выдвинут Б. И. Шаманов. Именно в это время формируется методика преподавания дисциплины «Живопись». За эти годы укрепляется кафедра, между преподавателями складываются доверительные, плодотворные отношения, способствующие творческой работе.

Живопись отражает сущность и красоту жизни в различных формах, в богатстве их пластических и колористических качеств, проявляющихся в постоянном соприкосновении с природой. Программа по живописи разрабатывается для подготовленных студентов, имеющих

среднее художественное образование, и выстраивается от выполнения простых заданий к выполнению более сложных по композиции и цветокористическому решению. В этом случае основной задачей педагогов является последовательно обучать, готовить студентов к умению исполнять высокохудожественные работы в рамках профилирующих кафедр. На начальных этапах выполняются работы с натуры, закрепляются основные принципы живописи, композиции.

В отличие от «ученых рисовальщиков» современным студентам приходится не просто «списывать» постановку с натуры, но и на ее основе создавать творческие композиции. Живописный натюрморт перестал быть образцом для последующего исполнения мастером определенного предмета или изделия. Предметы в натюрморте становятся объектами, связанными между собой пластическими, фактурными или пропорциональными взаимоотношениями.

На последующих курсах обучения постановки усложняются. Предлагается задание: «натюрморт в глубоком пространстве». Студенту приходится не просто создавать композицию из предметов, а вписывать их в заданную среду. Таким образом, усложняя задания по живописи, происходит развитие образного творческого мышления обучающихся, воспитание чувства гармонии, осознание значения композиции и цвета, что помогает студентам в дальнейшем грамотно выполнять задания по своим основным специальностям.

На старших курсах программа предусматривает выполнение заданий способом декоративно-плоскостного решения. Студентам предлагается выполнить задания по живописи в переложении, выполненном 4–5 колерами. Это может быть портрет или фигура, в зависимости от курса обучения. Очень важный этап в воспитании творческой личности будущего художника декоративно-прикладного искусства — уметь, работая с натуры, создавать декоративно-плоскостную композицию, отображающую образ и характер. Таким образом, вся программа по дисциплине «Живопись» адаптирована к требованиям профилирующих кафедр.

В настоящее время на кафедре работает сильный творческий коллектив. С 2008 г. кафедре возглавляет Валерий Сергеевич Миронов. В коллективе продолжают работать С. С. Бицираев, В. В. Крачмер, С. П. Мосевич, Г. С. Череповский, Э. Б. Тибилова, Т. И. Кудрявцева, М. В. Петрова-Маслакова, С. В. Руднев, В. Д. Колосков, С. В. Воронина. Большим значением для укрепления традиций и продолжением их развития является появление в коллективе молодых, талантливых педагогов.

Современные условия создали и определили новые требования к дисциплине «Живопись», меняется качество обучения, появляются новые приоритеты. При выполнении учебных постановок от студентов становятся востребованы инновационные идеи, появляются новые живописные и графические материалы, сокращается время, отводимое на исполнение работы. Программа обучения живописи разделена на «Академическую живопись» и «Специальную живопись», появились бакалавриат и магистратура. Для примера рассмотрим работы студентов: М. Прейс «Натюрморт в неглубоком пространстве» (5 курс, б. гуашь, 2007); Андрияшева «Городской пейзаж» (3 курс, б. гуашь, 2007) [6, с. 99, 230].

В таких условиях нагрузка на преподавателей-живописцев увеличилась. Возникает необходимость «перестраиваться» на ходу. Специализированные кафедры оказывают определенное влияние на программы по живописи, иногда без понимания значения этой дисциплины для обучения студентов. «Конечно, ни одна эпоха в истории искусства, ни одно прогрессивное художественное движение не зачеркивает полностью достижений прошлых времен, а усваивает их и преодолевает. Новый колористический язык прививается обычно не сразу. Но если он осуществляет новую ступень в развитии реализма, он легко прокладывает себе дорогу, ибо он добивается той общности между художником и зрителем, которая обеспечивает яркую убедительность и жизненность новых решений» [3, с. 12]. В таких условиях преподавателю важно понять новые тенденции и переосмыслить структуру работы в традициях школы, развить накопленный опыт за прошедшее время, обогатить и дополнить его в русле новых требований и тенденций.

1. Историческое наследие

На сегодняшний день мы имеем «новое поколение» студентов, и педагог должен учитывать эту особенность в своих методах обучения. Новое время предоставило нам поколение молодых людей, выросших абсолютно в других условиях и с другими «ценностями». Поэтому для решения творческих задач педагогам приходится учиться налаживать контакт с разными студентами. Важный постулат в преподавании дисциплины «Живопись» — развитие творческой личности происходит в тесном взаимодействии учителя и ученика.

В последнее время стали появляться новые методы и формы обучения в различных дисциплинах. Это коснулось и живописи, что является неизбежностью, так как развиваются новые информационные сети, появляется современная цифровая коммуникация. Сейчас практикуется дистанционное обучение абитуриентов для подготовки их к вступительным экзаменам. Здесь можно увидеть много минусов и плюсов. В данном случае надо осмыслить новую форму преподавания без ущерба основам и канонам дисциплины «Живопись». Для этого необходимо дополнять существующие программы новыми методическими материалами. Сейчас осуществляются первые шаги в этом направлении, некоторые результаты радуют. Так, за три года дистанционного обучения примерно 80% абитуриентов поступило в Академию Штиглица.

Некоторые студенты в эскизных проработках используют различные компьютерные программы. В данном случае компьютер должен быть «инструментом», а не заменять творца. Сложный момент для преподавателя: необходимо понять актуальность такого метода в работе со студентами. Не каждый учащийся с этим справляется, как и с любым другим художественным материалом. Здесь важен индивидуальный подход, как и в любом другом случае. Все это нельзя отрицать, необходимо понимать, что меняется среда жизни человека и это неизбежно. «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их» [5, с. 88].

На протяжении всего курса обучения «Живописи» остаются незыблемыми каноны и правила, которые важно соблюдать в любых условиях. Это необходимо понимать и не разрушать до основания традиции школы. Тогда в будущем мы сможем воспитывать высокопрофессиональных художников декоративного искусства и дизайна и сохранять школу для будущих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В. Г. Художественно-промышленные музеи, Художественно-промышленные училища // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: Азбука-Классика. Т. X, 2010. С. 355–362.
2. Власова Г. А. Школа художественного мастерства // Наше наследие. 2006. № 77.
3. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. 480 с.
4. Леонардо да Винчи. Избранные произведения, т. 2. М.–Л.: Академия, 1935. 480 с.
5. Прохоренко Г. Е., Власова Г. А. Музей барона Штиглица: Прошлое и настоящее. СПб.: Сезар, 1994. 199 с.
6. Традиции школы живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица / Альбом. Отв. ред.: В. С. Миронов. СПб.: Невский мир. Лики России, 2010. 273 с.
7. <https://ru.wikipedia.org/> (дата обращения: 25.11.2019).

Сведения об авторе:

Дутов Лев Николаевич, доцент кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, levdutov@inbox.ru

Dutov Lev Nikolaevich, Associate Professor, Department of Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, levdutov@inbox.ru

УДК 7.036.1

Л. М. Курсанова

ТВОРЧЕСКАЯ ДИНАСТИЯ. ИСТОРИЯ СЕМЬИ КАК ЧАСТЬ ИСТОРИИ АКАДЕМИИ ШТИГЛИЦА

Рассматриваются творческие биографии нескольких членов семьи Шестериковых — Кирсановых — Абакумовых, начиная с 1873 г. по 2019 г., творческая жизнь которых была связана с академией Штиглица. Основатель творческой династии — Шестериков Николай Андреевич, выпускник училища технического рисования 1906 г., художник, преподаватель, иконописец, автор портрета императора Николая II 1916 г.

Ключевые слова: Арзамасская школа, иконопись, живопись, училище, портреты, творчество, балет, студенты, ЦУТР, Академия Штиглица, Мухинское училище, выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

L. M. Kirsanova

CREATIVE DYNASTY. FAMILY HISTORY AS PART OF THE STIEGLITZ ACADEMY HISTORY

Creative biographies of several members of the Shesterikov-Kirsanov-Abakumov family are examined from 1873 to 2019. They are closely connected with the Stieglitz Academy. The founder of the creative dynasty, Nikolay Andreevich Shesterikov, graduated from the School of Technical Drawing in 1906. He was a painter, teacher, icon painter, author of the portrait of the emperor Nicholas II created in 1916.

Keywords: Arzamass school, icon painting, painting, school, portraits, creation, ballet, students, Stieglitz Academy, Mukhina School.

Нашу творческую династию основал мой дед — художник Николай Андреевич Шестериков. Он родился в Арзамасе 15 мая 1873 г. в семье служителей церкви. С самого детства Николай Андреевич изучал историю религии, осваивал особенности таинств и обрядов, наблюдал за работой иконописцев, что в итоге привело его к занятиям религиозной живописью.

Оказала на него влияние и сохранившая свои традиции так называемая «Арзамасская школа», начало которой дал А. В. Ступин в 1802 г., когда он основал первую в России частную художественную школу. Основным курсом, который могли проходить талантливые к живописи и рисунку дети и подростки, даже крепостные, был близок программе Академии художеств в Санкт-Петербурге. Основное внимание уделялось иконописи, а также портретной, пейзажной и бытовой живописи. Среди выпускников «Ступинской школы» много выдающихся художников, среди них — В. Г. Перов, К. А. Макаров, В. Е. Раев. Де-юре учебное заведение просуществовало до 1862 г., но «Арзамасская школа живописи» продолжала развиваться. Николай Андреевич Шестериков стал одним из ее последователей — получил художественное образование у воспитанников той самой «ступинской школы». После получения среднего образования он начал заниматься иконописью — писал образы для храмов Арзамаса и других городов.

В начале XX века творческие успехи привели Шестерикова в Петербург, где он поступил в Центральное училище технического рисования барона Штиглица. В инновационном на тот момент учебном заведении у Николая Андреевича была возможность познакомиться с богатейшей коллекцией музея прикладного искусства, а также расширить свою творческую палитру за счет обучения у выдающихся деятелей искусства того времени.

Лепку орнаментов в то время преподавал известный скульптор Матвей Афанасьевич Чижов. Гравюру и офорт — Василий Васильевич Матэ. Декорационной мастерской руководил декоратор императорских театров П. Б. Ламбин. Отмывкой тушью и акварельным классом — архитектор А. А. Парланд. Живопись преподавал Александр Никанорович Новоскольцев.

Шестериков проявил большие способности в рисовальных классах, его работа, выполненная пером, «Фигура с кувшином» была премирована как лучший рисунок 1904 г. [4].

Параллельно училищу Николай Андреевич занимался на педагогических курсах Академии художеств, которые окончил 5 мая 1903 г. В свидетельстве Императорской Академии Художеств № 1977 было указано, что оно: «выдано Н. А. Шестерикову в том, что Совет Академии признавая достаточно подготовлен в рисовании и определил выдать свидетельство на право преподавать рисование и черчение» [3].

Закончив полный курс обучения в ЦУТР барона Штиглица в 1906 г. (Свидетельство от 1 мая 1906 г. № 502), Николай Андреевич не только начал активно заниматься живописью, а продолжил заниматься традиционной для воспитанника арзамасской школы иконописью. Одна из его работ того времени — иконостас Церкви святой мученицы царицы Александры при Клинической кожной больнице В. К. Синягина и А. К. Чекалевой. Данное лечебное заведение было создано на пожертвование потомственных почетных граждан Петербурга Николая и Ивана Синягиных, с которыми Шестериков познакомился в Петербурге. Они передали для постройки и содержания больницы 100 тысяч рублей. Здание было создано в 1904–1906 гг. по проекту С. А. Баранкеева. В нем была заложена церковь полукруглой формы на 125 молящихся. Образа в иконостасе из темного ореха написал Николай Андреевич Шестериков. Закрыта церковь была в ноябре 1917 г. и через шесть лет ликвидирована. Практически все иконы были утрачены — за несколько лет до написания данной статьи один из образов был обнаружен в частной коллекции в городе Рига (Латвия) — «Воскресение Христово» (Запρεстольный образ, 1904 г., х. м. 122x77), куда она попала в 1979 г. Ныне в здании больницы — клиника Института экспериментальной медицины [13, с. 37].

В 1910 г. Шестериков был принят в Общество художников им. А. И. Куинджи, где принимал активное участие в выставочной деятельности.

Параллельно Николай Андреевич постоянно занимался преподавательской деятельностью. Распоряжением директора народных училищ Санкт-Петербургской губернии № 4030 он был назначен штатным учителем графического искусства в Сергиево-Пустыньском высшем училище с 1 октября 1912 г. [2].

В период с 1911–1916 гг. Шестериков выполнял масштабный правительственный заказ — писал и копировал портреты министров народного просвещения Российской империи для Зала Советов Министерства народного просвещения: графа И. Д. Делянова, князя А. В. Головнина, светлейшего князя К. А. Ливена, Н. П. Боголепова, В. Г. Глазова, графа А. К. Разумовского, князя А. Н. Голицына, графа И. И. Толстого и других [1].

В середине 1910-х годов председатель Городской думы М. В. Родзянко заказал Шестерикову копию портрета Александра III с картины И. Е. Репина. Сохранилось даже письмо вице-директору Департамента Общих дел Министерства Народного просвещения от 11 июня 1916 г., где Илья Ефимович одобрил копию Шестерикова и дал согласие на повторение еще двух картин — портрета Николая I из Романовской галереи Эрмитажа и портрета Николая II из Государственной Думы.

Несмотря на активное сотрудничество с высшими должностными лицами Российской Империи, после прихода Советской власти Николай Андреевич стал активным деятелем искусств в молодой социалистической стране — преподавал в педагогическом институте им. А. И. Герцена и Академии художеств, параллельно писал этюды и портреты лидеров нового строя. Как говорила его жена Анна Алексеевна: «Было сложно найти более непримиримого борца за светлое будущее, чем Николай Андреевич. Он свято верил в победу коммунизма».

Однако в конце 2000-х было совершено научное открытие, которое поставило вопрос об истинной политической направленности художника. В фонде Гатчинского дворца-музея был обнаружен портрет Николая II кисти Н. А. Шестерикова, созданный незадолго до революции — в 1916 г. Сотрудники ГМЗ «Гатчина» считают, что это последний прижизненный портрет последнего русского императора, писанный с натуры. Об этом говорит не только дата создания, но и антураж интерьера. В музей он попал в 1928 г. из музейного фонда СССР, а ранее он находился в собрании члена Государственного Совета, бывшего гражданского губернатора Петербурга Сергея Толя.

Во время Великой Отечественной войны Шестериков остался в Ленинграде, сказав, что никто не отменял его занятия по живописи и рисунку, и он продолжит преподавать несмотря ни на что. Остальная часть его семьи отправилась в эвакуацию — жена тоже хотела остаться, но на руках у нее была маленькая внучка 5 лет, а дочь, будучи солисткой балета театра им. С. М. Кирова, участвовала в концертах для бойцов на фронте.

Николай Андреевич Шестериков не увидел победы над фашистскими завоевателями, не участвовал в военных баталиях Второй Мировой войны и даже не узнал о взятии Рейхстага. Однако его смерть тоже можно назвать героической — он умер в своей мастерской от воспаления легких, работая над картиной, посвященной жителям блокадного Ленинграда. В январе 1942 г. утром его обнаружили ученики, которым он преподавал рисунок и живопись в блокадном городе. Они отвезли его тело на Охтинское кладбище и похоронили в братской могиле.

Большая часть сохранившихся работ Николая Андреевича — графические зарисовки и этюды, которые встречаются среди лотов отечественных аукционов. Также сохранились его портреты маслом, автопортреты и анималистические работы.

Николай Андреевич Шестериков прошел сложный путь — от арзамасского иконописца до известного петербургского художника, который воспитал несколько поколений учеников. Несмотря на политические перемены, тяжелую войну и блокаду Ленинграда, он оставался верен искусству до последнего вдоха, поэтому его имя достойно того чтобы написать полноценное исследование об его творчестве и предоставить общественности исчерпывающую информацию о забытом мастере.

Дочь художника — Тамара Николаевна Кирсанова (Шестерикова) — закончила Ленинградское хореографическое училище, была любимой ученицей Агриппины Вагановой, но это не помешало ей учиться рисовать и писать у своего отца. Будучи солисткой балета Государственного академического театра им. С. М. Кирова (ныне — Мариинского театра) в 1930–1950-е годы, была художником редколлегии театра, рисовала шаржи на известных артистов оперы и балета, с которыми работала и поддерживала дружеские связи, — Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Фея Балабина, Наталия Дудинская, Вахтанг Чабукиане, Алла Шелест и др. Ее графические работы были популярны, и часто печатались в центральных газетах Ленинграда.

Закончив карьеру солистки балета в середине 1950-х годов, Тамара Николаевна в течение нескольких лет работала художником-декоратором в мастерских театра им. С. М. Кирова, готовила декорации ко многим спектаклям, в том числе к балету «Ромео и Джульетта». С 1960-х годов стала хореографом школы фигурного катания в ЦПКиО им. С. М. Кирова. Здесь ей пригодился опыт и декоратора, и костюмера, и художника. Она ставила балеты на льду и сама создавала костюмы выступающим, расписывала их под батик и рисовала

декорации. Музыка к балетам подбирал тогда еще никому неизвестный Иван Краско — студент театрального института, а в балетах на льду участвовал начинающий фигурист Алексей Мишин, тренировались Людмила Белоусова и Олег Протопопов. Так что вся творческая жизнь Тамары Николаевны Кирсановой была связана не только с балетом, но и с изобразительным искусством.

Старшая дочь Тамары Николаевны — Виктория Горленко (Кирсанова), — также закончила балетную школу г. Ленинграда, но не пошла по стопам мамы — в 1957 г. она поступила в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на кафедру, которая на начальном этапе своего существования называлась «Внутренняя отделка и оборудование зданий» (ныне — «Интерьер и оборудование»). Инициатором создания кафедры был архитектор, ректор училища — Лукин Яков Николаевич. В те годы на кафедре преподавали В. А. Петров — соавтор скульптора М. Аникушина в композиции памятника А. С. Пушкина, И. Д. Билибин — выдающийся акварелист, В. Д. Кирхоглани — автор проекта «Парка Победы» и многие другие именитые выпускники архитектурного факультета ИЖСА им. И. Е. Репина. Первый выпуск состоялся в 1962 г., но, к сожалению, сестра не закончила полный курс, вышла замуж за моряка-подводника и уехала с ним на Дальний Восток.

Мой путь в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной начался в 1965 г., когда Дмитрий Александрович Шувалов (впоследствии — профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица, заслуженный художник РФ) посоветовал моим родителям отдать ребенка в Детскую художественную школу Дзержинского района Ленинграда, где он преподавал, которую в ту пору называли не иначе как «Тишкинской» — по фамилии ее основателя и директора Анатолия Маркиановича Тишкина.

Школа находилась в пяти минутах ходьбы от нашего дома на третьем этаже дома Пашкова. Когда-то в этом доме бывали поэты пушкинского круга и художники Серебряного века, в одной из квартир жила Анна Ахматова до 1918 г., здесь же находилась редакция журнала «Русская старина».

ДХШ принадлежал весь верхний этаж. Преподавателями школы были выпускники и ведущие преподаватели ЛВХПУ имени В. И. Мухиной, такие как И. И. Павлов и А. И. Хаустов — выпускники отделения скульптуры; А. М. Натаревиц — выпускник отделения керамики и стекла; Л. А. Сергеева — преподаватель рисунка и печатной графики; Е. А. Жуков — преподаватель кафедры рисунка с 1957 по 1977 гг., Д. А. Шувалов — преподаватель кафедры живописи и многие другие.

Ученик Бориса Иогансона и Александра Савинова — Евгений Алексеевич Жуков — вел у нас рисунок. Мы рисовали все, начиная с простых кубов, заканчивая портретами и фигурными постановками с участием демонстраторов пластических поз. Он прививал нам любовь к рисунку, построению и передаче объема. Живопись вела Людмила Афанасьевна Сергеева — художник-экспериментатор, представитель «левого крыла» Ленинградского отделения Союза художников, которая прекрасно владела техникой акварели. Она часто использовала нестандартные методики преподавания. Однажды Людмила Афанасьевна поставила натюрморт с сушеной рыбой, достаточно блеклой, и сказала: «Представьте себе, что это золотая рыбка и напишите ее во всем блеске». Таким образом она пыталась показать ученикам, что не нужно досконально копировать натуру — необходимо подключать и свое воображение. Лепку вел замечательный скульптор, выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, автор надгробия А. С. Даргомыжского в Некрополе мастеров искусств Александрово-Невской лавры — Андрей Иванович Хаустов. Историю искусств преподавал завуч школы Михаил Бернштам — блистательный искусствовед с диссидентскими взглядами, которые впоследствии ему навредили и вынудили покинуть страну.

Именно на такой преподавательской базе строилось начальное образование детей, планировавших поступление в ЛВХПУ.

Закончив общеобразовательную школу и ДХШ, я сдала экзамен на подготовительные курсы при Мухинском училище, и совершенно случайно моим преподавателем по живописи

оказался Д. А. Шувалов, а по рисунку — ученик знаменитого рисовальщика П. П. Чистякова — Суворов Василий Ильич, знаменитая студия которого располагалась на Коломенской улице. Шувалов Д. А., будучи ярким представителем ленинградской школы живописи, открывал ученикам всю «кухню красок» (как он говорил) и их смешения. Он учил писать лессировками — так, чтобы один цвет светился из-под другого. Например, он показывал, как кладет на бумагу сначала охру светлую, рядом золотистую, кадмий желтый, лимонку... а сверху писал синий натюрморт. В итоге из-под кобальта, ультрамарина, ФЦ светились «золото и тепло».

На первом курсе ЛВХПУ, куда я затем поступила, студентам было разрешено писать только акварелью, и преподаватели следили, чтобы не использовались белила. Поэтому многие буквально «мыли» свои работы морскими губками, которые не портили бумагу, смывая неудавшиеся фрагменты. В итоге бумага становилась снова белой и «просвечивала» через последующие цвета. Даже на более старших курсах при работе с гуашью эта техника «смывания» продолжала применяться — студенты знали, что если один колер ложится на другой, то получается многослойность, которая дает «мыло» вместо свежего цвета. Сегодня эти приемы практически не используются — студенты просто «замазывают» белый лист бумаги, чтобы потом писать, ссылаясь на то, что белая бумага им мешает.

Традиция работы с акварелью сохранялась в ЛВХПУ еще со времен ЦУТР — когда от студентов требовалось скрупулезно писать натюрморт, пейзаж, портрет, интерьер или фигуру. Сегодня использование акварели в вузе не столько развито, но в здании музея регулярно проводятся выставки старой школы живописи из фондов, где можно ознакомиться с образцами удивительных по мастерству работ конца XIX начала XX века.

Рисунок у меня вел, как и на подготовительных курсах, В. И. Суворов, хотя параллельно я занималась и у Д. А. Шувалова, который в это время начал преподавать на кафедре рисунка. Он научил воспринимать рисунок эмоционально, находить внутренние связи в любом рисунке — будь то натюрморт или фигура человека, которую он сравнивал с «фонтаном, бьющим из-под земли».

Моим преподавателем по живописи был великолепный живописец, талантливый педагог А. Б. Грушко — выпускник мастерской Бориса Иогансона Академии художеств. Абрам Борисович познакомил меня с темперной и масляной техниками живописи. Однако, масляные краски позволялось использовать в процессе обучения исключительно студентам кафедры МДЖ, где я писала дополнительно, а на основных занятиях приходилось работать темперой.

На старших курсах на мои работы обратил внимание заведующий кафедрой общей живописи Виктор Николаевич Прошкин, который преподавал в училище с 1948 г., а с 1957 г. заведовал кафедрой общей живописи. Он предложил мне преподавать живопись на подготовительных курсах при ЛВХПУ.

Абитуриенты приезжали из разных городов СССР, не все из них владели акварельной техникой, поэтому на вступительных экзаменах можно было писать гуашью или темперой. Обход абитуриентов моей группы в конце семестра прошел более чем успешно, и было решено оставить меня преподавать на кафедре общей живописи, как выразился сам заведующий кафедрой: «Влить молодую кровь». В те годы самому молодому преподавателю кафедры было за 40. Тогда существовала система распределения выпускников после защиты диплома и, хотя мой красный диплом давал возможность свободного трудоустройства, новых ставок в вуз министерство не предоставляло. Так что мне было предложено работать с почасовой оплатой труда и замещать болеющих преподавателей. Одним из студентов, проходивших у меня обучение, был Злобин Александр Константинович — ныне профессор и заведующий кафедрой живописи и реставрации.

По иронии судьбы ставка преподавателя появилась одновременно с поступившим мне предложением работать в Балтийском морском пароходстве. Мои преподаватели в один голос сказали, что у меня появилась уникальная возможность увидеть весь мир, а «Мухинское»

1. Историческое наследие

никуда не денется. Так и поступила. Во время кругосветных рейсов писала картины, участвовала в международных выставках, затем открыла художественную галерею на пароме «Анна Каренина», где была генеральным директором и выставляла работы преподавателей академии. Проводила международные выставки живописи, графики и декоративно-прикладного искусства, участниками которых были также выпускники и преподаватели академии. Так что, находясь даже в дальних странах, связь с академией не терялась и, в конечном итоге, произошло мое возвращение в стены академии благодаря доктору философских наук, профессору Горбуновой Татьяне Васильевне, которая пригласила меня преподавать к себе на кафедру, где уже учился мой сын Алексей, опередив мое возвращение на год, а затем и на кафедру живописи и реставрации к профессору Мошкову Вячеславу Михайловичу.

Правнук Николая Андреевича, хотя и не учился в художественной школе, но с детства находился среди картин, выставок, художественных галерей, музеев и никак не мог пройти мимо академии, в прямом смысле этого слова. Творческие гены взяли верх, и он поступил в СПГХПА им. А. Л. Штиглица и окончил вуз с красным дипломом. Сейчас Алексей занимается кураторскими проектами в сфере искусства, журналистикой, готовит кандидатскую диссертацию, а также преподает в стенах Академии.

Сегодня на кафедре живописи и реставрации мы стараемся придерживаться старых традиций нашей школы, так как студенты в своей профессиональной деятельности реставрируют произведения искусств прошлых веков и должны владеть разными приемами и техниками. Ведь реставрация предполагает связь поколений. Конечно, декоративная и концептуальная живопись необходима на многих отделениях академии, которые в своей профессиональной деятельности связаны с декоративным искусством и дизайном, но не следует забывать и о традициях нашей старой школы живописи, которая имеет вековую историю, в истории которой участвовал, в том числе, и мой дед, а также на базе которой обучались многие нынешние преподаватели вуза.

На этом в нашей творческой династии не ставлю точку, а многоточие, ведь супруга сына также является выпускницей Академии Штиглица...

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.
2. Бучкин П. Д. О том, что в памяти. Л.: Художник РСФСР., 1962.
3. Вундт В. Введение в философию / под ред. А. Л. Субботина. М.: Че Ро, Добросвет, 2012.
4. Григорович Д. В. Рисовальная Школа и Художественно-промышленный музей в Петербурге. URL: http://skurlov.blogspot.ru/2010/01/blog-post_5074 (дата обращения: 28.11.2019).
5. Данченко Е. А., Красилин М. М. Материалы к словарю иконописцев XVII — XX веков (по данным обследований церковных и других коллекций 1973—1993 г.г.). М., 1994. N 169. С. 37.
6. Кервиз Г. Отражение жизни. М.: Художник и книга, 2008.
7. Киплик Д. Е. Техника живописи. М.—Л.: Искусство, 1947. 5, Т 8.
8. Русский биографический словарь: В25 в 25 т. / под наблюдением А. А. Половцова. СПб, 1896—1918.
9. Ф.175 опись 1 N 185. 16 лист
10. Ф.789.оп.12, 1903. «и» № 6 личное дело N 206058
11. Ф.N 740 Оп. 15. N 337
12. Фонд Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица
13. Штиглиц М. С. Промышленная архитектура Петербурга. СПб.: Журнал «Нева», 1996. 132 с.

Сведения об авторе:

Кирсанова Людмила Михайловна, профессор кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; artmila@list.ru

Kirsanova Liudmila M., Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; artmila@list.ru

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРВЫХ ЛЕТ КАФЕДРЫ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ

Предлагается обзор первых лет кафедры монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица (ЛВХПУ им. В. И. Мухиной). Рассматриваются проблемы, с которыми столкнулись художники-педагоги, мастера и технологи, особенности обучения в первые годы, дипломные проекты. Выносятся на рассмотрение факторы формирования учебной программы для монументалистов, истоки системы обучения художников, работающих в архитектурном пространстве, заложение фундамента самобытной «мухинской школы».

Ключевые слова: монументальная живопись, академия, художественное образование, художественно-промышленное образование, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

S. P. Ponomarenko, S. N. Krylov

FIRST YEARS OF THE DEPARTMENT OF MONUMENTAL DECORATIVE PAINTING AT THE HIGHER ART-INDUSTRIAL SCHOOL NAMED AFTER V. I. MUKHINA

A review of the first years of the department of monumental and decorative painting of the Stielgitz Academy (Higher Art-Industrial School named after V. I. Mukhina) is presented. The problems that artists-educators, masters and technologists are faced with, the features of training in the early years, diploma projects are considered. The formation sources of the curriculum for monumentalists, the search for a training system for artists working in the architectural space, the laying of the foundation of the original «Mukhina`s school» are submitted for consideration.

Keywords: monumental painting, academy, art education, artistic and industrial education, Higher Art-Industrial School named after V. I. Mukhina.

«Все годы со дня создания Школы ее педагоги, воспитанники и выпускники стремились сделать окружающий мир более гармоничным, гуманным, соединить материальное и духовное» [6, с. 6].
А. Ю. Талашук

Кафедра монументально-декоративной живописи (МДЖ) была создана в 1945 г. в числе первых в ЛХПУ, ее появление происходило стремительно, как и все организационные процессы послевоенного времени. Первые десятилетия Школы характеризуются частыми и порой масштабными переменами: педагогический коллектив кафедры собирался не сразу, происходили частые кадровые перестановки. В 1945 г. штат кафедры состоял из пяти художников и троих преподавателей производственного обучения, а уже в 1948 г. с присвоением училищу статуса вуза в штат поступили еще 12 художников, в 1950 г. пришли преподавать практикующие архитекторы. На кафедре происходила быстрая смена педагогов,

1. Историческое наследие

одни покидали кафедру, на их место приходили другие. До 1960 г. не менее семи раз происходят смены заведующих кафедрой. Постепенно, совершая кадровый поиск, декан факультета МДЖ Д. Ф. Филиппов собрал в штате кафедры известных художников Ленинграда. Некоторые из них, имея педагогический опыт, преподавали по наитию, без системы учебных программ для специальности художника-монументалиста. Разработка учебных программ становится приоритетной задачей коллектива кафедры.

«Педагогический состав рос в общении с молодежью, стремясь использовать опыт ее работы в целях улучшения учебного процесса. Кафедра с самого начала организации считала, что искусство стенописи самобытно, в противовес бытовавшему, да и сейчас существующему мнению, что художник-станковист может без труда, в случае надобности, сделаться монументалистом, что спецификации не существует» [5, с. 41].

В данном контексте необходимо отметить, что в 1948–1962 гг. структура обучения на факультете МДЖ имела две полноценные ступени. Первая ступень — это курсы мастеров, где в течение двух лет слушатели овладевали знаниями и практикой исполнителей альфрейной и клеевой живописи, мозаики, фрески, сграффито. Они получали дипломы уровня среднего специального художественного училища, позволяющие работать исполнителями или реставраторами произведений монументальной живописи. По сохранившимся в фонде кафедры работам видно, что уровень натурального рисования на отделении мастеров был близок уровню среднего художественного училища. Ученики изучали монументальные технологии, основы художественного производства (ОХП), практиковали выполнение произведений в архитектуре, однако мало времени было отведено на натурное рисование. После 1962 г. отделение мастеров расформировали, практика изучения и исполнения полностью вошла в структуру второй ступени.

Вторая ступень — это высшее профессиональное образование кафедры МДЖ. Это был шестилетний курс по изучению основ академической школы рисунка и живописи, композиции, проектирования, основ художественного производства, истории искусств и архитектуры, философии и других дисциплин высшей школы. Именно объединение практического изучения технологии материалов (исполнительского мастерства) и усиленного изучения основ композиции и проектирования (академическое художественное образование) послужили фундаментом системы учебных программ кафедры.

Существовала проблема второго плана, мешающая быстрому внедрению в обучение системы учебных программ кафедры. Архитектура того времени отличалась помпезными излишествами, в которые трудно было внедриться с точки зрения подлинного синтеза искусств. Г. А. Савинов, вспоминая эти годы, позднее сказал: «Монументальная живопись базировалась на неправильно понятом искусстве Тьеполо и близких ему более поздних мастеров, чье влияние было тогда, пожалуй, преобладающим, переживала увлечение формой искусства давно прошедшего времени, стремясь вложить в эту форму новое содержание» [5, с. 42]. В курсовых и дипломных проектах часто встречались изображения с повышенной силуэtnостью, контрастными массами света и тени для достижения выразительности, декоративными формами архитектуры (балюстрадами, арками, пышными лестницами, колоннадами), барочными трактовками толпы и персонажей, театрализованными пейзажами и тому подобное. Роспись не вытекала из формы, а приспособлялась к архитектуре. Это делало росписи станковыми композициями на стене или потолке помещения.

«Для связи со стеной чаще всего употреблялся прием обрамления панно, по существу являющегося станковой картиной, широкой орнаментальной рамой, исполненной в технике гризайль. Рама заполнялась изображением гирлянд из листьев, плодов, иногда животных и птиц» [5, с. 42]. Прием использования писаных рам для единения росписи со стеной хорошо известен в истории искусства, в частности в стенописи Помпей, в произведениях Джотто, Веронезе, Микеланджело и Рафаэля. Советская практика монументальной живописи

1. Историческое наследие

в описываемые годы использовала раму в качестве белой писанной или лепной накладки на одинокую станковую картину, случайно помещенную на стене.

Рассматривая дипломные проекты того времени, мы видим применение этого приема в первом выпуске кафедры МДЖ, когда вся группа из двенадцати студентов работала над одним общим проектом для Клуба охотников в Сосновке Ленинградской обл. Дипломники под руководством А. Н. Самохвалова и А. М. Любимова создали пять панно на тему охоты, работая группами или индивидуально. Рамы же для этих жанровых композиций были написаны обучающимися отделения мастеров.

Очевидно, что в послевоенные годы советская публика была заинтересована в произведениях именно реалистичного, натурального рода. Несколько проектов второго выпуска кафедры МДЖ в 1951 г. были посвящены исследованию характера изображений такого типа. Семеро студентов сделали первую попытку создания иллюзорного изображения в росписи плафона на тему «Салют» для Актового зала ЛВХПУ. Вторую роспись плафона на тему «Советская молодежь» выполнили для зала заседаний исполкома Дзержинского района (Л.). Если в росписях барочных залов или в православных храмах художники использовали возможностями мифологических сюжетов (колесницы, летящие фигуры святых, ангелов, античных богов и пр.), то советское реалистичное изображение, в условиях подражания старой форме, способное лишь декорировать раму плафона. В рамках исследования необходимо отметить положительную тенденцию: уже в первых проектах для выполнения единого масштабного произведения педагоги стремились привить студентам навыки коллективной работы. Это происходило профессионально, начиная со стадии эскизирования и до выполнения на объекте.

О начале расширения технологической базы, увеличивающей арсенал исполнительских материалов, говорит появление эскизов гобеленов. Если в начале в учебной программе были лишь альфрейная роспись и римская наборная мозаика, то постепенно педагоги внедряли изучение флорентийской и керамической мозаик, витража, сграффито, фрески, цветных цементов, и через десятилетия — энкаустики и горячей эмали. Произведения выпускников с самых первых лет показательны тем, что «они широко и многообразно использовали в своих работах темпера, лак, масло, цветное стекло, рельефную резьбу по гипсу. <...> Эта многочисленность приемов и техник — результат фундаментальной подготовки в училище, которая дает возможность проявить свое дарование в самых разнообразных формах и материалах для решения художественных задач» [4, с. 23].

Вероятно, одна из интереснейших попыток создания живописного произведения, органически единого с архитектурой, присутствует в дипломном проекте 1952 г. Ряд студентов под руководством Р. Р. Френца и К. Л. Иогансена работали над проектом росписи нижнего вестибюля ЛВХПУ. Композиционное решение, основанное на размещении росписей под потолком в форме эмблем и в нишах от пола, архитектурно грамотно.

У первых художников-педагогов было образование станковистов и мало опыта монументальных работы, за исключением И. П. Степашкина и М. Ф. Сахаровского. Для консультирования композиции в архитектуре в 1950 г. был приглашен К. Л. Иогансен. Однако множество нюансов важных для монументальной живописи стали понятны только с появлением на кафедре Г. И. Рублева и его студентов из Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ), что стало первым важнейшим этапом развития монументального отделения в целом и одной из особенностей Школы монументальной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Именно Г. И. Рублев, знающий природу монументальной живописи в архитектурном пространстве, смог наладить специфику профильных дисциплин в контексте обучения художников монументалистов.

В 1954 г. состоялась первая защита дипломов, в которой участвовали студенты, пришедшие из МИПиДИ. Среди выпуска 1955 г. был проект росписи парадной лестницы Института физической культуры и спорта им. П. Ф. Лесгафта, выполненный Б. А. Тальбергом

и Ю. К. Королевым, поражающий мастерством исполнения, изобретательностью в решении интерьера, последовательностью и профессионализмом. В этом проекте благодаря таланту художников в полной мере находят отражение исследования пластического синтеза монументальной живописи с архитектурой, проводимые еще в 1920–1940 гг. московскими художниками: В. А. Фаворским, Л. А. Бруни, А. А. Дейнекой. Эта роспись стала одной из наиболее успешных в истории кафедры.

Вторую половину десятилетия в целом можно охарактеризовать как время творческих поисков в направлении способов создания не только композиционного, но и идеологического единства росписи со средой. Характерное для того времени понятие единства архитектуры и живописи должно было складываться из целостности ритма, строя, характера и функции сооружения. В дипломных работах кафедры можно обозначить новый период, которому свойственны стремительные темпы, большие масштабы, упрощение, оформительство, плакатность, переходящая в формульность трактовки стенописи.

В первое десятилетие с каждым годом выпускалось все больше художников, но развивающейся социалистической стране их еще очень не хватало. У выпускников была идеологическая поддержка подобного плана: «Использование стенописи в настоящее время — редкое явление современной архитектуры, монументальная живопись появляется в виде исключения только в крупных общественных и административных зданиях. Поэтому очень важно, что эти работы дипломников были осуществлены на предназначенных для них местах» [3, с. 10].

Тематика, предназначение, материалы исполнения дипломных работ становятся разнообразнее. К началу 1960-х гг. училище уже было в числе лучших «кузниц кадров» для всего Союза. Выпускники кафедры МДЖ, способные работать в разнообразных материалах и техниках, хорошо зарекомендовали себя как профессиональные и талантливые художники-монументалисты. Их приглашают на перспективные промышленные комплексы страны, привлекают выполнять проекты по воссозданию разрушенных в войне памятников архитектуры. «Выпуск каждого года был своего рода ступенькой в истории развития системы и методов подготовки будущих монументалистов. Расширялась и «география» выпускаемых училищем молодых художников» [4, с. 22].

На кафедру стали поступать студенты из ближних стран Европы и Азии, а также Африки. Сегодня трудно назвать страну, где бы не работали выпускники кафедры МДЖ.

Необычайно сильное впечатление, произведенное на Г. А. Савинова фресками Дионисия во время поездки в Ферапонтов монастырь в середине 1950-х годов, сказалось в дальнейшем на формировании Школы монументальной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Именно в росписях собора Рождества Богородицы, которые в 1912 г. впечатлили К. С. Петрова-Водкина и А. А. Савинова, педагоги кафедры увидели безупречный образец чистой живописи и ее синтеза с архитектурной средой в структурно-композиционном плане. Копийная практика становится обязательной ежегодной и не прекращается по настоящее время.

Спустя два десятилетия Г. А. Савинов говорил: «Древнерусское искусство, особенно посещение Ферапонтова монастыря и соборов Новгорода, кажется мне вершиной искусства. Чистота духовная, простодушие веры, и какая декоративная сила! Никакой грязи, локальность цвета и пятна, доведенная до предела, расчет на дальнейшее рассмотрение. Сравните выставки икон (в музее) с нашими. Икона всегда смотрится. Она не боится плохого места — ни темноты, ни солнца. А композиция: мудрая, разумная, цельная по силуэту, ясная по конструкции. Следовать иконе невозможно — можно лишь учиться ее принципам. Только Петров-Водкин, Матисс и, быть может, Рябушкин подошли к иконе так, как нужно, и использовали ее для современной живописи» [2, с. 62].

Сильное влияние на понимание непосредственно образных задач монументального искусства оказала знаменитая выставка мексиканского искусства, «сыгравшая большую роль

в борьбе с оформительством и упрощенничеством, которые преобладали в то время в практике монументалистов, и породившая восприятие монументального искусства как живописи, дающей многогранный, сложный художественный образ. И, может быть, с этого года начался перелом в творчестве дипломантов отделения в сторону серьезного образного искусства. И хотя часто еще появляются произведения пустые, оформительские, а иногда и просто бессмысленные, это перестало быть типичным» [5, с. 49]..

Далее следует обратить внимание на выпуск 1962 г. Г. А. Савинов назвал его одним из наиболее живых и интересных за все годы. В этот год были созданы памятные для кафедры дипломные проекты. В то время как руководители дипломных проектов старались увести студентов от штампа в образной характеристике персонажей, Э. Г. Закарян, Г. С. Галумов, Н. А. Флоренская, Р. Ш. Багаутдинов, О. И. Кузнецов сумели ярко справиться с поставленными высокохудожественными задачами.

В начале 1960 гг. на кафедре сложилось деление на выпускающие мастерские. Мастерские старших курсов возглавили наиболее опытные и авторитетные художники: Г. А. Савинов и А. А. Казанцев, фактически посвятившие свою жизнь студентам-монументалистам ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Особенностью Школы стало влияние на студентов личности художника-педагога, его талант и авторитет. О. И. Кузнецову — талантливому педагогу и внимательному исследователю — в середине 1970-х гг. дали руководить мастерской начальных курсов. Со временем структура деления на мастерские менялась, но установки, которые сформировались ранее, и в наши дни присутствуют.

Следствием перемен, коснувшихся государства и общества на рубеже 1960–1970 гг., стало появление новых независимых тем дипломных проектов кафедры МДЖ. «По мере освоения темы победы всенародной войны против врага шел процесс обобщения жизненного материала, все более глубокого, художественного постижения правды. Особенностью искусства 1970-х гг. стало тяготение художников к проблемам нравственного характера, к углубленной трактовке психологии героев. <...> Все большее значение обрела неординарность подхода к событиям, личностная аннотация автора» [1, с. 108]. На каждом временном этапе образовательная программа уточнялась и корректировалась.

Важным для исследования представляется выпуск 1967 г. В этот год состоялась защита 16 дипломных проектов. Художники В. Н. Лебедев, В. П. Гусаров, А. И. Иванов, В. М. Кузьмин, Н. А. Неуступов, В. П. Петров создали удачные решения общественных архитектурных пространств. Они активно экспериментировали с декоративными средствами, образным звучанием, неординарными решениями, новыми для кафедры материалами (тканый гобелен, роспись по металлу). Особого внимания заслуживает совместный проект мозаичной стелы на месте приземления космонавтов в Казахстане В. Г. Леканова, С. С. Медведева, И. И. Курбатова, А. П. Симакова, представляющий профессиональный опыт коллективной работы. Обучение на кафедре готовило выпускников к проектированию мемориальных архитектурных сооружений, оригинальных, отвечающих духу времени и требованиям общества.

Выпускников В. П. Гусарова и В. Г. Леканова привлекли к педагогической работе на кафедре МДЖ, в разные годы они были заведующими. В. П. Гусаров с 1983 по 1986 гг. заведовал кафедрой, позднее перешел на кафедру художественной керамики и стекла и был удостоен почетного звания «Заслуженный художник Российской Федерации». В. Г. Леканов долгие годы был заместителем заведующего кафедрой А. Ю. Талашука, заведовал выпускающей мастерской, 2010–2015 гг. был избран заведующим. Сложно переоценить значение этих художников для сохранения и развития Школы монументальной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

К началу 1970 гг. совместное составление специализированной образовательной системы для художников-монументалистов привело педагогов кафедры к интересным результатам, во многом превзошедшим ожидания. Рассматривая завершающий этап формирования

1. Историческое наследие

Школы монументальной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, важно отметить, что именно особое образное понимание роли монументальной живописи в архитектурном пространстве становится отличием творчества выпускников кафедры МДЖ в профессиональном сообществе. Выпускники Школы всех поколений принимают роспись лишь целостно связанную с архитектурой, логически вытекающую из ее строя, ритма, характера, что является рождением единого художественного образа, свойственного искусству глубоко общественному.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костина О. Борис Тальберг. Монументальное искусство. Живопись. Графика. М. 1982. 184 с.
2. Леонова Н. Г. Г. А. Савинов. Л., 1988. 176 с.
3. Лукин Я. Н. Вступительная статья // Молодые мастера декоративного искусства. Сборник дипломных работ 1955–1957 гг. Л., 1959. С. 5–13.
4. Раскин А. Г. Кафедра монументально-декоративной живописи // Кафедра монументально-декоративной живописи. СПб., 2011. С. 11–39.
5. Савинов Г. А. Кафедра — это моя жизнь // Кафедра монументально-декоративной живописи. СПб., 2011. С. 40–53.
6. Талашук А. Ю. Вступительная статья // Монументально-декоративное Искусство и Дизайн. Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная академия. К 125-летию основания. СПб., 2001. С. 6.

Сведения об авторах:

Пономаренко Светлана Петровна, профессор кафедры монументально-декоративной живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; laolin@mail.ru

Крылов Сергей Николаевич, преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, старший преподаватель кафедры монументального искусства; kry@bk.ru

Ponomarenko Svetlana, Professor, Department of Monumental Decorative Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, laolin@mail.ru

Krylov Sergey, Teacher, Department of Monumental Decorative Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, kry@bk.ru

**КАФЕДРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ
ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ — СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА:
ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ**

Рассматривается деятельность кафедры художественного текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица как хранителя и продолжателя традиций обучения декоративно-прикладному искусству, начатых основателем Центрального училища технического рисования бароном Штиглицем.

Ключевые слова: Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра художественного текстиля, профессорско-преподавательский состав, учебные мастера.

А. М. Fateyeva

**THE TEXTILES ART DEPARTMENT OF MUKHINA SCHOOL —
STIGLITZ ACADEMY: THE PAST AND THE PRESENT**

This article presents works of the Textiles Department of the Mukhina School — Stiglitz Academy that is considered as the guardian of educational traditions in the field of decorative applied art which have been started by the founder of the Baron Stiglitz Central College of Technical Drawing.

Keywords: Mukhina Leningrad Higher Arts and Crafts College — St. Petersburg Stiglitz State Academy of Art and Design, Textiles Department, faculty members, tutorial craftsman.

В 2020 г. исполняется 75 лет со дня восстановления Ленинградского художественно-промышленного училища. Тема актуальна с точки зрения изучения истории школы, ее структурных подразделений, деятельности преподавателей, учебных мастеров, основных методов обучения студентов.

В настоящей статье интересным представляется рассмотреть деятельность кафедры художественного текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица как хранителя и продолжателя традиций художественно-промышленной школы по подготовке специалистов для текстильной промышленности.

Создание Центрального училища технического рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге было связано с бурным ростом промышленного производства в России в середине XIX века. Наиболее значительные успехи были достигнуты в **текстильном производстве**, бывшем в то время ведущей отраслью русской промышленности. На смену полукустарным мануфактурам пришли фабрики, на которых стало возможным выпускать товары в больших количествах и ассортименте. Однако, вскоре выяснилось, что потребителей интересуют не просто утилитарные вещи, а товар красивый, качественный, профессионально прорисованный и изготовленный. Вместе с тем недостаток учебных заведений в областях подготовки специалистов, создающих предметы декоративно-прикладного назначения, ощущался

в России крайне остро. Так, в 1876 г. было создано Центральное училище технического рисования барона Штиглица по подготовке специалистов для надобностей художественно-промышленных производств, включавших в себя курс по подготовке художников-текстильщиков, и которое согласно Уставу находилось в ведении Департамента торговли и мануфактур Министерства финансов. Главной задачей училища Штиглица, так же, как и ранее созданных Строгановского училища технического рисования в Москве, Общества поощрения художеств в Петербурге, было обучение ученых рисовальщиков для ремесел и мануфактуры.

«Создание Санкт-Петербургского Центрального училища технического рисования было подготовлено временем, и дальновидный промышленник барон Александр Людвигович Штиглиц это хорошо понимал. «Мне приятно выразить вам особенное благоволение Мое за этот подвиг просвещенной благотворительности вашей, — писал 9 января 1876 г. Александр II в рескрипте, адресованном барону Штиглицу, — Всеблагий Господь да дарует вам возможность узреть плоды доброго дела, вами предпринимаемого, которые навсегда послужат прочным воспоминаниям о полезной деятельности вашей» [1, с. 7].

Обучение в училище строилось с учетом опыта предшественников, преподаваемые предметы были органично связаны между собой единой методической системой для решения общей задачи. «Основным предметом было рисование, которое подразделялось на «общее» и «специальное». После двух лет общехудожественной подготовки ученики переходили в специальные классы: рисования пером и отмывки тушью, «съемки художественно-промышленных предметов», рисования цветов. Общий курс рисунка также заканчивался специальными разделами: рисование многоцветных орнаментов с рельефом, композиция орнаментов, гравирование и литография.

Учебный курс в училище Штиглица состоял из общеобразовательных и художественных дисциплин. Программы и учебные планы по художественным предметам утверждались министром финансов, по общеобразовательным — министром народного просвещения. Общеобразовательный курс, рассчитанный на четыре года, включал следующие предметы: закон Божий, русская словесность, начертательная геометрия, теория перспективы и теория теней, всеобщая и русская история, история изящных и прикладных искусств, практическая эстетика, основы анатомии, основы химии и технологии, методика преподавания рисования, иностранный язык по выбору (немецкий или французский). К обязательным предметам в общехудожественных и специальных классах относились: рисунок карандашом с гипсов и натуры, рисунок пером, отмывка тушью, акварель, живопись, черчение, съемка или обмеры различных предметов, рисование орнаментов, рисование живых цветов, лепка и проектирование образцов для художественной промышленности» [3].

После второго рождения образовательного учреждения начался новый этап его жизни и развития¹. Работа началась с организации школы мастеров по подготовке реставраторов в связи с тем, что после войны многие исторические здания и произведения искусств нуждались в восстановлении. В дальнейшем в восстановлении пригородов Ленинграда активное участие приняли выпускники училища. В его стенах сформировался удивительный коллектив, который смог по крупицам восстановить традиции предшественников и одновременно привнести новый взгляд на развитие и дальнейшее становление отечественного художественного конструирования, декоративно-прикладного и монументального искусства, сохранить историческое наследие, развить новые направления деятельности через создание кафедр станковой и книжной графики, реставрации.

Следует отметить, что в конце 1940-х гг. художников декоративно-прикладного искусства с высшим образованием готовил только Московский текстильный институт, выпускавший специалистов по узким специальностям: ткачеству, набойке и моделированию одежды. В Ленинградском художественно-промышленном училище решено было готовить

высококвалифицированных художников широкого профиля. Для этого впервые были разработаны учебные программы и методические пособия, которым ранее не было аналогов.

Структура училища включала несколько факультетов, одним из которых в 1946 г. стал факультет художественной обработки текстиля. Возглавил факультет профессор Сергей Платонович Маркелов. С первых дней его преподаватели, мастера и студенты приняли активное участие в создании производственных мастерских, необходимых для учебного процесса. В 1961 г. факультет художественной обработки текстиля был преобразован в кафедру художественного оформления тканей и изделий из них, а в 1965 г. на базе кафедры организовано отделение моделирования одежды, которое в 1972 г. стало самостоятельной кафедрой.

Кафедра художественного текстиля была создана для подготовки специалистов, в которых нуждались текстильные предприятия и художественные фонды страны. С момента восстановления коллектив сохраняет и развивает традиции профессионального мастерства, провозглашенные при создании училища технического рисования: готовит художников, обладающих знанием базовых дисциплин и владеющих различными техниками работы с текстилем — от проектирования тканей для одежды и заканчивая интерьерным текстилем.

У истоков создания кафедры стояли опытные высококвалифицированные художники-педагоги, обладающие знанием технических дисциплин, которые преподавали не только композицию, но и технические дисциплины по ремизному, жаккардовому ткачеству, различным видам печати. Большинство из них окончили Московский текстильный институт и были приглашены на работу в возрожденное училище. Первое руководство кафедрой с 1946 по 1949 г. осуществляла энергичная и творчески деятельная Сарра Моисеевна Бунцис. После окончания Московского текстильного института она имела большой опыт работы художником на ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой, красильно-ткацкой фабрике им. Желябова в Ленинграде, текстильной фабрике им. П. Алексеева в Шлиссельбурге, Главленхлопроме. С 1946 по 1971 г. Сарра Моисеевна преподавала в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, вела курс композиции. Как художником-практиком ею были созданы оригинальные по замыслу и интересные по исполнению рисунки, вошедшие в историю промышленности как образцы текстильного производства, многие из которых были отмечены Министерством текстильной промышленности.

Далее возглавила кафедру Потулова Елизавета Борисовна, рекомендованная по запросу ЛВХПУ Главным управлением шелковой промышленности. Будучи опытным художником-технологом, практиком по созданию сложных жаккардовых тканей, имеющая опыт работы на Рахмановской шелкоткацкой фабрике Павлопосадского района Московской области, ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой, красильно-ткацкой фабрике им. Желябова Ленинграда, преподавала дисциплины: «Композиция», «Патронирование», «Композиция в материале». Являясь активным участником выставок, постоянным членом художественного совета управления текстильной и легкой промышленности, имея колоссальный опыт практической творческой работы, внесла значительный вклад в работу кафедры с 1949 по 1980 г., подготовила специалистов, получивших различные награды, например: дипломы I и II степени на выставке тканей в Москве в 1956 г., многие из которых были внедрены в производство на предприятиях страны.

Владимир Николаевич Корюкин работал в училище с 1947 по 1981 г. Соединение таланта художника, специалиста в технологии текстильного производства и педагога позволили Владимиру Николаевичу успешно руководить кафедрой и внести достойный вклад в методику обучения студентов, выпустив методические пособия по батик, фотофильмпечати, аэрографии, ручной набойке, красителям и краскам для узорчатой расцветки тканей.

Сменила Владимира Николаевича Петрушина Ксения Борисовна, проработавшая в училище с 1948 по 1984 г. Как и все предыдущие заведующие, она была выпускницей Московского текстильного института, имела большой опыт работы главным художником на фабрике им. Желябова в Ленинграде. Многогранность ее таланта позволила быть художником, участником различного уровня выставок и руководителем кафедры. В дальнейшем

все заведующие кафедрами были выпускниками ЛВХПУ им. В. И. Мухиной: Шевелева Нонна Филипповна, художник-педагог, преподававшая композицию и практический курс художественного оформления тканей, обладатель многочисленных наград во Всесоюзных выставках, награжденная серебряной медалью за проекты тканей на выставке в Брюсселе. Владимир Александрович Самошкин, талантливый художник, выдающийся специалист декоративно-прикладного искусства, создавший художественные произведения на актуальные темы и события в технике ручного ткачества. Мария Александровна Королева, талантливый художник, участник многочисленных выставок. Все заведующие, руководившие кафедрой, преподавали творческие дисциплины, являлись действующими художниками, активно принимающими участие в выставках — от городского уровня до международного.

Эту традицию продолжила и Людмила Васильевна Михайлова, которая с 2006 г. руководит кафедрой художественного текстиля, профессор, кандидат искусствоведения, опытный руководитель и педагог, блестяще владеет методикой преподавания важнейшей дисциплины — «Проектирование». Особого внимания заслуживает ее работа со студентами-дипломниками как образец сотрудничества «ученик-учитель» для максимального раскрытия творческого потенциала студента.

В развитие кафедры художественного текстиля ощутимый вклад внесли выпускники, ставшие преподавателями по творческим дисциплинам. Ирина Глебовна Куренкова, представитель первого выпуска кафедры художественного оформления тканей, с 1961 по 1977 г. вела дисциплину «Композиция» и дипломное проектирование. Галина Михайловна Линькова, которая передавала свой богатый опыт работы на ситценабивной фабрике им. В. Слуцкой студентам и дипломникам. Анатолий Георгиевич Сахенберг, с отличием закончивший училище и имевший опыт работы на государственной фабрике художественной росписи тканей, наряду с творческими дисциплинами преподавал технологию механической печати. Галина Петровна Петровская, профессор кафедры, внимательный педагог, помогающий освоить азы постижения профессии, много лет успешно работавшая со студентами по дисциплине «Пропедевтика», «Проектирование», руководила дипломным проектированием. Ныне Галина Петровна — Почетный профессор академии, продолжает активную общественную деятельность. Любовь Николаевна Хоманько, профессор, кандидат искусствоведения, опытнейший педагог, имеющая большой преподавательский и творческий стаж, блестяще владеющая техниками ручного ткачества, умело передающая его студентам. После защиты кандидатской диссертации на тему «Художественно-выразительные возможности технологии современного ручного ковроткачества» ею разработана авторская методика по изучению шпалер и копированию их фрагментов в материале из коллекций собрания Эрмитажа. Борис Георгиевич Мигаль, талантливый художник, преподававший композицию, развивший идеи экспериментального текстиля и внедривший передачу уникального опыта в систему преподавания на кафедре.

Светлана Александровна Бусыгина, опытный педагог, уникальный художник по текстилю, много лет успешно работавший в технике шпалерного ткачества. Елена Алексеевна Одинцова мастерски владела техникой горячего и холодного батика, передавая свой бесценный опыт студентам. Зинаида Кирилловна Ревчук, опытный художник-педагог, блестяще работавшая с дипломниками, развивавшая их творческие способности на завершающем этапе обучения.

«Большое внимание уделяется основам художественного производства. В мастерских кафедры проводятся занятия по набойке, печати, росписи (холодному и горячему батику), механическому и ручному ткачеству, химической технологии и материаловедению, конструированию тканей, теории переплетений, патронированию, компьютерному моделированию» [2, с. 9].

При формировании учебных планов технические дисциплины, связанные с производственным процессом, занимали значительное место. Неоценимый вклад в обучение этим дисциплинам внесли Орест Сергеевич Кутепов, профессор, кандидат технических наук, инженер-технолог, выпускник Ленинградского текстильного института им. С. М. Кирова. Николай Дмитриевич

Крашенинников преподавал материаловедение и технологию ткацких станков, Кира Георгиевна Ньюбикова, Эльвира Александровна Писарева — технологию и теорию переплетений.

Нельзя не отметить профессионалов высочайшего класса, учебных мастеров-педагогов, вносивших большой вклад в подготовку студентов, дававших знания и навыки в области химической технологии. В 1970-х годах — Наталья Александровна Тихомирова, затем Елена Борисовна Наказная. Начиная с 2002 г. в академии преподает и является учебным мастером Антонина Семеновна Новикова — специалист высочайшего уровня, имеющая фундаментальные знания и огромный практический опыт работы химиком-технологом в институте химии и силикатов Российской Академии Наук, продолжает и сегодня учить студентов премудростям химических технологий в текстиле — от подготовки красителей для росписи, окраски тканей до изготовления печатных красок, применяемых в ручной набойке, фотофильмпечати и аэрографии.

Профессора Вера Михайловна Лихачева, Анна Михайловна Фатеева — педагоги, осуществляющие подготовку студентов по базовым, профессиональным дисциплинам, руководящие дипломным проектированием, активно работающие со студентами и ведущие профессиональную художественную деятельность, являясь лауреатами и дипломантами различных конкурсов.

Доценты кафедры: Наталия Николаевна Цветкова, кандидат искусствоведения, преподающая основы механического ткачества, работающая со студентами по дипломному проектированию; Ольга Олеговна Лысенкова, ведущая дисциплину «Композиция», «Роспись тканей»; Анна Анатольевна Семенова, творческий педагог, работающая по дисциплинам проектирования, результативно обучающая студентов компьютерным технологиям, дипломному проектированию. Александра Александровна Омнина, интересно и плодотворно работавшая до конца 2019 г. как художник-практик, сменившая Александру Александровну с конца 2019 г. Мария Ильинична Ермолаева, кандидат искусствоведения, выпускница кафедры преподает дисциплину «Композиция».

Педагоги кафедры передают свои знания и опыт не только студентам, но и выпускникам, связавшим свою жизнь с жизнью кафедры и начавшим здесь свою педагогическую карьеру — Маргарита Сергеевна Широковских, Полина Сергеевна Орлова, Дмитрий Владимирович Романов.

Немалое значение кафедра придает связи учебного процесса с производством. На производственной и преддипломной практиках студенты разрабатывают ткани и ковры, многие из которых в советское время «запускались» в массовое производство. Несмотря на трудности настоящего периода и меньшее количество текстильных промышленных предприятий, кафедра и сейчас находит возможность обучить студентов навыкам работы на производстве. Например, выездные производственные практики организованы на ПАО «Узор» Ленинградской области, производящей жаккардовые ткани, Санкт-Петербургской фабрике, осуществляющей тафтовую печать на ковровине.

В подготовку студентов всегда вносили достойный вклад мастера производственного обучения, которые зачастую были и педагогами, выпускниками училища-академии. Это Анатолий Васильевич Рубцов, Александр Михайлович Рябцев — опытный педагог-учебный мастер, работающий в академии с 1991 г., передает знания и навыки, связанные с ручной набойкой, фотофильмпечатью, аэрографией. В настоящее время весь педагогический состав кафедры — выпускники ЛВХПУ — СПГХПА разных лет, которые являются специалистами, хорошо знающими и преподающими дисциплины, обучают студентов всем тонкостям профессии. На кафедре во все времена придавалось большое значение учебно-методической и научной работе. Методические пособия, написанные сотрудниками кафедры, оказывают помощь студентам, помогая им в выполнении заданий, тем самым готовя к будущей профессии. Созданы методические пособия по искусству ручного ткачества, компьютерному моделированию раппортных тканей, конструированию жаккардовых тканей, художественному проектированию и др.

1. Историческое наследие

Художники-педагоги пишут и публикуют научные статьи, выступают с докладами на конференциях. Например таких, как «Месмахеровские чтения», «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии». Вместе с тем они ведут активную творческую деятельность, принимают участие в различного уровня выставках, фестивалях, конкурсах — от городских до международных. «Опираясь на предшествующий опыт и учитывая современные требования, педагогический коллектив продолжает подготовку художников широкого профиля. Это делает выпускников кафедры конкурентноспособными специалистами в области текстильного промышленного производства и одновременно — авторами-исполнителями уникальных произведений декоративно-прикладного искусства» [2, с. 8]. Выпускники кафедры плодотворно работают в области художественного текстиля, и многие из них являются членами Союза художников России, Союза дизайнеров, участвуют в различных выставках как в России, так и за рубежом.

Учебные планы, программы и система составления заданий по дисциплинам в училище барона Штиглица были подчинены строгой методике, имеющей практическую направленность на формирование профессиональных навыков и их конкретное применение в дальнейшей работе на производстве и творческой жизни. Накопленный в области художественно-практического образования опыт продолжает быть актуален сегодня. Все годы, от воссоздания училища в 1945 г. до наших дней, коллектив кафедры художественного текстиля в своей педагогической практике, объединяющей художественные и технические дисциплины, сохраняет и развивает традиции профессионального мастерства, заложенные ЦУТР, продолженные ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, и сохраняющиеся СПГХПА им. А. Л. Штиглица, готовит художников, владеющих различными техниками и технологиями работы с текстилем в его современном разнообразии практического применения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. – 9 января 1987 г. создано Центральное училище технического рисования барона Штиглица;
- 5 февраля 1945 г. вышло Постановление Совета Народных Комиссаров СССР № 256 о воссоздании на базе бывшего Центрального училища технического рисования барона Штиглица Ленинградского художественно-промышленного училища;
- 28 мая 1948 г. приказом № 741 Министерства высшего образования СССР Ленинградское художественно-промышленное училище переименовано в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище (ЛВХПУ);
- 26 декабря 1953 г. приказом № 271 Государственного комитета Совета Министров СССР присвоено имя В. И. Мухиной;
- 28 июня 1994 г. приказом № 783 Государственного комитета Российской Федерации по высшему образованию ЛВХПУ им. В. И. Мухиной преобразовано в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию;
- 6 февраля 2007 г. приказом № 264 Федерального агентства по образованию академии возвращено имя ее создателя — Александра Людвиговича Штиглица.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Г. А. Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов за 2002 г. СПб.: Астерион, 2014. 144 с.
2. Михайлова Л. В. Цветы в художественном текстиле (от природных форм к орнаментальным композициям и текстильным изделиям): учеб. изд. СПб.; М.: Речь, 2015 304 с.
3. <https://www.turboreferat.ru/architecture/hudozhestvennopromyshlennaya-shkola-barona-shtiglica/284554-2107924-page2.html> (дата обращения: 27.11.2019).

Сведения об авторе:

Фатеева Анна Михайловна, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, профессор кафедры художественного текстиля; fateyeva-anna@mail.ru

Fateyeva Anna M., Professor, Department of Textiles, St.Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, fateyeva-anna@mail.ru

2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В АРХИТЕКТУРЕ

УДК 74

М. А. Быкова, Д. А. Филатова

ПЕРГАМСКИЙ АЛТАРЬ. АВТОРСКАЯ ВЕРСИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ИНТЕРЬЕРА КАК ПРИМЕР ЭТИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ПОДЛИННИКУ

Большой фриз Пергамского алтаря является недостаточно изученным художественным объектом, при этом представляя собой один из ярчайших образцов эллинистического искусства. На сегодняшний день он привлекает внимание отдельных художников, пытающихся реконструировать фриз, художественно восполнить утраты. Одним из таких проектов является интерьерная роспись Марины Быковой, сочетающая в себе этический подход реставратора к подлиннику и эстетический подход художника. Данная версия реконструкции внешнего фриза Пергамского алтаря не является полностью документальной, она основана на логическом и композиционном завершении некоторых сюжетов, а также опирается на эталонные образцы античного искусства.

Ключевые слова: Пергамский алтарь, художественная реконструкция, интерьерная роспись.

М. А. Bykova, D. A. Filatova

THE PERGAMON ALTAR. AN AUTHORSHIP VERSION OF ARTISTIC RECONSTRUCTION FOR A MODERN INTERIOR AS AN EXAMPLE OF AN ETHICAL AND AESTHETIC APPROACH TO THE ORIGINAL WORK

Despite being one of the most quintessential examples of Hellenistic art, the Gigantomachy frieze of the Pergamon Altar remains a rather understudied art object. Today, it attracts the attention of individual artists who are trying to reconstruct the frieze and artistically make up for the damage. One of these projects is Marina Bykova's interior mural. It combines the restorer's ethical approach to the original and the artist's aesthetic approach. This version of the reconstruction of the Gigantomachy frieze of the Pergamon Altar is not fully document-based. It is based on the logical and compositional completion of some motifs while relying on model examples of antique art.

Keywords: *The Pergamon Altar*, artistic reconstruction, interior mural.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

Представленная в статье и на стендовой сессии версия реконструкции внешнего фриза Пергамского алтаря не является полностью документальной, она основана на логическом и композиционном завершении некоторых сюжетов, а также опирается на эталонные образцы античного искусства.

Основной целью реконструкции было применение фриза в декоративных целях для жилого интерьера. Исходя из этого в живописной реконструкции применены два подхода. Первый, эстетический, когда преобладает авторское решение, и второй, когда в сюжетах выдержаны этические принципы реставрации (в случаях, где начинается гипотеза и нет эталонов или документальных образцов для восстановления). Эта авторская версия предлагает продолжить размышления над оригиналом и его судьбой, а также обратить внимание на возможность адаптации и популяризации некоторых памятников, используя их вариации и копии в современном интерьере или экстерьере.

Пергамский алтарь был воздвигнут во II в. до н. э. Пергам являлся столицей небольшого государства в северо-западной части Малой Азии, расцвет которого пришелся на III–II вв. до н. э. На холме высотой 270 м над уровнем моря располагался акрополь, застроенный террасами сообразно рельефу холма. Там были возведены храмы Афины и Диониса, школы, дворцы, библиотека, театр, а в нижнем городе находился храм и комплекс лечебниц, посвященные богу врачевания – Асклепию. Алтарь находился на южном склоне холма, ниже храма Афины. По наиболее распространенной версии, алтарь был посвящен памяти победы над варварами-галлами (галатами) при царе Аттале I (241–197 гг. до н. э.).

Здание достигало высоты 9 м, имело площадь 36 × 34 м. Снаружи его опоясывал рельефный фриз общей длиной 120 м и высотой 2,3 м. Он находился на высоте 1,8 м и изображал гигантомахию – борьбу олимпийских богов с гигантами. Согласно мифологии гиганты, подстрекаемые своей матерью Геей, восстали против богов и пытались их свергнуть, но в итоге потерпели поражение. Всего на фризе изображено порядка 50 фигур богов и столько же гигантов. Боги располагаются в верхней части фриза, а их противники, гиганты, в нижней, что подчеркивает их проигрыш в этой битве. Внутри здания находился второй фриз — малый, высотой 1 м, посвященный истории первого правителя Пергама Телефа, считавшегося сыном Геракла.

К Новому времени от Пергамского алтаря не осталось ни одного видимого следа вследствие многочисленных захватов территории и землетрясения. Плиты алтарного фриза были обнаружены в 1870-е гг. Карлом Хуманном, работавшим над прокладкой дороги через западную Малую Азию. Он осознал их историческую ценность и добился принятия мер по защите: мрамор, который находили в окрестностях Бергамы (турецкий город на месте Пергама), рабочие пережигали на известь.

В 1878–1886 гг. проходили раскопки по заказу берлинских музеев. В период с 1878 по 1886 г. были проведены три археологические кампании. Основные находки приходятся на первую — 94 плиты с гигантомахией и 2000 соответствующих фрагментов, 35 плит из малого фриза и около 100 его фрагментов, а также статуи, бюсты и элементы карниза алтаря, на которых были написаны имена богов и гигантов. В эту же кампанию был открыт фундамент алтаря.

Пока вопросы о вывозе находились в процессе урегулирования, на выставке, проходившей в мае–июне 1886 г., демонстрировалась графическая фиксация Пергамского алтаря, представлявшая собой выполненный в натуральную величину западный фасад алтарного цоколя с копиями избранных фрагментов фриза, в том числе группы Зевса и Афины. Экспонирование проходило в ротонде Старого Музея в Берлине. На выставке также была представлена соответствовавшая современному уровню знаний панорама-модель города Пергама II в.

В декабре 1901 г. открылось первое здание Пергамского музея, построенное Фритцем Вольфом. Плиты внешнего фриза восстановлены итальянскими скульпторами Фрересом

и Поссенти и расположены вокруг выстроенного внутри здания постамента. В 1908 г. из-за осадки фундамента плиты были сняты и здание закрыто, а в январе 1909-го снесено.

Музей вновь открылся только в 1930 г. Его строительство, начавшееся в 1910 г. по проекту Альфреда Месселя и Людвиг Хоффманна, затянулось из-за Первой мировой войны. Здание представляло собой гигантскую копию внешнего облика Пергамского алтаря. В центре была выстроена реконструкция его западного фасада с полностью восстановленной парадной лестницей. Плиты южной, восточной и северной частей фриза с гигантомахией расположили по периметру зала. Фриз Телефа был помещен под парадной лестницей в отдельной выставочной комнате. Музей проработал до 1939 г., когда все берлинские музеи были закрыты. В 1941 г. плиты были сняты и хранились за пределами музея.

По окончании Второй мировой войны советские войска в качестве трофея вывезли фриз из Берлина, и с 1945 г. он хранился в Эрмитаже. В середине 1950-х гг. Н. С. Хрущевым было решено вернуть алтарь немецкой стороне. В октябре 1959 г. Пергамский музей вновь открылся, экспонируя фриз. За исключением нескольких изменений, которые были сделаны по результатам исследований Хайнца Келера, состояние 1930 г. под руководством Карла Блюмеля и Элизабет Роде было восстановлено.

Фриз многократно копировали, а также предпринимали попытки художественной реконструкции. Самыми известными копиями являются слепки, находящиеся в Пушкинском музее в Москве и в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. Штиглица.

Первые были изготовлены в 1900-е годы для будущего российского Музея изящных искусств им. Александра III (ныне — Пушкинский музей) на средства архитектора Федора Шехтеля. Они отобразили всего несколько групп большого фриза. Гипсовые слепки, которые сейчас находятся в СПбХПА им. Штиглица, сделаны перед отправкой фриза из СССР обратно в Германию. Слепки хранились в запасниках Эрмитажа до начала 2000-х гг., а затем были переданы Академии.

В конце 2000-х — начале 2010-х гг. российский фотограф, режиссер и актер Андрей Александр, проживающий в Германии, создал свою версию большого фриза. Образы утраченных частей были воссозданы при помощи заимствований других скульптур и фотоснимков людей — Александр отобрал актеров и спортсменов атлетического телосложения и снял их инсценировку в виде участников сюжетов большого фриза. Первое представление работы состоялось в ГМИИ им. Пушкина с 22 апреля по 29 июля 2013 г. Размер панно составил 25 × 4 м и включил избранные сцены с большого фриза.

Австрийский архитектор Ядегар Азизи создал в 2011 г. панораму древнего Пергама. В ней он изобразил здание алтаря, причем показал фриз и статуи, расположенные на крыше здания, полностью раскрашенными. Новая версия панорамы, более подробная и масштабная, была представлена в Берлине в 2018 г. Помимо создания панорамы с видом на Пергамский акрополь, Азизи предпринял попытку восстановления северной части фриза — он сделал художественную копию, в которой дописал утерянные фрагменты исходя из своего авторского видения.

В продолжение этих версий реконструкции Пергамского фриза можно представить вариант 2012–2015 гг. художника-реставратора Марины Быковой. Роспись «Пергамский алтарь» состоит из трех полотен, два из которых около 10 м длиной и 2 метров шириной. Полотна находятся в квартале «Олимпийская деревня» Санкт-Петербурга, в частном интерьере.

Необычным решением было использовать сюжеты большого фриза для декорирования жилого интерьера. Художественными средствами выполнена частичная реконструкция некоторых фрагментов фигур. Роспись передает объем скульптур, имитирует рельеф и камень.

Фриз из двух частей расположен на потолке, и один из сюжетов — на стене. Фрагмент на стене выполнен в основном карандашом, потолочные композиции написаны интерьерными красками на водной основе с использованием золота и потали, в технике «условно» монохромной живописи — гризайли.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

Все эти задачи технологически решены в несколько этапов. Был выбран нетканый безусадочный синтетический холст, загрунтован и покрыт влагостойким составом, полотна закреплены на щите для работы, роспись всех сюжетов выполнялась практически на 90 % в студии, а затем полотна встык наклеивались на месте и дорабатывались завершающей росписью.

Поиски необходимого информационного материала шли на протяжении всей работы. Предварительные пробы и эскизы, выбор материалов и непосредственно исполнение длились с осени 2012 г. до весны 2015 г. Каждый из сюжетов требовал индивидуального подхода, степени восстановления утрат. Некоторые фрагменты принципиально не восстанавливались, если не было документального материала или начиналась гипотеза. Ниже перечислены сюжеты и описана степень их восстановления.



Кибела (богиня плодородия, материнства) на изображении мчится вправо на льве. Рядом с нею **Немесида** – богиня возмездия (см. рисунок). В этом сюжете восстановлены голова орла, кисть руки, лицо и ноги Кибелы, а также лицо и рука Немесиды, сандаля Немесиды.

Кибелу изображают в сопровождении львов. Они либо запряжены, либо сидят у ее трона в качестве подлокотников, либо лежат у ног. На голове корона, подобная крепостной стене, часто увенчанной комплексом башен.

В реконструкции изображена одна из типичных версий ее короны. Основной задачей было решить лицо Кибелы в стиле античных изображений, соблюсти пропорции, сохранить движение и создать собирательный образ.

Вторую руку Кибелы намеренно не восстанавливаем, чтобы не настаивать на каких-то деталях или гипотезах.

Для фигуры Немесиды ставилась постановка, ее стремительное движение и рука передают напряжение. В лице Немесиды использован образ Венеры Милосской.

У **Тифона** восстановлены: частично правая нога — от тазобедренного сустава до колена с переходом на змееновость, декоративно дописаны рога, кровь мерцает на теле листочками потали, блеск золота обращает внимание на рану. У его противника восстановлены ноги, сделана реконструкция височной части головы с прической. Для восстановления положения ноги противника было смоделировано соответствующее положение конечностей.

На оригинальном алтарном фризе по обеим сторонам от Гелиоса есть две женские фигуры, каждая из которых верхом на коне. Фигура, расположенная слева от Гелиоса, немецкими исследователями обозначается как Эос, богиня утренней зари. У нее полностью утрачена голова. Вторая фигура, расположенная справа от Гелиоса, трактуется как Селена, богиня Луны. В советской и российской литературе фигуры называют наоборот, реконструкция выполнена в соответствии с этой традицией.

У богини Луны, **Селены**, лицо восстановлено по аналогам, но вместо наиболее часто встречающегося полумесяца изображена полная луна. Восстановлена рука с поводьями, шлейф решен декоративно, продолжены задние ноги лошади. За головой Селены развевается шлейф от головного убора. Восстановить положение руки помог личный опыт верховой езды и знание, как правильно держать повод.

Гелиос, бог Солнца, изображен летящим на своей колеснице, запряженной четырьмя конями, прямо на **гигант**, который пытается отразить атаку четырехгранным кинжалом

(образец кинжала взят из примеров античного оружия). Кони скачут в одном направлении практически синхронно.

Золоченая квадрига святого Марка стала эталоном для образа коней Гелиоса, тела их вызолочены поталью, к палитре добавлена неаполитанская желтая краска. Детали квадриги Гелиоса восполнялись по сохранившимся намекам. В фигуре Гелиоса дописана левая рука, которой он держит поводья, в правой руке – копьё (версия по примеру античного оружия).

У гиганта восстанавливали руку, стопу, колено правой ноги, лицо. Собраны в целое разрозненные фрагменты левой ноги гиганта.

Геката и Клитий. Три обличья Гекаты с факелом, щитом и мечом сражаются против змееного гиганта Клития. Гигант обороняется куском скалы. Геката — подземное божество, богиня ночи, мрака и колдовства. Щит богини кусает змея. В ногу гиганта вцепилась собака Гекаты.

В фигуре Клития от бедра дописана змеевидная нога, от локтя до запястья дополнена его рука, придумана правая рука с каменной глыбой. В лице Гекаты дописан профиль, который считывался по сохранившимся сколам, дописан короткий треугольный меч и ее шестая рука.

В этом сюжете, как и во всем фризе, в росписях одежд и оружия использованы краски, имитирующие золото, бронзу и серебро, в том числе поталь и золото.

Еще один сюжет изображает борьбу **Артемиды** с гигантами. **Эгейон** борется с собакой Артемиды, другой противник, **Отос**, изображен полностью в человеческом облике, в шлеме, со щитом и мечом. В фигуре Эгейона восстановлены пальцы на правой руке. У Артемиды — правая рука и захват тетивы, полностью воссоздана левая рука, которая держит лук, дополнены одежды в районе бедер. На спине ниже лопатки у Артемиды на оригинале — след от крепления отсутствующего фрагмента, это колчан, он был восстановлен. Положение руки Артемиды при стрельбе тщательно изучалось, использованы различные визуальные материалы: обмундирование лучников, способы захвата тетивы (их несколько, был выбран средиземноморский). По позе стрелков стало понятно, что рука не может быть вытянута, она должна быть с прогибом, иначе тетива ударит по внутренней части предплечья. Кроме того, рука, держащая лук, должна быть защищена накладкой на руку, крагой.

У Отоса восстановление фигуры было дополнено путем объединения сохранившихся фрагментов, дополнена левая нога и остальные фрагменты по анатомии, дан в руку меч. Видно по захвату, что рукоять должна быть тонкой, в музейных образцах античного оружия был найден меч, узкий от рукояти.

Лето и Титий. Лето, дочь титанов Коя и Фебы, поражает горящим факелом гиганта Тития, который изображен с небольшими крыльями, хвостом и когтями на пальцах рук и ног. Как и в других случаях, ставилась инсценировка и делалась фотофиксация.

Восстановлены лицо Лето, ее прическа, правое плечо и кисть руки, от плеча до запястья левая рука, завершен факел с огнем.

У Тития восстановлены обе ноги и правая рука. Для работы использовались изображения горгулий, грифонов. Помогли и фотографии лап кошки — донского сфинкса, коготки и косточки которых весьма выразительны.

В работе Александера Титий отдергивает руку от факела и обхватывает Лето ногами. В представленной в статье реконструкции было решено: Титий скорее хватается за факел и, судя по углу бедра, отталкивает, а не обхватывает Лето. В сюжет добавлена змея, обвивающая ногу Тития.

Уран. В греческой мифологии божество, олицетворяющее небо; супруг Геи, принадлежащий к первому, самому древнему поколению богов.

У Урана восстановлены крылья, ноги, дописан меч. Все нечитаемые фрагменты у фигуры в изображении удалены. Чтобы понять, как Уран держит меч и щит, моделировали

положение рук: использовались тяжелые предметы, чтобы показать, какие мышцы напрягаются. Бог замахивается на Тития. Это не соответствует оригиналу, он изображен как бы пришедшим Лето на подмогу.

Зевс и гиганты. На оригинальном фризе в данной группе Зевс борется с тремя гигантами. В этой композиции не написан поверженный стрелой Зевса гигант.

Главные соперники — Зевс и предводитель гигантов Порифирийон. У Зевса восстановлена голова, частично левая рука, у гиганта рядом с ним — лицо и рука, дополнено лицо Порифирийона. Рядом с ним дописана голова змеи (существует изображение гравюры с этим сюжетом, а также сувенирных миниатюр первого музея Пергама).

Изучив сколы, оставшиеся фрагменты и общее движение фигуры Зевса, а также линии и складки закрученного вокруг торса плаща, решено было продолжить движение поворотом головы в центр динамичной композиции. Так появился невозмутимый профиль Зевса с аккуратной прической. Если посмотреть на прически всех богов этого фриза, то можно заметить, что они аккуратные, а у змееногих это просто взлохмаченные волосы.

В работе со змеиными ногами было обнаружено, что у каждой из них свой рисунок, строение головы и множество особенных признаков. Форма их чешуи в каждом случае разная: как у щитомордника, гремучей змеи и т. п.

Фрагмент на стене — **Афина, Алкионей, Ника, Гея.** Роспись отражает сцену, где богиня Афина борется с прекрасным гигантом Алкионеем — она хватает его за волосы, чтобы оторвать от земли и лишит силы. При этом из недр земли поднимается Гея, пришедшая на помощь своему сыну. Алкионей кусает змея Афины, победный венки над головой богини войны держит крылатая Ника.

Восстановлены лица у Ники и Афины, дописано лицо у Геи, шлем Афины, правая рука и венки Ники, дописан рог изобилия, одежда у Ники. Лицо Геи дописывалось по завершении всей работы, губы и лицевая часть в оригинале утрачены, но сохранился внутренний проем полукруглого рта.

Большую роль в понимании фриза с гигантомахией также играет его копия, размещенная в стенах академии им. А. Л. Штиглица. Профессор СПбГПХА Леонид Григорьевич Башков много времени посвятил изучению слепка с фриза Пергамского алтаря, в результате чего появилась работа «Школа Пергама» [1]. Его творческий подход оказал серьезное влияние на работу над художественной реконструкцией, представленной в статье. Надо отметить, что на заключительном этапе в реализации проекта приняла участие и Дарья Солломенникова, окончившая кафедру живописи и реставрации СПбГХПА им. А. Л. Штиглица в 2002 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башков Л. Г. Школа Пергама. СПб. : Чудо-дерево, 2009. 16 с. : ил., 13 л. репродукций.
2. Климов О. Ю. Пергамское царство: Проблемы политической истории и государственного устройства. СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ; Нестор-История, 2010. 400 с.
3. Мифы народов мира: энциклопедия [Электронное издание] / гл. ред. С. А. Токарев. М., 2008 (Советская Энциклопедия, 1980). URL: https://archive.org/details/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008/page/n3 (дата обращения: 07.11.2019).
4. Мультимедийный проект Андрея Александра «Темная сторона Пергамского алтаря // ARCHITIME.RU. URL: <http://architime.ru/competition/2015/exhibition010715ma.htm> (дата обращения: 03.09.2019).
5. Немировский А. И. Нить Ариадны. В лабиринтах археологии / А. И. Немировский. М.: Вече, 2007. 432 с.
6. «Пергамский алтарь» [Видеозапись] / Леннаучфильм, 1958. URL: <https://www.net-film.ru/film-81450> (дата обращения: 04.05.2019).
7. Пергамский алтарь // Путешествие в Эрмитаж // Радио России [Электронная версия радиопередачи от 01.03.2014]. URL: <https://www.radiorus.ru/brand/57275/episode/970942> (дата обращения: 01.09.2019).
8. Bilsel C. Antiquity on Display: Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum. Oxford University Press, 2012. 304 pp.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

9. Der Pergamonaltar. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz und Verlag Phillipp von Zabern, Mainz am Rhein, 2004. 76 s.
10. Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1890/0209> (дата обращения: 03.09.2019).
11. Pergamon: Panorama of the Ancient City Exhibition, Pergamon Museum, Berlin // By Carole Raddato. Flickr. URL: <https://www.flickr.com/photos/carolemage/albums/72157629451084359/page1> (дата обращения: 22.07.2019).
12. Project Pergamon: The Masterpieces From The Ancient Metropolis / BerlinLogs: Berlin for English speakers. September, 27. 2018. URL: <https://www.berlinlogs.com/2018/09/project-pergamon-masterpieces-from.html> (дата обращения: 09.07.2019).
13. Rohde E. Der Altar von Pergamon. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1968. 36 s.

Сведения об авторах:

Быкова Марина Александровна, частная студия живописи — Art-Atelier; mar.bykova2002@mail.ru

Филатова Дина Алексеевна, независимый исследователь, dinaptz@yandex.ru

Bykova Marina A., private Art Studio – Art-Atelier, mar.bykova2002@mail.ru

Filatova Dina A. Independent Researcher, dinaptz@yandex.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ ЖИЛЬЯ ПРИ ПЕРЕХОДЕ К ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОМУ ОБЩЕСТВУ

Переход к постиндустриальной экономике на постсоветском пространстве меняет структуру общества и его требования к архитектуре жилья. Происходит новая джентрификация городов: ликвидация предприятий и рециклинг, или ревитализация, промзон, а также превращение пролетарских районов в центры проживания богемы и креативного класса. Удовлетворение потребности в жилье массово прекариатиизирующегося слоя малооплачиваемых работников требует смены сложившегося на основе ипотечного кредитования стандартного девелопмента, диктующего архитектурный стиль жилья «честной бедности». Растет потребность в социальном жилье, а также адресном поколенческом типе зданий.

Ключевые слова: джентрификация постиндустриальных городов; архитектура жилья креативного и экономкласса.

V. L. Vaingort

TRANSFORMATION OF HOUSING ARCHITECTURE IN THE PROCESS OF TRANSITION TO A POST-INDUSTRIAL SOCIETY

The transition to a post-industrial economy in the post-Soviet space is changing the structure of the society and its requirements for housing architecture. A new gentrification of cities is taking place: the closure of enterprises and the recycling or revitalization of industrial zones, as well as the transformation of proletarian neighbourhoods into centers of residence for the bohemian and creative classes. Meeting the housing demand of the growing stratum of low-paid workers in precarious jobs requires a change in standard development based on mortgage lending, which brought about the architectural style of the “honest poverty” housing. There is an increasing need for social housing, as well as for targeted generational type of buildings.

Keywords: *gentrification* of post-industrial cities; creative and economy class housing architecture.

Современные требования к архитектуре жилья определяются переходом от индустриального этапа развития экономики и общества к постиндустриальному. На постсоветском пространстве этот процесс происходит в разных странах и регионах с различной скоростью. Быстрее становление постиндустриальной экономики (экономики блокчейна) происходит в Эстонии, а также в московском и санкт-петербургском регионах Российской Федерации. Радикально меняющееся соотношение долей промышленного производства (убывающего) и услуг (в том числе растущих услуг интеллектуального характера) влечет столь же радикальную переструктуризацию общества. Фактически исчезают «трудовые коллективы», а также «офисный планктон» – «синие» и «белые воротнички». Более того, исчезает в целом «средний класс», распадаясь на высокооплачиваемый «креативный класс» (по терминологии американского социолога Ричарда Флорида) и малообеспеченный прекариатиизирующийся слой обслуживающего персонала низкой квалификации [1], [4, с. 132], [2, с. 25].

Меняющаяся таким образом структура активной части городского населения обусловила новую джентрификацию (ревитализацию) городов. Термин, ранее означавший расширение ареала обитания обеспеченной части городского населения от центра к городским окраинам (с вытеснением оттуда малообеспеченных и нищенствующих жителей) в условиях перехода к постиндустриальной экономике, наполнился новым содержанием. Прежде всего он включил в себя радикальные изменения опустевших (в результате деиндустриализации) промзон, многие из которых занимали значительные участки городской территории (особенно у железнодорожных путей либо включавших железнодорожные тупиковые ветки). Обстоятельством, осложняющим заполнение образовавшихся лакун, стало то, что бывшие промзоны (вследствие проведенной в конце 1990-х гг. приватизации производственных мощностей) оказались в частной собственности, и функциональное назначение оставшихся на этих территориях зданий меняется далеко не всегда в соответствии с представлениями главных архитекторов городов. Собственники, как правило, пытаются застроить территорию промзон жилыми зданиями с поквартирной продажей.

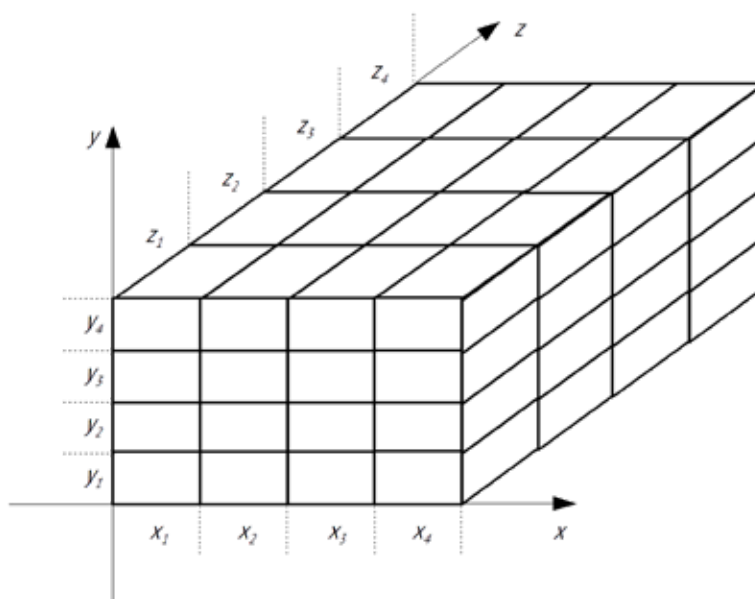
Второе обстоятельство, влияющее на новую джентрификацию городской среды, возникло в связи с тем, что бедственное положение, в котором оказались в 1990-е гг. люди творческих профессий, вынуждало их перемещаться в наименее благоустроенные зоны городов. Там концентрировались мастерские художников, рабочие места ремесленников, а часто и архитектурные бюро. Они размещались в кварталах обитания самой бедной части горожан. Оказавшись сейчас частью креативного класса, творческая среда стремится превратить сложившиеся зоны своего обитания в креативные пространства, не желая обрывать установившиеся связи и сложившийся стиль жизни. Что, в свою очередь, привлекает в эти районы хипстерскую часть креативного класса, делая район модным и привлекательным для инвесторов (которые тоже отдают предпочтение жилым зданиям с продажей квартир). Часто, не имея возможности противостоять уплотнительной жилищной застройке (в силу действия законов, защищающих интересы собственников, а также под давлением девелоперского лобби), городские архитекторы пытаются (порой весьма успешно) разместить в тех же зонах кроме жилья общественные пространства и, безусловно, требуют и добиваются креативных архитектурных решений фасадов зданий и архитектурной выразительности общественных пространств.

Третье (сравнительно новое) обстоятельство связано с атомизацией трудового процесса креативных работников, представляющих собой в правовом смысле фрилансеров.

И, наконец, четвертое (довольно существенное): стоимость вновь возводимого, или реновированного, жилья несоизмерна уровню зарплат средне- и малообеспеченных слоев населения. Даже с учетом ипотечного кредитования. Несоразмерна также цена найма жилья уровню зарплат. Для значительной части населения чрезвычайно дороги эксплуатационные расходы на содержание жилья. Эти четыре обстоятельства создают систему требований и ограничений для проектирования отдельных зданий и жилых районов, как показало исследование их влияния в столице Эстонии – Таллине, который (в силу малочисленности городского населения) можно рассматривать в качестве модели разрешения архитектурных проблем постиндустриального развития. Выявленная в ходе исследования взаимосвязь факторов, влияющих на архитектуру жилья постиндустриального развития городов, показана в виде трехмерной матрицы на *ил. 1*, где:

- на оси *x* отражена социально-экономическая структура постиндустриального общества, влияющая на характер жилья;
- на оси *y* отражена новая джентрификация городского пространства;
- на оси *z* отражены специфические характеристики жилья для различных форм занятости, возрастных групп и других особенностей пользователей.

2. Актуальные проблемы в архитектуре



1. Существо факторов, влияющих на архитектуру жилья

Фактор x – отражающий социально-экономическую структуру общества:

- x_1 – креативный, высокооплачиваемый слой населения;
- x_2 – слой, получающий зарплату, обеспечивающую нормальное потребление (с месячным доходом от 2 до 4 медианных зарплат);
- x_3 – слой с зарплатой от минимального уровня зарплаты до медианного;
- x_4 – слой бедности (прекариата) с зарплатой от минимальной и ниже.

Фактор y – отражающий новую джентрификацию города:

- y_1 – ликвидация промпредприятий и новые функции бывших промзон;
- y_2 – вытеснение малообеспеченных слоев из пролетарских районов городов и их ревитализация;
- y_3 – превращение квартирсобственностей домов в жилых районах в доходные квартиры;
- y_4 – ревитализация на основе сноса жилых домов советских спальных районов.

Фактор z :

- z_1 – требования к жилью фрилансеров креативного класса;
- z_2 – поколенческие требования (студии для молодых, квартиры для семей с детьми, дома для пожилых людей и т. п.);
- z_3 – требования, отражающие характер собственности (квартирная недвижимость для проживания; доходные квартиры и дома; съемное жилье для постоянного проживания; апартаменты для посуточного найма);
- z_4 – связь жилья с общественными пространствами.

С учетом вышеприведенных факторов возможны 64 их комбинации. Однако целый ряд сочетания факторов невозможен, поскольку составляющие их характеристики носят взаимоисключающий характер. Потому существенными оказываются 12 характеристик, влияющих на требования, предъявляемые заказчиком проекта к архитектору и обеспечивающие адресность проектирования. Рассмотрим реализацию этих требований и возникающие при этом проблемы на примерах архитектурной практики.

Жилье вместо заводов. Чаще всего применяются наиболее существенные архитектурные решения. 1) рециклинг – снос зданий (с использованием остатков для создания искусственного рельефа) и новая застройка освободившихся площадей; 2) реставрация зданий с изменением их функций; 3) комплексное решение на основе рециклинга и реставрации. Во всех случаях на бывших промплощадках часто создаются не только жилье, но и общественные пространства.

На *ил. 2* показан искусственно созданный новый рельеф участка и новые здания на нем (квартал Ротерманна на месте бывшего мукомольного и хлебкомбината в Таллине).

2. Актуальные проблемы в архитектуре

На *ил. 3* – реставрация зданий бывшего мебельного комбината в Таллине, трансформированных в жилые дома.

Креативное жилье в ранее «бедных» районах города. Самый яркий пример – творческий район «Ужупис» в Вильнюсе. В районе обитания крайней нищеты, начиная с позднесоветского времени и особенно в 1980–1990-е гг., размещались мастерские художников и нищенствующей городской богемы. В нулевые и десятые годы этот творческий слой организовал (при поддержке городской власти) квазиреспублику «Ужупис» со своей конституцией и карнавальным стилем жизни. На *ил. 4* – уголки частично отреставрированных, а частично воссозданных зданий середины и конца XIX в. Сегодня это большой творческий кластер, совмещающий стилизованные общественные пространства с жильем, ставший «туристской Меккой» Вильнюса. Похожа судьба деревянных бараков и коммуналок рабочего района, окружавшего депо станции Таллин и промзону у железнодорожных веток. Она превращена в единое общественное пространство (дизайнерские магазины, кафе, блошиный рынок и более десяти антикварных магазинов, а также «Свободная сцена» – место авангардных спектаклей). Деревянные здания с коммуналками «на этаж» перестроены под современное жилье и перемежаются новыми зданиями современных архитектурных форм (*ил. 5*).

Оба вышеназванных вида джентрификации требуют инвестиций выше тех, которых достаточно для нового жилищного строительства. В результате квартиры в такого рода креативных жилых домах продаются представителям высокообеспеченных слоев либо фирмам, сдающим жилье в долговременный или краткосрочный найм. Пока еще такие фирмы не имеют ресурсов для строительства доходных домов (ограничиваясь доходными квартирами). Архитектура новых жилых домов, возводимых для поквартирной продажи, находится под сильным давлением риэлтеров, заинтересованных в минимизации себестоимости квадратных метров общей площади квартир. Ограничений при этом ничуть не меньше тех, которые диктовало государство-заказчик по отношению к массовому жилищному строительству в советскую пору. Фасады современных жилых домов в спальном районе Таллина – Ласнамяэ, например, не отличаются от фасадов панельных зданий советских 317-й и 318-й серий. А планировка квартир без кухонь уступает квартирам-хрущевкам с кухней, углом входившей в жилую комнату (гостиную).



2. Квартал Ротерманна на месте бывшего мукомольного и хлебкомбината в Таллине



3. Реставрация зданий бывшего мебельного комбината в Таллине, трансформированных в жилые дома



4. «Ужупис», «туристская Мекка» Вильнюса



5. Рабочий район, окружающий депо станции Таллин и промзону у железнодорожных веток, превращенный в единое общественное пространство

2. Актуальные проблемы в архитектуре

Стоимость 1 кв. м общей площади на рынке нового жилья в Таллине около 2000–2500 евро. При 50 кв. м минимальная цена однокомнатной квартиры равна примерно 100 000 евро. Медианная зарплата в Эстонии в конце 2018 г. составляла около 1000 евро (брутто), или 900 евро (нетто). То есть 10 800 евро в год. Получатели такой платы за труд, по данным Минфина Эстонии, не имеют возможности накапливать средства – на это способно чуть более 30 % работающего населения [3]. Следовательно, половина работающего населения Эстонии (уровень жизни в которой самый высокий на постсоветском пространстве) никогда не сможет приобрести жилье и обречена на его найм в зданиях приватизированного жилого фонда. А получающие от двух до четырех медианных зарплат могут купить жилье только за счет ипотечного кредита не менее чем на 20 лет. Учтем также, что получатели зарплаты ниже медианной не могут арендовать жилье более чем за 100 евро в месяц. Такой характер спроса рождает предложение однокомнатных квартир общей площадью 11 кв. м (!) с маловыразительной архитектурой фасадов и дворами, представляющими собой детскую площадку среди «стада» автомобилей.

Внутренняя планировка в таких домах: «...длинный коридор <...> По правую его руку будет глухая стена, а по левую всё двери да двери, точно номера <...> Ну, вот и нанимают эти номера, а в них по одной комнатке в каждом; живут в одной и по двое, и по трое <...> Ноев ковчег!» Это описание жилья Макара Девушкина из романа Достоевского «Бедные люди». Начинается словами: «в какую же я трущобу попал». Дома, которые сейчас строятся по схеме «гостинок», превратятся в трущобы, где коридор с «гнилым, остроусласленным запахом», в котором «чижики так и мрут». А весь район – будущее гетто.

Специфический характер носят здания для пожилых семей, имеющие специальную инфраструктуру. Строятся они за счет пенсионных фондов либо на бюджетные средства, чаще всего для сдачи квартир в долгосрочный найм. Особые требования предъявляются к зданиям, ориентированным на молодежь (для одиночек или семью без детей): студии, позволяющие креативный дизайн и наличие в самом доме и вокруг креативных общественных пространств.

Перспектива развития жилых районов: креативных кварталов и минимизированного жилья для бедных – свойство постиндустриальной экономики. Автор термина «креативный класс» Ричард Флорида в книге, вышедшей в 2017 г., пишет, что «креативный класс» выбирает жилье, «где много людей для общения и отношений <...> где оживленная среда – рестораны, кафе, шоу-бизнес и большой выбор занятий» [5, с. XVII]. И далее: «Неравенство в крупных городах, их пригородах и между ними продолжит расти» [5, с. XX].

Исходя из понимания складывающейся в постиндустриальной экономике структуры общества необходимо отметить, что нынешние тенденции «двух архитектур жилья»: для креативного класса – джентрифицированные районы и для малообеспеченных слоев – максимально удешевленное жилье, перспектива которого – «коммуналка» – носит тупиковый характер. Постиндустриальная экономика создает для современной архитектуры новый вызов, требуется адресная дифференциация жилья для категорий населения разных комбинаций признаков (показанных на *ил. 1*):

- для постоянно меняющей место жительства и характер труда малообеспеченной молодежи с переносом центра их жизненных интересов в общественные пространства (коворкинги, кафе для встреч и культурно-досуговые центры);
- для малообеспеченных семей с детьми, совмещающих место жительства и фрилансерского труда с многофункциональными общественными пространствами в шаговой доступности;
- для малообеспеченных пожилых семей с возможностью отдыха на специфических общественных пространствах.



б. Одноэтажное упрощенное жилье для самостоятельной сборки

Все эти категории домов должны оснащаться высокотехнологичными системами жизнеобеспечения, снижающими эксплуатационные расходы. Реальны варианты одноэтажного упрощенного жилья для самостоятельной сборки молодежью, как показано на *ил. б.*

Чем быстрее будет осознан новый социальный вызов архитекторами, тем быстрее пойдет новая урбанизация, снимающая «новый кризис городов».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Комраков А., Сергеев М.* Средний класс растворился в остальном населении // Независимая газета. 2019. 4 октября. С. 5.
2. *Стэндинг Г.* Прекариат: новый опасный класс. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 328 с.
3. Треть эстоноземельцев живет без накоплений. Мартин Хельме советует: чтобы копить деньги, нужно больше зарабатывать // Delfi. URL: <https://rus.delfi.ee/daily/business/tret-estonozemelcev-zhivet-bez-nakoplenij-martin-helme-sovetuet-chtoby-kopit-dengi-nuzhno-bolshe-zarabatyvat?id=88145283> (дата обращения: 25.11.2019).
4. *Флорида Р.* Большая перезагрузка. Как кризис изменит наш образ жизни и рынок труда. М. : Классика-XXI, 2012. 240 с.
5. *Флорида Р.* Новый кризис городов: Джентрификация, дорогая недвижимость, растущее неравенство и что нам с этим делать. М. : Издательская группа «Точка», 2018. 368 с.

Сведения об авторе:

Вайнгорт Владимир Леонтьевич, Балтийский институт жилищной экономики и политики, член правления, доктор экономических наук, kardis@kardis.ee

Vaingort Vladimir L., The Baltic Institute for Housing Economics and Policy, Member of the Board, D.Sc. (Economics), kardis@kardis.ee

**ПРОЕКТЫ ПАМЯТНЫХ СООРУЖЕНИЙ
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ М. Е. МЕСМАХЕРА.
ПО СЛЕДАМ НЕДАВНИХ ОТКРЫТИЙ**

В статье рассматривается тема проектирования архитектором М. Е. Месмахером памятных сооружений — часовен, надгробий и памятников. Эта страница деятельности присутствует в творчестве многих архитекторов дореволюционного периода. Традиция установки архитектурных и скульптурных сооружений в память именитых, богатых или известных людей получила в России широкое распространение. Не только в Петербурге и Москве, но и по всей Российской империи на кладбищах формировались уникальные архитектурные ансамбли памятных сооружений. Особую историко-культурную ценность имели некрополи при монастырях и столичных кладбищах различных вероисповеданий. К сожалению, большинство памятников были варварски и безвозвратно уничтожены в советский период. Для уцелевших объектов, разграбленных и получивших значительные утраты, важно обнаружение чертежей и эскизов, дающих представление о первоначальном замысле зодчего. Среди обширного графического наследия М. Е. Месмахера в фонде Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств были атрибутированы эскизы часовен и памятников, связанных с именами представителей известных дворянских фамилий — Паскевичей и Половцовых, а также воспитательницы детей императора Александра II — Е. Струттон.

Ключевые слова: часовня, памятник, надгробие, Месмахер, Гомель, Паскевич, Петербург, Струттон, Рапти, Половцов, неорусский стиль, псевдорусский стиль.

V. V. Gerasimov

**PROJECTS OF MEMORIAL CONSTRUCTIONS IN THE CREATIVE
HERITAGE OF M. E. MESSMACHER. FOLLOWING RECENT
DISCOVERIES**

The article discusses the design theme of memorial buildings (chapels, tombstones and monuments) created by architect M. E. Messmacher. This activity was presented in the work of many architects of the pre-revolutionary period. Tradition of installing memorial architectural and sculptural structures of eminent, rich or famous people became widespread in Russia. Not only in St. Petersburg and Moscow but throughout the Russian Empire, unique architectural memorial ensembles were formed in cemeteries. Necropolises at monasteries and metropolitan cemeteries of various faiths were of particular historical and cultural value. Unfortunately, most of the monuments were barbarically and irrevocably destroyed during the Soviet period. For survived objects, plundered and suffered from significant losses, it is important to find drawings and sketches that give an idea of the architect's original plan. Among the extensive graphic heritage of M. E. Messmacher at the foundation of the Research Museum at the Russian Academy of Arts, sketches of chapels and monuments associated with the names of representatives of famous noble families (Paskevichs and Polovtsoffs, as well as the teacher of children of Emperor Alexander II E. Strutton) were attributed.

Keywords: chapel, monument, gravestone, Messmacher, Gomel, Paskevich, Petersburg, Strutton, Rapti, Polovtsoff, neo-russian style, pseudo-russian style.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

Во время подготовки ретроспективной выставки к 175-летию со дня рождения М. Е. Месмахера, успешно проведенной в сентябре–октябре 2017 г. в залах Академии художеств в Петербурге, автором статьи была проведена важная работа по дополнительному изучению архитектурной графики зодчего из фондов Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств (далее — НИМ РАХ).

В результате предпринятых историко-архивных изысканий была уточнена атрибуция значительного количества архитектурных чертежей и эскизов, а также осуществлено аннотирование целого ряда работ зодчего к постройкам и интерьерам, наименование и местонахождение которых, согласно музейному инвентарю, считалось неизвестными. К этому числу относится архитектурная графика, разработанная зодчим для различных памятных сооружений, в том числе часовни и склепа в гомельском имении Паскевичей (1883 г.), памятника на могиле родителей госсекретаря А. А. Половцова (1887 г.) и памятника на могиле Е. И. Струттон (1891 г.).

Имя крупнейшего петербургского архитектора последней четверти XIX в. М. Е. Месмахера принято связывать с именами членов августейшей фамилии царствования императора Александра III и семейства Половцовых, выступавшими на протяжении свыше двух последних десятилетий XIX в. его основными заказчиками. Эти же лица оказывали прямое содействие в получении зодчим крупных государственных заказов, как, например, проектирование и возведение здания Архива Государственного Совета на Миллионной улице в Санкт-Петербурге. Однако подробное изучение графического наследия зодчего позволяет сегодня расширить круг его заказчиков и назвать другие имена представителей высшей аристократии, также обращавшихся к услугам талантливого архитектора. К их числу теперь можно отнести светлейшего князя Ф. И. Паскевича-Эриванского (1823–1903) — сына знаменитого полководца и крупного государственного деятеля, светлейшего князя Варшавского, графа И. Ф. Паскевича (1782–1856).

Князь Ф. И. Паскевич-Эриванский завершил военную службу в звании генерал-лейтенанта и в 1866 г. вышел в отставку, посвятив себя развитию и благоустройству унаследованного от отца гомельского имения. Бывшее имение графов Румянцевых было приобретено И. Ф. Паскевичем в 1834 г. за 800 000 руб. В период с 1837 по 1851 г. в обширном имении под руководством польского архитектора А. Идзковского (1798–1879) были осуществлены работы по реконструкции парка и частичная перестройка главного дома с пристройкой флигеля и башни. Ныне гомельское имение И. Ф. Паскевича представляет собой не только крупнейший в регионе дворцово-парковый ансамбль в стиле позднего классицизма, но историко-мемориальный памятник периода царствования императора Николая I.

В Петербурге Ф. И. Паскевичу принадлежал родовой особняк на Английской набережной, 8, перестройку которого в 1856–1857 гг. осуществил известный архитектор Р. А. Гедике (совместно с А. Х. Пелем). Дом Паскевичей в силу некоторых обстоятельств личной жизни владельцев не принадлежал к центрам светской жизни Петербурга. В гостях у них бывал весьма ограниченный круг представителей столичного дворянства и чиновничества. Современники, в том числе госсекретарь А. А. Половцов, отмечали у хозяйки дома — княгини Ирины Ивановны Паскевич (урожд. Воронцовой-Дашковой) (1835–1924), страсть к литературной и театральной деятельности, выразившуюся в устройстве домашнего театра, на сцене которого были задействованы лица из близкого окружения. Госсекретарь Половцов бывал в доме Паскевичей, и нельзя исключить, что именно он рекомендовал М. Е. Месмахера для работ в гомельском имении, не только как опытного архитектора, но, прежде сего, как руководителя Центрального училища технического рисования (далее — ЦУТР), выпускавшего разносторонних специалистов в области художественного проектирования зданий, интерьеров и предметов быта. К неоспоримому достоинству выпускников ЦУТРа следовало отнести и знание технологий отделочных работ, в том числе работ с мозаикой и керамикой, широко примененных позднее при исполнении заказа Паскевичей.

Обстоятельства строительства семейной усыпальницы Паскевичей подробно изложены в работах местных исследователей, поэтому автор статьи считает необходимым остановиться только на характеристике выявленных чертежей М. Е. Месмахера.

Дошедший до нашего времени комплект авторских чертежей М. Е. Месмахера для часовни в имени Паскевичей включает главный фасад и поперечный разрез с разверткой главной стены с иконой Божьей Матери (датирован 1883 г.), исполненные в акварельной технике, а также карандашные эскизы разверток двух внутренних стен.

Небольшая по размеру, но изящная по художественному замыслу архитектора, часовня решена в псевдорусском стиле – с шатровым завершением, увенчанным вызолоченной главкой с ажурным крестом. Рустованные стены часовни предполагалось выложить из кирпича песочного цвета с введением большого количества декоративных элементов из лекального кирпича, терракоты, глазурированной керамики и кованого металла. Главный вход акцентировался аркой на фигурных столбах, покрытых орнаментальной резьбой и стилизованной монограммой «П» под княжеской короной. В полуциркульной нише над входом предполагалось разместить мозаичное изображение Спасителя с изречением по периметру: «Благословен грядый во имя Господне!» Под четыре главки с крестами, расставленные по углам сооружения, подведены выложенные из кирпича изящные столбы с традиционными для русской архитектуры «кокошниками». Цилиндрические барабаны главок облицованы керамическими панно с растительным орнаментом. В майоликовой технике решена также облицовка расположенного в основании шатрового купола фигурного фронтона, изображающая на светло-голубом фоне картуш с владельческой монограммой «П» и княжеской короной (ил. 1) [1].

Поперечный разрез по зданию часовни представляет великолепный акварельный рисунок М. Е. Месмахера с изображением развертки главной стены сооружения (ил. 2) [2]. Главное место здесь занимает образ Божьей Матери в серебряной ризе, размещенный в резном настенном киоте. Нижняя часть стен декорирована живописной панелью, имитирующей орнаментальную керамическую плитку с полихромными вставками. Верхняя часть стен заполнена живописью с изображением по периметру 12 фигур апостолов на эффектном темно-синем небесном фоне, над ними — летящие фигуры ангелов, несущие щит с монограммой Иисуса Христа. На графических развертках остальных стен сюжет многофигурной композиции предстает в полном авторском замысле, включившем в оформление стен панно с библейскими изречениями (ил. 3) [3]. Распалубки, свод, дверные и оконные откосы покрыты полихромной росписью растительного характера на золотом фоне.

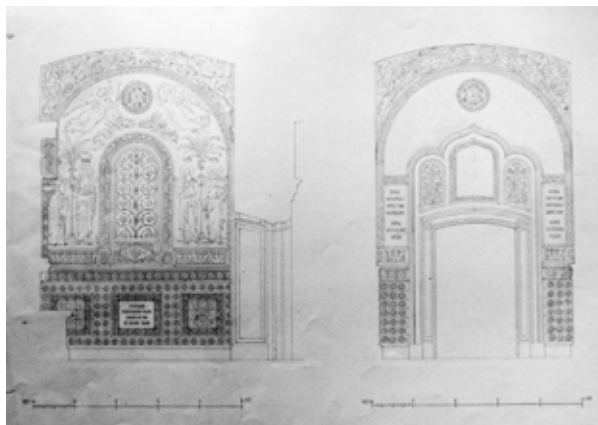
На отдельном листе, датированном 1886 г. (к сожалению, точная дата плохо читается на чертеже), М. Е. Месмахер представил акварельный рисунок с изображением фасада павильона над входом в фамильный склеп Паскевичей. Небольшой павильон, перекрытый двухскатной кровлей, также решен в псевдорусском стиле. Стены павильона выложены из кирпича двух цветов, кладка пологой арки над входом проектировалась в чередовании двух видов кирпича, из светлого кирпича исполнены кресты над карнизом. В небольших квадратных нишах предполагалось разместить керамические орнаментальные панно. Над входом, в полуциркульном фронтоне, увенчанном крестом, архитектор поместил мозаичное изображение Спасителя на золотом фоне в орнаментальной раме. Фактически оказалась исполнена мозаика с изображением родового герба князей Паскевичей с девизом «Честь и верность». Над коваными металлическими дверьми, декорированными накладными крестами и монограммой «П», устроен закрытый ажурной решеткой небольшой проем для вентилирования подземного сооружения (ил. 4) [4].

Расположение павильона и часовни относительно друг друга на отведенном участке вблизи Петропавловского собора позволяет понять план захоронения Паскевичей, представленный Месмахером на отдельном акварельном листе 5. На нем показано решение одномаршевой лестницы, ведущей в подземелье, план подземелья, расположение надгробных плит,

2. Актуальные проблемы в архитектуре



1. М. Е. Месмахер. Часовня в имени Ф. И. Паскевича в Гомеле. Главный фасад. Бумага, акварель. 1883. НИИ РАХ



3. М. Е. Месмахер. Часовня в имени Ф. И. Паскевича в Гомеле. Развертки стен. Бумага, карандаш. 1883. НИИ РАХ



2. М. Е. Месмахер. Часовня в имени Ф. И. Паскевича в Гомеле. Поперечный разрез с разверткой стены. Бумага, акварель. 1883. НИИ РАХ



4. М. Е. Месмахер. Павильон над входом в фамильную усыпальницу в имени Ф. И. Паскевича в Гомеле. Главный фасад. Бумага, акварель. 1886 (?). НИИ РАХ

а также раскладка узорчатой керамической плитки по промежуточным площадкам лестницы и на полу в камере склепа. Двухчастное помещение склепа, разделенное пилонами, вероятно, проектировалось архитектором по желанию заказчиков с учетом будущих захоронений потомков и наследников имения. Во втором отделении архитектор изобразил в плане три симметрично расположенных надгробных плиты, одна из которых, очевидно, предназначалась для князя И. Ф. Паскевича, другая – для супруги, княгини Е. А. Паскевич (урожд. Грибоедовой) (1791–1856), а третья, вероятно, предполагалась для наследника имения – князя Ф. И. Паскевича.

Павильон проектировался в небольшом отдалении от часовни, над лестницей, ведущей в подземное захоронение. Часовня, в свою очередь, была построена непосредственно над камерой склепа. Оба сооружения представляют собой единый архитектурный ансамбль с аналогичными приемами наружного оформления.

Реализованный проект усыпальницы незначительно отличается от проекта Месмахера. Так, например, камера склепа, перекрытая цилиндрическим сводом, состоит из одного

отделения; павильон венчает вызолоченная луковичная главка с крестом на цилиндрическом барабане, не представленная в проекте архитектора.

Праха фельдмаршала и его супруги, скончавшихся в один год, первоначально был захоронен в их польском имении Ивановское (ранее – Демблин). После постройки князем Ф. И. Паскевичем фамильной усыпальницы в Гомеле прах родителей был перезахоронен в 1889 г. Сюда были перенесены и останки деда и бабушки по отцовской линии. В 1903 г. здесь же нашел упокоение и последний владелец, князь Ф. И. Паскевич. Расположение надгробий и внутреннее оформление склепа было выполнено с существенным отличием от проектного предложения М. Е. Месмахера.

Часовня и павильон над входом в склеп сохранились до настоящего времени. В последние годы на средства бюджета Гомельской области проведена комплексная реставрация фасадов сооружений с воссозданием утраченных элементов декора. Завершена реставрация фамильного склепа Паскевичей, где заново изготовлены надгробия и памятные доски. Внутренняя отделка часовни значительно пострадала, и работы по ее воссозданию еще предстоит завершить в ближайшее время белорусским реставраторам.

Весной 2017 г. автор настоящей статьи сообщил о находке комплекта чертежей Месмахера для построек в гомельском имении Паскевичей сотруднику Гомельского дворцово-паркового ансамбля Т. Литвиновой, которая ответила на эту новость восторженным письмом и желанием скорее увидеть неизвестную графику. Научно-исследовательским музеем Российской академии художеств – хранителем графического наследия Месмахера, такая возможность была вскоре предоставлена. Коллеги из Белоруссии получили возможность ознакомиться с оцифрованными копиями чертежей и получили приглашение музея представить историю строительства гомельской часовни в отдельном докладе на научной конференции, приуроченной к юбилею зодчего [6].

Обнаруженные и атрибутированные автором статьи чертежи должны внести ясность в историю создания этого памятника архитектуры, в частности закрепить авторство в создании фамильного захоронения семьи Паскевичей за М. Е. Месмахером.

В 1887 г. архитектор М. Е. Месмахер исполнил проект памятника на могиле матери государственного секретаря А. А. Половцова — Аграфены Федоровны Половцовой (урожд. Татищевой), скончавшейся в 1877 г. и похороненной на территории Черемнецкого Иоанно-Богословского мужского монастыря в Лужском уезде Санкт-Петербургской губернии.

Старинный монастырь, первое упоминание о котором относится к концу XV в., был основан на полуострове живописного Черемнецкого озера в ознаменование явления иконы святого апостола Иоанна Богослова. Пятиглавый Иоанно-Богословский собор был выстроен в XVI в. из белого известняка на искусственном холме, возле него находилась небольшая каменная церковь Преображения Господня. Содержание монастыря осуществлялось на средства, полученные от ведения натурального хозяйства и пожертвований частных лиц. Вероятно, к числу последних относилось и семейство Половцовых, которым с 1849 г. принадлежала обширная усадьба Рапти (Ропти), расположенная на противоположном от монастыря берегу.

Со дня смерти матери прошло 10 лет, и решение о строительстве надгробного памятника, пожалуй, можно связать с общими работами по преобразованию имения. С начала 1880-х гг. старший из сыновей и наследник имения, государственный секретарь А. А. Половцов (с 1883 по 1892 г.) начал масштабную переделку усадебных построек. Строительство главного дома в стиле псевдобарокко вел петербургский зодчий А. Стефаниц. Проектированием интерьеров в стиле рококо занимался преподаватель Центрального училища технического рисования архитектор Л. Х. Маршнер. Ему же принадлежит авторство в отделке нескольких помещений в петербургском доме А. А. Половцова на Большой Морской улице, 52, а именно: Нотной библиотеки (Библиотеки Оппенора), Курительной — на втором этаже и Серой гостиной с гобеленами — на первом этаже. Вероятно,

он же исполнил роскошную отделку комнат в доме напротив (Большая Морская улица, 47), приобретенном Половцовыми для старшего сына А. А. Половцова-младшего (1867–1944). Нет сомнений, что Л. Х. Маршнер, блистательно владеющий рисунком и знанием французских стилей, был представлен А. А. Половцову директором ЦУТРа М. Е. Месмахером и рекомендован для исполнения изящных проектов интерьеров.

В конце 1880-х годов архитектор М. Е. Месмахер чрезвычайно занят государственными и частными заказами. В петербургском доме Половцовых в 1887 г. он начинает масштабную перестройку восточного флигеля для создания объема будущего Банкетного зала, предназначенного для приемов в доме государственного секретаря. В этом же году начинает строительство конюшни Половцовых на участке по набережной Крюкова канала. В этот, пожалуй, наиболее плодотворный период взаимодействия А. А. Половцова и М. Е. Месмахера заказчик и архитектор находятся в ежедневном взаимодействии по многим вопросам. Поэтому обращение для выполнения проекта памятника на могиле матери к услугам архитектора, тонко чувствовавшего эстетические вкусы заказчика, — вполне естественно.

Дневниковая запись А. А. Половцова от 10 июня 1885 г. позволяет сделать вывод, что Половцовы предполагали устроить семейную усыпальницу под подвальными сводами Иоанно-Богословского собора: «Поездка в Черемнецкий монастырь, где вследствие придиричivosti и жадности духовенства, особливо архимандрита Сергиевской пустыни, заведующего Черемнецким монастырем в качестве благочинного, оказывается невозможным привести в исполнение первоначальную мысль устроить склеп под церковью» [7].

Обычно разрешение на устройство усыпальницы внутри храма выдавалось на основании крупного пожертвования в казну монастыря. В данном случае нет оснований сомневаться в подобном предложении со стороны А. А. Половцова. Однако «сделка» не состоялась, и, как позволяет судить существующая ситуация, склеп и принадлежащий ему участок были устроены на территории небольшого монастырского кладбища по левую сторону от главного храма.

М. Е. Месмахер разработал комплект чертежей для строительства склепа, представляющего собой небольшой, квадратный в плане каменный павильон-часовню, увенчанный изящным вызолоченным куполом с ажурным крестом. Архитектурное решение павильона решено в приемах эклектики с элементами неорусского стиля (ил. 5) [8]. Рисунок главного фасада исполнен в акварельной технике и сам по себе представляет интересное произведение изобразительного искусства. Три чертежа с изображением разных фасадов исполнены карандашом с тонкой прорисовкой резных каменных и ажурных металлических деталей [9]. Стены павильона были выложены из мраморных блоков, лучковые фронтоны по четырем сторонам, капители и фризы обработаны резьбой в русском стиле. Во фронтоне над глухими входными дверьми, облицованными металлическим листом с рельефным изображением крестов, помещено мозаичное подгрудное изображение Иисуса Христа на золотом фоне. На противоположной стене заднего фасада размещено небольшое окно с ажурной решеткой, на боковых стенах — резное стилизованное изображение креста. В оформлении стен введена композиция из скрещенных лавровых ветвей и библейских изречений, помещенных в прямоугольные панно.



5. М. Е. Месмахер.
Павильон над фамильной
усыпальницей Половцовых
в Черемнецком монастыре.
Главный фасад и план. Бумага,
акварель. 1887. НИИМ РАХ

2. Актуальные проблемы в архитектуре

Изготовление сложного каменного и металлического декора павильона, устройство склепа заняло около двух лет. Вероятно, в работах были задействованы традиционные подрядчики Месмахера — петербургские резчики по камню и мозаичисты. К сожалению, документальных свидетельств об их участии не обнаружено.

В дневниковой записи от 15 июня 1889 г. государственный секретарь А. А. Половцов отмечает: «...Поездка по озеру на пароходе в Череменецкий монастырь, где окончен постройкою монумент на могиле моей матушки» [10]. Почти через месяц, 11 июля 1889 г., Половцов запишет в дневнике: «...Едем на пароходе в Череменецкий монастырь служить панихиду по матушке, которая скончалась в этот день» [11].

В мае 1892 г. скончался отец госсекретаря А. А. Половцова — Александр Андреевич Половцов, военный инженер по образованию, действительный тайный советник и член Совета министра государственных имуществ. Очевидно, что его прах был захоронен в фамильном склепе, куда ранее был перенесен прах супруги. В 1908 и 1909 гг. ушли из жизни Н. М. Половцова и сам бывший госсекретарь и член Государственного Совета А. А. Половцов, скончавшийся в своем лужском имении. Согласно их завещаниям супруги были захоронены в крипте Свято-Троицкой церкви ивангородского (нарвского) имения Половцовых — Парусинка. Там же захоронен основатель имения, приемный отец Н. М. Половцовой барон А. Л. Штиглиц.

В послереволюционный период монастырские постройки переходили в пользование различных организаций нецерковного назначения, были разрушены и значительно пострадали храмовые сооружения и монастырское кладбище. Фамильный склеп Половцовых был разграблен и в настоящее время находится в аварийном состоянии.

В 2017 г. сведения об обнаружении авторских чертежей склепа семейного захоронения Половцовых были переданы автором статьи в Лужский краеведческий музей. По запросу музея копия с акварельного рисунка Месмахера предоставлена НИМ РАХ для размещения в экспозиции. Этот шаг, без сомнения, со временем окажет содействие в проведении реставрационных работ.

В 1891 г. М. Е. Месмахер исполнил проект памятника Е. И. Струттон — няне императора Александра III и его младших братьев.

Екатерина Ивановна Струттон (1809–1891) свыше 25 лет состояла на службе при императорском дворе воспитательницей при малолетних детях императора Александра II — великих князьях Александре, Владимире, Алексее, Сергее и Павле Александровичах, а также при великой княжне Марии Александровне. Она входила в узкий круг немногочисленных приближенных, которым были доверены кормление, уход и начальное воспитание царских детей, включая наследника престола. В семье Александра II, кроме Е. Струттон, состояли англичанки — М. Юз, Т. Ишервуд и С. Поггенполь. Их воспитанники, проводившие с нянями основное время, привязывались к ним и почитали в последующие годы. Е. Струттон в царской семье ласково называли Кити. Выйдя на пенсию, няня оставалась проживать в казенной квартире и в общей сложности состояла при дворе 46 лет. Ее имя иногда упоминается в дневниках и личной переписке членов императорской фамилии. Вот что пишет император Александр III о ее кончине в письме своему старшему сыну цесаревичу Николаю Александровичу (будущему императору Николаю II) от 5 марта 1891 г.: «*Как раз в день моего рождения умерла бедная старушка Кити, прожившая в нашем доме 46 лет, из которых 22 года подряд нянчила нас шестерых. Нам, всем братьям, было очень грустно, и мы проводили ее из Зимнего дворца в Английскую церковь, а потом поехали на Смоленское кладбище, где ее и схоронили*» [12].

Архивные документы Кабинета Его Императорского Величества (далее — Кабинет ЕИВ) по Хозяйственному отделу позволяют внести ясность в обстоятельства проектирования и установки памятника.

26 июля 1893 г. заведующий двором великого князя Владимира Александровича князь П. Оболенский направил управляющему Кабинетом ЕИВ П. К. Гудим-Левковичу письмо, в котором сообщил, что памятник на могиле Е. И. Струттон изготовлен и установлен на Смоленском кладбище скульптором К. О. Гвиди. Стоимость работ по изготовлению и установке памятника составила 9725 руб. В письме заведующий двором также спрашивал управляющего Кабинетом ЕИВ, какую часть общей суммы выделит император, а какую установит для внесения равными долями младшими братьями. Император определил выделить из Кабинета ЕИВ 5725 руб., а остальную сумму — 4000 руб. — оставить на внесение великими князьями равными долями.

Пожелание государя об установке на могиле няни памятника взялся исполнить великий князь Владимир Александрович, который, в свою очередь, поручил его проектирование архитектору М. Е. Месмахеру, фактически исполнявшему должность придворного архитектора. Не случаен также и выбор скульптора.

Карл Гвиди, итальянец по происхождению, приехал в Петербург и открыл в 1876 г. собственную мастерскую по обработке мрамора и гранита. Вскоре он зарекомендовал себя не только в аристократическом кругу заказчиков, но и сумел получить заказы Министерства Императорского Двора. В 1896 г. Гвиди получает звание «Поставщик Двора Его Императорского Величества и Их Императорских Высочеств Великих князей». В документах на получение этого почетного звания скульптор привел обширный перечень своих работ в императорских и великокняжеских дворцах, что говорит о его тесных взаимодействиях по ряду заказов с архитектором М. Е. Месмахером.

В собрании НИМ РАХ хранятся пять проектных чертежей памятника на могиле Е. И. Струттон [13]. Один — с изображением лицевого фасада монументального гранитного надгробия с надписью на английском языке: *“Sacred to the memory of Catherin Strutton. Born 21 nov./3 dec. 1809. Died 26 febr. 1891. R.I. P. Blessed are the pure in heart for they shall see God. Well done good and faithfull Servant”* [14]. Русская надпись гласила: «Своей незабвенной няни соорудили сей памятник Государь Император Александр III и Его Августейшие Братья» (ил. 6). Другой проектный лист представляет этот же памятник, вероятно, установленный в ограду существовавшего захоронения, отмеченного также двумя надгробиями — в виде креста из белого камня и в виде стелы из камня черного цвета. Памятник Е. Струттон на Смоленском лютеранском кладбище не сохранился.



6. Е. Месмахер. Памятник на могиле Е. П. Струттон на Смоленском лютеранском кладбище в Петербурге. Главный фасад. Бумага, акварель. 1891. НИМ РАХ

ПРИМЕЧАНИЯ

1. НИМ РАХ. Инв. № А-20963.
2. НИМ РАХ. Инв. № А-20964.
3. НИМ РАХ. Инв. № А-20962.
4. НИМ РАХ. Инв. № А-20969.
5. НИМ РАХ. Инв. № А-21105.
6. В 2018 г. Т. Литвинова повторила свое сообщение на научной конференции в Государственном музее истории Санкт-Петербурга. В опубликованной по следам конференции статье в журнале «Архитектурная керамика мира» (№ 3, 2019) ведущая роль Научно-исследовательского музея Российской академии художеств в атрибуции графических чертежей Месмахера, к сожалению, оказалась представлена читателям специализированного издания недостоверно.
7. Александр Половцов. Дневник государственного секретаря. Т. 1. 1883–1887. М., 2005. С. 360.
8. НИМ РАХ. Инв. № А-20970.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

9. НИМ РАХ. Инв. № А-20971–20973.
10. Александр Половцов. Дневник государственного секретаря. Т. 2. 1887–1892. М., 2005. С. 223.
11. Александр Половцов. Дневник государственного секретаря. Т. 2. 1887–1892. М., 2005. С. 235.
12. Письма императора Александра III к наследнику цесаревичу великому князю Николаю Александровичу // Российский архив. История отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Т. IX. М., 1999. С. 229.
13. НИМ РАХ. Инв. № А-20990–20994.
14. Перевод с английского языка: «Священная память о Кэтрин Стругтон. Родилась 21 ноября/3 декабря 1809. Скончалась 26 февраля 1891. Покойся с миром. Блаженны чистые сердцем, ибо они увидят Бога. Молодец, добрый и верный Слуга».

Сведения об авторе:

Герасимов Владимир Валентинович, историк архитектуры, научный консультант ООО «Возрождение Петербурга»; palazzo_ltd@mail.ru

Gerasimov Vladimir V., Architectural Historian, Scientific Consultant of the Revival of St. Petersburg, LLC; palazzo_ltd@mail.ru

ГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ ИНТЕРЬЕРА В РИСУНКАХ МАРИЭТТЫ ЭРНЕСТОВНЫ ГИЗЕ

В статье рассматривается серия рисунков Мариэтты Эрнестовны Гизе, выявляется специфика графического анализа интерьера различных художественных эпох и стилей, затрагивается тема графики в архитектурном творчестве, подчеркивается значение творческого наследия М. Э. Гизе как ценного методического материала для преподавания дисциплин по истории интерьера.

Ключевые слова: рисунок архитектора, Мариэтта Эрнестовна Гизе, история интерьера.

T. V. Kovaleva

GRAPHICAL ANALYSIS OF INTERIOR COMPOSITION IN DRAWINGS BY MARIETTA ERNESTOVNA GIZE

The article offers an overview of a series of drawings by Marietta Ernestovna Gize, reveals the specifics of graphical analysis of the interior of various art periods and styles; touches on the topic of graphics in architectural artwork; emphasizes the importance of the creative heritage of M. E. Guise as a valuable methodological material for instruction in history of interior design.

Keywords: architect's drawing, Marietta Ernestovna Gize, interior history.

75-летие восстановления академии, которое отмечается в 2020 г., невольно подталкивает оглянуться назад, вспомнить недавнюю историю Alma Mater, вспомнить преподавателей и выпускников — художников, дизайнеров, архитекторов, чьи жизнь и творчество навсегда связаны с историей школы. Мариэтта Эрнестовна Гизе известна многим поколениям выпускников ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПбХПА им. А. Л. Штиглица как «преподаватель истории западного искусства, профессор, доктор искусствоведения <...>, обладательница энциклопедических знаний, прекрасный лектор <...>, автор монографий по истории дизайна <...>» [8, с. 207]. Так отзывается о ней в своей книге выпускница 1959 г., а ныне профессор кафедры промышленного дизайна, доктор искусствоведения Светлана Вагаршак Мирзоян, сама уже ставшая легендой нашей школы.

К творческому наследию М. Э. Гизе кроме научных монографий и статей по исследованию взаимосвязи художественной и технической культуры России в XVIII — начале XX в. и других теоретических трудов, признанных весомыми в отечественном искусствознании, относятся уникальные произведения прикладной графики. Новое поколение студентов имело возможность познакомиться с ними на выставке творческих работ М. Э. Гизе, которая была подготовлена ее сыном — известным ленинградским и петербургским дизайнером, выпускником ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1970 г., художником-конструктором Сергеем Николаевичем Косниковским [10]. Она проходила в зале Генриха II Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица в 2014 г. и была приурочена к 100-летию со дня рождения М. Э. Гизе. На этой памятной экспозиции были «представлены ранее

неизвестные графические материалы, рабочие зарисовки и эскизы, выполненные Мариэттой Эрнестовной в разные годы <...>, среди которых иллюстративные материалы для курсов лекций по всеобщей истории искусства, истории орнамента и истории архитектуры, пейзажи и путевые зарисовки, а также технические зарисовки материалов, представленных в архивах разных городов России» [11].

Одна из серий рисунков М. Э. Гизе посвящена истории интерьера. Для нынешнего поколения преподавателей и обучающихся академии эта тема чрезвычайно актуальна. Сегодня остро стоит вопрос о разработке заданий для программ дисциплин по специальному рисунку в рамках направлений и профилей подготовки, связанных с проектированием архитектурного пространства: «Монументально-декоративное искусство», «Дизайн интерьера», «Средовой дизайн». Ведется поиск методики с целью приблизиться к такому типу «рисунка с натуры, где поставлена задача не просто изобразить объект, а, скорее, изучить его <...>, где нет цели создания произведения искусства, но поставлена задача осмысления виденного» [7, с. 296].

В рамках настоящей статьи представляется интересным рассмотреть рисунок архитектора М. Э. Гизе как способ графического анализа композиции интерьера различных художественных эпох и стилей.

Деятельность ученицы Н. А. Троицкого, выпускницы архитектурного факультета Всероссийской академии художеств 1938 г., архитектора-художника Мариэтты Эрнестовны Гизе всегда была связана с проектной графикой: «<...> несколько предвоенных лет Гизе работала в архитектурных мастерских <...>. В апреле 1942 г. ее приняли тригонометристом в вычислительный отдел Государственного оптического института <...>. Одновременно Гизе иллюстрировала буклеты и брошюры создаваемых в ГОИ приборов и инструментов <...>. В архитектурную среду Гизе вернулась в октябре 1945 г. Она попала в мастерскую № 13 “Ленпроекта”, которую возглавлял А. С. Никольский, страстный приверженец конструктивизма. По мнению Гизе, короткое по времени общение с этим талантливым архитектором убедило ее в первостепенной роли конструкции при поисках образного решения задуманного проекта <...>» [1, с. 11–12]. В 1948 г. знакомый архитектор Л. С. Катонин «буквально за руку привел ее к своему другу И. А. Ваксу, тогдашнему временному директору <...> Ленинградского высшего художественно-промышленного училища <...>. Ей предложили вести занятия на кафедрах графических дисциплин и промышленного искусства <...>. Она преподавала в “Мухе”, так называли училище после присвоения ему имени В. И. Мухиной <...>, более 50 лет. Мариэтта Эрнестовна вела курсы по всеобщей истории искусства, истории орнамента, истории архитектуры, протодизайну в России <...>, истории дизайна, науки и техники <...>» [1, с. 13].

В качестве приложения к тексту своей диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры на тему «Архитектурные принципы искусственного освещения города» Мариэтта Эрнестовна выполнила архитектурный «проект точечного освещения Невского проспекта со световым выявлением наиболее значительных архитектурных памятников» [1, с. 13], концепция которого соответствовала выносимым на защиту положениям. А много лет спустя очевидец следующей защиты М. Э. Гизе напишет в воспоминаниях: «в декабре 1997 г. в Государственном художественно-промышленном университете им. С. Г. Строганова состоялась ее уникальная защита докторской диссертации, посвященной зарождению и развитию художественного конструирования в России XVIII – начала XX в. На фоне тщательно выполненных таблиц с фотографиями и прорисовками различных технических изделий, поражающих красотой компоновки и деталей, выступала изящная женщина...» [1, с. 8]. Некоторое время М. Э. Гизе работала в Музее истории Санкт-Петербурга, где занималась формированием фонда архитектурной графики [12]. Все приведенные биографические сведения убеждают, что сферу научных интересов М. Э. Гизе, связанных с изучением старинных инструментов и уникальных приборов, проблем конструирования и производства машин и станков, сопровождало профессиональное увлечение графикой.

Графика в архитектурном творчестве — отдельная тема для изучения, принято разделять понятия «архитектурный рисунок» и «рисунок архитектора». Если в первом случае рисунок связан с проектной деятельностью и представляет собой предварительный эскиз замысла, то во втором случае — это «способ познания закономерностей композиций архитектурного наследия <...>, совершаемого в целях развития, совершенствования образного творческого мышления» [5, с. 55].

Архитектор по базовому образованию, М. Э. Гизе обращала внимание на графическое решение даже в оформлении технической документации. Так, в своей научной монографии «Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века» автор пишет: «...Вся техническая документация промышленных предприятий и министерств конца XIX — начала XX в. была художественно оформлена, причем в характере оформления ощущалось стилистическое единообразие <...>, влияние модерна на промышленную графику тех лет можно обнаружить, рассматривая композиции обложек для каталогов, написание их названий, – витиеватое, усложненное» [3, с. 206–207]. Можно предположить, что М. Э. Гизе контролировала качество изобразительного материала, и для этого своего научного труда: «все штриховые рисунки выполнены художниками С. Н. Косниковским и М. С. Принцевой» [3, с. 8]. Установка на ответственность отличает графические изображения исследуемых предметов.

Для своих рисунков М. Э. Гизе выбирала небольшие форматы: 13×17, 9×11, 9×13, 7×7 см, встречаются форматы еще меньше. Эти рисунки представляют собой беглые зарисовки по тонкой или плотной бумаге (альбомы для рисования и черчения, блокноты и даже тетрадные листы в клетку) карандашом, пером или фломастером.

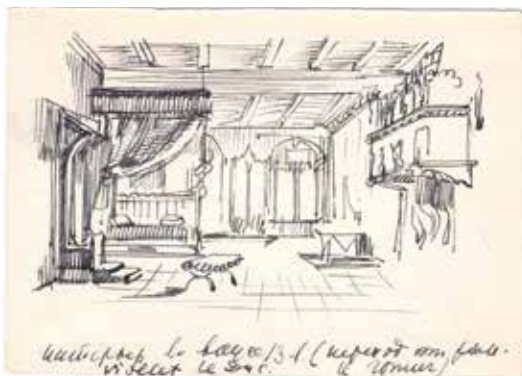
Тематика изображений позволяет разделить рисунки на отдельные серии: серия с изображениями станков; серия сцен из русского народного быта и орудий крестьянского труда; серия с изображениями самоваров и предметов столовой посуды; серия костюма и орнаментов; отдельные серии предметов убранства и оборудования интерьеров: печи и камины, зеркала и мебель, настенные и напольные часы, осветительные приборы (люстры, бра, подсвечники, канделябры, торшеры).

Основным средством изображения перечисленных предметов в этих сериях рисунков является линия. Это не удивительно, известно, что «линейная графика – самый распространенный, наипростейший способ изображения архитектурной формы, деталей предметной среды, <...> как изобразительная форма замыслов архитектора известна со времен Древнего Египта» [6, с. 43]. Для автора важным было проследить контур объекта и передать с его помощью важную информацию об этом объекте — размер, форма, детали. В своей первой книге «Как украсить наш быт» М. Э. Гизе обоснованно пишет: «нет ни одного предмета в нашем быту, который в той или иной степени не был бы ответственен за художественный облик нашего интерьера» [2, с. 25].

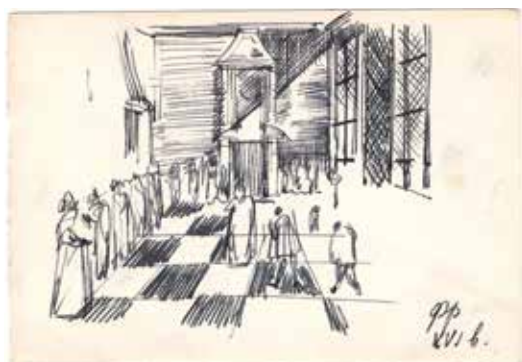
Изображения, с которыми она продолжала работать, переносились на плотную бумагу или картон формата А4. Они располагались свободно по одному на лист или группой, отрисовывались тушью и пером или черным фломастером. И здесь линейная графика Гизе дополнялась тональной и крайне редко цветной разработкой формы (заливка, штриховка), благодаря чему выявлялись значимые характеристики изображаемых предметов – масса, фактура и др. Сопровождающие подписи под каждым рисунком, тщательно перенесенные из первоисточников, летящим почерком мастерски компоновались на листе между изображениями.

Интерьер в системе материальной культуры рассматривался М. Э. Гизе как результат художественной деятельности человека: «воспитывать вкус способны не только живопись, скульптура, литература, театр или кино, то есть искусства, вооруженные такими действенными средствами влияния, как слово, острый сюжет, жест. Не менее существенны в этом отношении и музыка, и архитектура, и декоративно-прикладное искусство. Под последним принято понимать всю совокупность предметов человеческого обихода — таких как мебель,

2. Актуальные проблемы в архитектуре



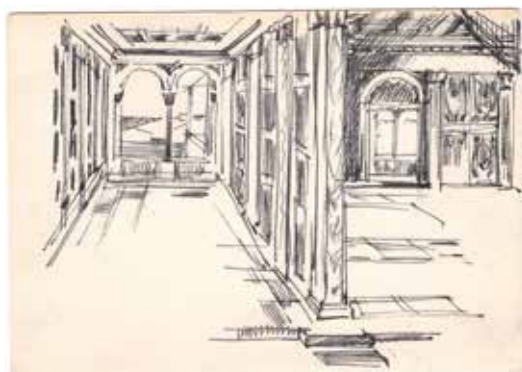
1. М. Э. Гизе. Интерьер во вкусе XIII в.



2. М. Э. Гизе. Французский интерьер XV в.



3. М. Э. Гизе. Готическая спальня XV в.
Франция



4. М. Э. Гизе. Флорентийский интерьер XV в.

ткани, керамика и стекло, электроарматура, обои и прочее. Только взаимодействует это искусство на нас иным языком — ритмом плоскостей и объемов, пропорциями предмета, выразительностью контурной линии, орнаментом, цветом» [2, с. 6].

В своих графических работах Мариэтта Эрнестовна «разбирает» на отдельные составляющие исторические интерьеры (мебель, обои, декоративные ткани, приборы отопления, освещения и др.), анализирует характер формы и пластики этих «серьезных мелочей». При этом она уверена, что «стол, стул, предметы одежды, декоративные ткани лишены самостоятельного существования. Они выступают поодиночке лишь на магазинной или музейной полке. Стоит же им войти в наш дом, как они мгновенно становятся частью целого, образуют ансамбль» [2, с. 13–14].

Серия с изображениями исторических интерьеров как ансамблей в графическом наследии М. Э. Гизе многочисленна и тоже представляет собой наброски пером и тушью, выполненные с исторических прототипов. Линия и штрих — основные средства выразительности в этих рисунках. Графический язык Гизе лаконичен и прост, но это только способствует восприятию главного. Четкими линиями автор акцентирует внимание на художественных свойствах пространственной композиции интерьера, на пространственных взаимосвязях отдельных предметов, его наполняющих (ил. 1–4).

Иногда в линейном рисунке интерьера вдруг появляется пятно цвета как обозначение композиционной доминанты, подчеркивающей структуру интерьера, его пропорции, со-масштабность предметов друг другу, человеку. Такой анализ близок профессиональным архитекторам, он определен самой архитектурной логикой, всегда выявляющей тектонические закономерности. Братья Веснины, рассуждая о рисунке, настаивали: «прежде всего, надо отметить все методы “срисовывания” и “копирования” как методы, приучающие рисующего к пассивному отношению к натуре, к подражанию, к бессмысленному ее повторению. Надо твердо усвоить, что рисование есть активный процесс — большая работа мысли <...>» [9, с. 167].

Изображения интерьеров формата А5 встречаются выполненными в технике акварели — это аналитические реплики на фиксационные акварели XIX в. из собраний Государственного Эрмитажа: карандашные подписи в нижней части листов строго передают атрибуцию. Гизе при всей

общности трактовки образа исторического интерьера тонкими лессировками передает и детали, но трактует их как части целого, как необходимые для передачи художественных особенностей элементы.

Рисунки Гизе увлекательны для разглядывания, они интересны как иллюстративный материал по истории интерьера. Возможно, при изучении источников для подготовки курсов по истории архитектуры М. Э. Гизе использовала наравне с теоретическими методами (конспектирование научной литературы) и метод графического анализа тех изображений интерьеров или их деталей, которые можно видеть в качестве фона в произведениях живописи (монументально-декоративной и станковой), скульптуры (рельефы), книжной графики (миниатюра) различных исторических эпох. Поражает тонкая наблюдательность автора, чувство пространства и владение графическими приемами при его передаче. Рисунки как фиксация архивных материалов, например, акварелей или фотографий, также интересны логикой отбора и способом изображения элементов интерьера.

Можно предположить, что М. Э. Гизе как педагогу такой метод графического анализа визуального материала был необходим, чтобы выстроить убедительную концепцию подачи лекций, чтобы использовать свои же разработки в качестве наглядного пособия. В одной из статей она затрагивала практику передвижных музеев учебных пособий Русского технического общества: «в числе материалов <...> были и машиностроительные чертежи, и приборы, используемые лекторами на уроках в школах, организованных обществом для рабочих» [4, с. 118].

Серии рисунков М. Э. Гизе представляются результатом глубокого изучения исторических интерьеров, образцами профессиональной графики художника-архитектора, выявляющего лаконичными средствами типические черты и наиболее существенные стилевые признаки организации и убранства внутреннего пространства архитектурных сооружений различных художественных эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аронов В. Р.* М. Э. Гизе и проблемы изучения истории дизайна в России // М. Э. Гизе. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – начала XX века / под ред. В. Р. Аронова. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 7–35.
2. *Гизе М. Э.* Как украсить наш быт. Л. : Лениздат, 1961. 76 с.
3. *Гизе М. Э.* Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1978. 279 с.
4. *Гизе М. Э.* Подвижной музей учебных пособий // Советская педагогика. 1973. № 4. С. 118.
5. *Зайцев К.* Графика и архитектурное творчество. М. : Стройиздат, 1979. 160 с.
6. *Кудряшев К. В., Байзетцер Л.* Проблемы изобразительного языка архитектора. М. : Стройиздат, 1985. 239 с.
7. *Максимов О. Г.* Рисунок в архитектурном творчестве: Изображение, выражение, созидание. М. : Архитектура-С, 2002. 464 с.
8. *Мирзоян С. В., Хельмянов С. П.* Санкт-Петербургская школа дизайна. СПб. : ООО «Юниконт-Дизайн», «Креатив Лаб», 2011. 400 с.
9. Цит. по: *Ильин М. А.* Веснины. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1960. 190 с.
10. <http://design.kosnikovskiy.ru/> (дата обращения: 18.01.2020).
11. <http://www.ghpa.ru/item/памятная-выставка-работ-мэ-гизе-откроется-в-санкт-петербургской-художественно-промышленной-академии-имени-ал-штиглица> (дата обращения: 08.01.2020).
12. <https://www.peoplelife.ru/71295> (дата обращения: 18.01.2020).

Сведения об авторе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения; tvk158@mail.ru

Kovaleva Tatiana V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Professor, Art History Department; tvk158@mail.ru

ДВА ВЗГЛЯДА НА АРХИТЕКТУРУ: ГАУДИ И ШУХОВ

Прослеживается жизнь, взгляды и творческие пути двух великих людей – А. Гауди и В. Г. Шухова, живших в одно и то же время. Уникален их подход к созданию своих творений, от восхищения красотой и гармонией живой природы до переложения своих эмоций на язык математики, что позволило впервые создать конструкции с криволинейной динамикой форм в архитектуре на основе прямолинейных элементов. Использование линейчатых поверхностей, сетчатых, сводчатых и висячих конструкций не имело аналогов в мировой практике того времени, и только 60–80 лет спустя они были взяты на вооружение архитекторами всего мира.

Ключевые слова: Гауди, Шухов, линейчатые поверхности, гиперboloид, гиперболический параболоид, геликоид, коноид, сетчатые конструкции, висячие конструкции.

S. V. Kupriyanov, E. V. Proshkina

TWO VIEWS ON ARCHITECTURE: GAUDI AND SHUKHOV

The article traces the lives, the views and the creative paths of two great contemporaries A. Gaudí and V. Shukhov. Their visionary approaches to the creation of artworks, from their common admiration for the beauty and harmony of nature and wildlife to translating their respective emotions into the language of mathematics, for the first time in history made it possible to create architectural designs with curvilinear dynamics of shapes based on rectilinear elements. The use of ruled surfaces, mesh, vaulted and hanging structures was without precedent in the world practice of that time until 60 or 80 years later they were adopted by architects around the world.

Keywords: Gaudí, Shukhov, ruled surfaces, hyperboloid, hyperbolic paraboloid, helicoid, conoid, mesh constructions, hanging designs.

Прошло примерно 170 лет со дня рождения двух великих людей, Антонио Гауди (1852–1923) и Владимира Григорьевича Шухова (1853–1939), которые оказали огромное влияние на современную архитектуру.

В то время в архитектуре господствовали идеи функционализма, идеи прямой линии и прямого угла. Эти два гения отошли от традиционных форм в архитектуре своего времени и предложили то, чем будут восхищаться их потомки и использовать спустя многие десятилетия. В данной статье прослеживаются жизнь, взгляды и творческий путь этих двух великих людей, живших в одно и то же время и оказавших неизгладимое влияние на архитектурные принципы XX в., а также то, что их объединяло: использование в своих конструкциях элементов, в основе которых лежит раздел математики — линейчатая геометрия, — и поверхностей, основанных на ее использовании.

В детстве Гауди был болезненным мальчиком, лишенным подвижных детских игр и вынужденным пристально вглядываться в окружающую живую природу, находя в ней красоту, гармонию, первые посылки к творчеству. Начальное образование он получил в школе при церковной общине, а в 1869 г. поступил в архитектурное училище.

В ряду первых архитектурных проектов Гауди был павильон для международной выставки в Филадельфии в 1876 г.

Одним из ярчайших феноменов Гауди является невероятно гармоничная связь между биологией и геометрией. Безусловно, Гауди не был первым, кто почувствовал и проследил теснейшую связь растительного мира с геометрией. Уже в студенческие годы он проявил большой интерес к линейчатой геометрии и создаваемым с ее помощью сложным поверхностям, аналогии которых он видел в природе. Их красота вдохновила его к применению этих элементов в архитектуре. Вот его слова: «Хотите знать, что послужило образцом для многих моих творений? Дерево, стоящее прямо, вздымающееся кверху свои ветви с расположенными на них ветками поменьше, на которых, в свою очередь, располагаются листья. И каждый из этих элементов выглядит гармонично и величественно с тех времен, как их создал Великий Творец» [2].

Линейчатые поверхности являются разделом линейчатой геометрии «...в котором рассматриваются в качестве элементов пространства прямые линии. Эти прямые линии образуют линейчатые поверхности: гиперboloид вращения, гиперболический параболоид, геликоид, коноид» [5, с. 157]. Таким образом, можно говорить о том, что движение прямой по определенной траектории создает в пространстве поверхности с криволинейной пластикой.

Гениальность Гауди заключается в том, что на основе фигур линейчатой геометрии он создавал устойчивые конструкции с криволинейной динамикой из прямолинейных элементов, что упрощает технологию возведения построек. В творчестве Гауди конструктивные и художественные элементы слиты воедино, образуя пример синтеза формы, фактуры, цвета, света, что приводит к необыкновенной выразительности постройки, но за которой порой скрываются сами конструктивные элементы.

Во второй половине XIX в. в Каталонии появились очень богатые предприниматели; были они людьми образованными, стремящимися к преобразованиям, не чуждые идее меценатства. Пожалуй, самым видным предпринимателем нового типа был Эусебио Гуэль, который встретился с Гауди в самом начале его карьеры и стал его всемогущим покровителем, что позволило Гауди во многом реализовать свои самые фантастические замыслы [2].

Очень интересен подход Гауди к работе над новым проектом. Обычно его проекты всегда начинались с трехмерной модели из гипса, дерева или веревочек с грузом, холсты служили для имитации поверхностей. Хотя он и придавал очень большое значение черчению, модели являлись самым важным инструментом для отработки его идей, поскольку можно обдумывать форму в пространстве. Именно этот подход очень наглядно продемонстрирован в музее города Реус.

Конструкции с использованием линейчатых поверхностей появлялись в постройках Гауди в течение всей его творческой деятельности. В конюшне усадьбы Гуэль в конструкции свода использован гиперboloид, в Парке Гуэль в конструкции колонны, поддерживающей свод своеобразного «грота» для разворота экипажей, использован гиперboloид. В Крипте Колонии Гуэль широко используется гиперболический параболоид: в конструкции сводов и стен, а также сводов портика. Следующим примером может служить конструкции здания приходской школы Саграда Фамилия, а наибольшее развитие эти поверхности получили в конструктивном решении самого храма Саграда Фамилия [6].

Многие архитекторы XX в. использовали замечательные свойства линейчатых поверхностей в своих работах: Ле Корбюзье, Э. Диесте, Ф. Кандела, Э. Каталано и в XIX в. — С. Калатрава.

А теперь перейдем к нашему соотечественнику, гениальному инженеру Владимиру Григорьевичу Шухову. Они ровесники, но если Гауди уже в детском возрасте искал гармонию в природе, то Шухов эту гармонию видел не только в природе, но и в законах физики, и теоремах математики, с детских лет мечтая стать инженером (слово «инженер» происходит от латинского *ingenium*, что означает «гений»). Шухов с золотой медалью закончил 5-ю петербургскую гимназию, где в те годы математику и физику преподавал выдающийся учитель Константин Краевич (по приглашению царя он занимался обучением его детей). Затем Шухов поступил в лучшее высшее учебное заведение России по подготовке инженеров – Императорское Московское техническое училище (ныне это МГТУ им. Н. Э. Баумана). В те годы училище считалось одним из лучших технических

2. Актуальные проблемы в архитектуре

школ мира, и педагогами у Шухова были выдающиеся ученые России: П. Чебышев — математик и механик, Ф. Орлов — ученый-механик, Н. Жуковский — механик, создатель аэро- и гидродинамики, Д. Менделеев — ученый-химик [4]. За выдающиеся успехи в учебе Шухов в 1876 г. был отправлен вместе с преподавателями на Всемирную выставку в Филадельфию, США (именно на этой выставке по проекту Гауди был построен выставочный павильон).

Там помимо познавательных поездок по промышленным предприятиям он познакомился с известным инженером и предпринимателем А. В. Бари, который сыграл решающую роль в жизни Шухова (творческий путь Шухова будет связан со строительной конторой Бари более чем на 40 лет, и аналогично покровителю Гауди, Эусебио Гуэлло, Бари поддерживал любые, самые фантастические идеи Шухова и позволял ему их воплощать в жизнь). Шухов окончил МИТУ с золотой медалью и освобождением от защиты диплома.

В 1887 г. Россия вступила в Русско-турецкую войну, и Шухов поступил в Военно-медицинскую академию, хотя уже через два года прекратил обучение. Но эти два года очень много дали ему как инженеру: он познакомился с самым совершенным механизмом в природе — человеческим организмом.

Шухов был необыкновенно одаренной личностью, и работа в строительной конторе Бари позволила в полной мере раскрыть все его многогранные таланты — от добычи нефти и ее хранения и транспортировки по трубам и на судах до строительства паровых котлов, мостов, огромных сетчатых перекрытий и башен. Шуховым были созданы исключительно легкие арочные конструкции с тонкими наклонными затяжками. Шухов никогда не называл себя архитектором, но возможно ли себе представить те постройки без завораживающих стеклянных сводов, как и здание Академии им. А. Л. Штигица — без Молодежного зала. Именно Шухов предложил новую конструктивную схему перекрытий и разработал математический аппарат для расчета этих конструкций. Так были сделаны перекрытия, которые работают до сих пор: ГУМ (1893), Петровский пассаж (1906), Главпочтамт (1910), гостиница «Метрополь» (1903), ГМИИ им. А. С. Пушкина (1912), дебаркадер Киевского вокзала (1917) и др. [1, с. 8].

Купольные конструкции Шухова не только практичны, но и формируют новое представление о красоте, оставаясь на виду. Они кажутся изящными и хрупкими, в то же время являясь надежными и долговечными конструкциями.

В 1896 г. контора Бари получила подряды на все крупнейшие выставочные павильоны для Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде, которая стала крупнейшей в дореволюционной России.

Для Шухова эта ярмарка явилась большой экспериментальной площадкой для апробации многих новых своих идей. По его проектам были построены девять павильонов с использованием сетчатых, сводчатых и висячих конструкций, не имевших аналогов в мировой практике. Монтаж этих построек произвели всего за четыре месяца из типовых элементов, изготовленных на заводе Бари. Предложенные Шуховым инженерные решения опередили свою эпоху на десятки лет. Шухов впервые применил сетчатые покрытия оболочки для огромных павильонов, а через 100 лет они нашли применение в перекрытии внутреннего двора Британского музея, на вокзале Кингс-Кросс в Лондоне, в Морском музее в Осаке и многих других.

На той же выставке Шухов построил несколько павильонов с висячими покрытиями, это стало революционной идеей в архитектуре. В настоящее время висячие покрытия перекрывают Олимпийский стадион в Мюнхене, Мэдисон-сквер-гарден в Нью-Йорке, велотрек в Крылатском и др.

И еще одно чудо было представлено на выставке — 30-метровая водонапорная башня конструкции Шухова (сейчас находится в селе Полибино Липецкой области, на территории музея мецената Ю. С. Нечаева-Мальцова, это он финансировал строительство Музея изящных искусств). Это была первая в мировой архитектуре гиперболоидная постройка, изобретение, запатентованное российским инженером. Оболочка вращения гиперболоида

2. Актуальные проблемы в архитектуре

явилась совершенно новой, никогда ранее не применявшейся строительной формой. Она позволила создать пространственно изогнутую сетчатую поверхность из прямых, наклонно установленных стержней. Легкая и очень жесткая конструкция башни была рассчитана на быструю сборку. Около 200 водонапорных башен шуховской конструкции были возведены фирмой А. В. Бари в нескольких десятках городов России. К достоинствам гиперболоидных башен можно отнести экономичность, эластичность и ветроустойчивость, равномерное распределение нагрузки, быстроту и простоту сборки, унификацию деталей.

Самым знаменитым сооружением Шухова является башня на Шаболовке, построенная в 1922 г. высотой 150 метров. Спустя почти 60 лет сетчатые башни начали строить по всему миру: башня порта города Кобэ в Японии (1963 г., 108 метров), Сиднейская башня в Австралии (1981 г., 309 метров), телебашня в Туаньчжоу (2010 г., 600 метров).

Висячие покрытия, арочные конструкции, сетчатые оболочки и башни в форме гиперболоида стали инженерными решениями нового типа, которые своей простотой и элегантностью, а также необычными смелыми формами произвели сенсацию. Шухов, наверное, был первый, кто почувствовал, что металлические конструкции сами по себе являются красивыми и их не нужно закрывать, они являются самодостаточными в архитектурной среде. Шухов говорил: «Что красиво смотрится, то прочно. Человеческий взгляд привык к пропорциям природы, а в природе выживает, по Дарвину, что прочно и целесообразно» [3, с. 66]. Как эта мысль переключается с воззрениями Гауди на архитектуру!

Шухов, гений инженерной мысли, прекрасно владевший современным математическим аппаратом, являлся автором более 40 научных трудов и 30 запатентованных изобретений.

Два гениальных человека, которые внесли неоценимый вклад в развитие современной архитектуры, были так похожи в своих творческих исканиях и восприятии природы и мира, воплощению своих ощущений в архитектурные формы. И если творения Гауди сохранились, находятся под защитой ЮНЕСКО и ими восхищаются не только архитекторы, но и миллионы туристов, то наш, отечественный, гений русской инженерной мысли знаком в основном специалистам по нескольким сохранившимся архитектурным сооружениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимир Григорьевич Шухов. М. : Директ-Медиа, 2017. 70 с.
2. *Крипта М.* Антонио Гауди. М. : АРТ-РОДНИК, 2008. 96 с.
3. *Паламарчук А., Суховеева А.* Шухов. Властелин Башен // NATIONAL GEOGRAPHIC. 2019. № 11. С. 58–75.
4. Что придумал Шухов. М. : Арт Волхонка, 2017. 104 с.
5. Линейчатая геометрия, линейчатая поверхность. Большая Советская Энциклопедия. 2-е изд. Т. 25. М., 1954. С.157.
6. *Лексина О. И.* Линейчатые поверхности как конструктивное, функциональное и художественное средство в архитектуре Гауди. URL: http://www.marhi.ru/AMIT/PDF/AMIT_28_leksina_PDF (дата обращения: 15.11.2019).

Сведения об авторах:

Куприянов Сергей Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штигица, доцент кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин, кандидат технических наук; krokus021@mail.ru

Прошкина Екатерина Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штигица, доцент кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин; k_zeta_pro@mail.ru

Kupriyanov Sergey V., PhD, Associate Professor, Department of Humanitarian and Engineering Disciplines, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; krokus021@mail.ru

Proshkina Ekaterina V., Associate Professor, Department of Humanitarian and Engineering Disciplines, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; k_zeta_pro@mail.ru

ОБЪЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАК ЧАСТЬ ИНФРАСТРУКТУРЫ МАЛЫХ ГОРОДОВ

В статье рассмотрены проблемы сохранения и прогрессивного использования объектов культурного наследия в малых городах России на примере города Приозерска (Ленинградская обл.). На основании исследования конкурентных преимуществ региона, к которым относятся значительный рекреационный и историко-культурный потенциал территории, анализа существующего положения сформированы предложения по повышению эффективности использования объектов культурного значения города, улучшению их транспортной доступности и событийной привлекательности, вовлечению их в культурную, социальную и экономическую жизнь региона, формированию новой общественной инфраструктуры. Проведенное исследование может способствовать развитию новой идентичности города, формированию качественной городской среды с общественными досуговыми, просветительскими пространствами для жителей и привлечению туристов рассматриваемого региона и Финляндии.

Ключевые слова: культурное наследие, культурная традиция, объект культурного наследия, инфраструктура, Приозерск, Ленинградская область, развитие городской среды малых городов, локальный туризм.

CULTURAL HERITAGE SITES AS ELEMENTS OF SMALL TOWN INFRASTRUCTURE

The article outlines the issues of preservation and efficient management of cultural heritage sites in small Russian towns with an emphasis on Priozersk (Leningrad region) as an example. By investigating the competitive advantages of the region, including its significant recreational, historical, and cultural potential, and analyzing its status quo, the authors seek to explore opportunities to manage small town cultural sites more effectively, to improve their transport accessibility, to increase their event attractiveness and their contribution to the cultural, social and economic life of the region, and to develop new public spaces. This research can contribute to the sustainable development of the Priozersk region, establishment high quality urban milieu for its residents and attract tourists from the Leningrad region and Finland.

Keywords: cultural heritage, cultural tradition, cultural heritage site, infrastructure, Priozersk, Leningrad region, small town urban development, local tourism.

В настоящее время сохранение и использование объектов культурного значения вошло в круг стратегически важных тем и затрагивает интересы почти всех городов. В столице и региональных центрах страны объекты культурного наследия в основном функционируют при значительной поддержке государства, общественных фондов и частных инвесторов. Малые города и исторические поселения, напротив, часто сталкиваются с отсутствием средств для сохранения, а зачастую и спасения архитектурных памятников от разрушения. В то же

2. Актуальные проблемы в архитектуре

время следует отметить, что в регионах объекты культурного наследия имеют особое общественное значение. Часто они играют градоформирующую роль в истории места и являются его символом, становятся основой для развития культурного и событийного туризма. Потенциал использования объектов культурного наследия малых городов и их значение для развития региона, возможности вовлечения в городскую инфраструктуру рассмотрены на примере г. Приозерска, где были проведены исследование и анализ существующей ситуации.

Приозерский район хорошо известен уникальными природными ландшафтом и рекреационными зонами вдоль побережья Ладожского озера и реки Вуоксы, а также обладает значительным количеством памятников истории и культуры. Город Приозерск является частью не только русской истории, но и зарубежной. В отдельные периоды его территория входила в состав Швеции, Финского княжества и независимого государства Финляндии. К сохранившимся объектам культурного наследия, находящимся на территории г. Приозерска, относятся музей-крепость «Корела» (с 1310 г.), Лютеранская кирха Кякисалми (1930 г.) и православные храмы XIX столетия, такие как кафедральный собор Рождества Пресвятой Богородицы, Коневский Рождество-Богородичный монастырь, храм Всех Святых, церковь Андрея Первозванного на Вуоксе. Православные храмы в последнее десятилетие активно восстанавливаются, вовлечены в духовную жизнь города.

Музей-крепость «Корела» является центром общественных и культурных городских мероприятий города Приозерска. Она возведена в 1310 г. в самом устье реки Вуоксы при ее впадении в Ладожское озеро, на месте племенного центра древних карел, и обладает уникальным историческим материалом, отражающим влияние различных культур. Музей-крепость, в состав которой входят 13 самостоятельных объектов крепостных сооружений, окружен ландшафтным парком [1]. Земельный участок относится к категории земель особо охраняемых территорий и объектов. В сохранившихся зданиях расположен историко-краеведческий музей, филиал Государственного бюджетного учреждения культуры Ленинградской области «Музейное агентство». Он ведет активную работу с населением и индивидуальными группами посетителей, несмотря стесненные условия сохранившихся зданий, сложности с инженерными решениями на территории. Традиционная музейная деятельность по собиранию, систематизации, хранению, исследованию музейных коллекций является приоритетной. Однако последнее время все больше внимания уделяется событийной и рекреационной привлекательности музея. Так, три местных фестиваля включены в календарь основных событий Ленинградской области [2]. Исторически крепость состояла из двух частей: новой и старой

(ил. 1, зона А и Б соответственно). Новая крепость располагалась на Спасском острове и к XVII столетию превратилась в мощную каменную крепость. На этой территории во все последующие периоды размещались различные воинские подразделения и сопутствующая медицинская инфраструктура, в настоящий момент здесь находится ведомственный военный санаторий Министерства обороны, доступ на его территорию ограничен. Не представляется возможным не только исследовать



1. Крепость Кексгольм. Карта 1729 г.

земляные валы с бастионами, ворота, погреба, а также задействовать более поздние постройки для инфраструктуры музея, интегрировать данную зону хотя бы с точки зрения пешеходных экскурсионных маршрутов. Таким образом, территория существующего музея-крепости «Корела» включает в себя памятники только старой крепости.

Из указанного выше перечня памятников объектов культуры не используется в настоящее время здание бывшей лютеранско-евангелической кирхи. Оно построено в 1930 г. и является одной из высотных доминант города, выделяющейся силуэтом, утонченностью и вместе с тем лаконичностью фасадных решений. Автор проекта, известный архитектор Армас Линдгрэн, был одним из основоположников финского национально-романтизма. После советско-финской и Великой Отечественной войн здание сильно пострадало. В последующий период кирха использовалась как центр досуга молодежи, после пожара в 2002 г. находится в заброшенном состоянии. Основные конструкции здания выполнены из железобетона, в облицовке фасадов использован местный гранит. Можно предположить, что, по замыслу архитектора, кирха и крепость «Корела» (Кексгольм) должны были визуальнo перекликаться друг с другом благодаря материалу отделки наружных стен. Кирха располагается на расстоянии 1200 м от крепости, рядом с городской площадью и парком. С верхней площадки колокольни открываются прекрасные виды на город. Таким образом, можно заключить, что данный объект обладает уникальными параметрами для вовлечения его в культурную и общественную жизнь города: аутентичностью, которая дает ощущение сопричастности к истории места и идеальным расположением в центре города.

Данные памятники известны на севере Ленинградской области, но значительно уступают по посещаемости другим объектам региона. Имеются в виду города, также обладающие крепостными сооружениями и сопоставимые по удаленности от Санкт-Петербурга, – это Выборг и Старая Ладога. Сейчас большинство туристических групп, следующих по направлению в Карелию и на острова Валаам и Коневец, не делают остановки в Приозерске.

В настоящее время существуют следующие предпосылки для изменения текущей ситуации. Первое — это существенные изменения в транспортной инфраструктуре региона: завершается строительство Новоприозерского шоссе, которое свяжет Санкт-Петербург и Карелию; в регионе планируется открытие нового пропускного пункта на границе с Финляндией; улучшение железнодорожного сообщения (введение по этому направлению скоростных электричек).

Второе — приближение 100-летней годовщины со времени постройки лютеранско-евангелической кирхи. Ревитализация объектов финского периода истории возможна, востребована и может повлиять на атмосферу города, придав ему новую идентичность и привлекательность.

Третье – признание развития туристического потенциала территории приоритетной задачей, в соответствии со стратегией социально-экономического развития Приозерского района до 2030 г. [5], утвержденной решением Совета депутатов муниципального образования и разработанной в рамках реализации 172-ФЗ «О стратегическом планировании в Российской Федерации».

Нами были рассмотрены исторически сформировавшиеся архитектурно-планировочные решения указанных выше объектов культурного наследия и прилегающей к ним территории, их состояние, деятельность, вопросы логистики. В ходе проведенного исследования были выявлены основные проблемы развития территории, к которым относятся отсутствие оптимальной транспортной связи между железнодорожным вокзалом и основными историко-культурными объектами, невостребованность и неудовлетворительное состояние здания кирхи, невозможность работы музея-крепости «Корела» с большими группами в связи со стесненностью имеющихся помещений, отсутствием инженерных сетей. Исключена возможность нового строительства на территории крепости, а также развитие

экспозиционной и экскурсионной деятельности музея-крепости «Корела» на прилегающую территорию военного санатория, исторически являющуюся частью фортификационного комплекса.

Результатом исследования является комплексное предложение по формированию общественно-культурной инфраструктуры города, развитие его как туристического центра региона. По нашему мнению, необходимо максимально повысить эффективность использования территории и зданий музея-крепости «Корела», создать второй культурно-просветительский центр в здании лютеранско-евангелической кирхи, предусмотреть удобную транспортную связь между ним, музеем-крепостью «Корела» и железнодорожным вокзалом.

Для наибольшей вовлеченности в культурную, социальную инфраструктуру и улучшения эффективности деятельности музея-крепости «Корела» рекомендуется уделить внимание нескольким взаимосвязанным аспектам.

Первый из них – это организационные решения по улучшению событийной привлекательности музея, включению новых возрастных аудиторий, реклама, информированность о мероприятиях. Событийная привлекательность подразумевает многократное повторение посещений, является инструментом регулирования посетителей, особенно в несезонный период.

Вторая задача связана с первой, увеличение эффективности и разносезонности использования территории, прилегающей к музею. Это расширение зоны для прогулок и отдыха вокруг крепости «Корела», обустройство мультимедийной сценической площадки и создание лодочной станции для привлечения гостей в крепость «Корела» летом. В этой связи возможна организация водного маршрута от железнодорожной станции до крепости «Корела» с возможностью экскурсионного маршрута вдоль берегов форта, располагавшегося на Спаском острове. В зимнее время территория может стать более привлекательной при создании катка, горок и пунктов проката инвентаря. Успешным примером изменения прибрежной территории в центре города является проект развития парковой зоны залива Töölölahti, разработанный в 2017 г., который сделал этот участок новым популярным рекреационным и культурным центром города Хельсинки [4].

Третье и наиболее сложное направление, требующее участия городских властей, это работа со зданиями объекта культурного наследия, их экспозиций, обеспечение их инженерной инфраструктурой. Для полноценного функционирования, проведения мероприятий, приема большого количества посетителей необходима организация на территории музея санузлов и кафе, то есть проведение централизованных водоснабжения и водоотведения, конференц-зала или лектория, вовлечение в деятельность комплекса музея других объектов на территории города.

Предложения по зданию кирхи в связи с вышесказанным сводятся к изучению архивных материалов, планировочных и конструктивных особенностей здания и созданию в нем многофункционального общественного пространства. Например, концертного зала с органом, конференц-зала, медиатеки, мест для проведения занятий, лекций, выставок, которые могут быть связаны с деятельностью музея, а также смотровой площадки на колокольне. С учетом визитов гостей из Финляндии, которые продолжают интересоваться периодом нашей общей истории этой территории, можно предусмотреть возможность проведения по расписанию праздничных богослужений или экспонировать в отдельной секции финский период истории города – Кякисалми.

В Европе существует целый ряд примеров преобразования зданий храмового зодчества в культурные центры. Это, вероятно, лучшее из возможных функциональных наполнений для величественных зданий, многие из которых остаются архитектурными достопримечательностями, лишаясь своей первоначальной функции. В последнее десятилетие эта тенденция в ряде европейских стран связана со значительным уменьшением числа прихожан и объединением приходо-в. Один из первых таких примеров — доминиканская церковь в Голландии,

2. Актуальные проблемы в архитектуре

в городе Маастрихте, которая в 2006 г. была реконструирована в книжный магазин с читальным клубом и кафе [3]. Результатом стала широкая известность и востребованность данного пространства, подходящего для встреч и мероприятий, общественных и профессиональных.

В качестве одного из последних примеров можно привести реконструкцию собора Святого Петра в Нидерландах, в городе Вюрге, в котором в 2018 г. были организованы общественный центр, библиотека, кафе, многофункциональное выставочное пространство. Современное минималистичное решение и освещение подчеркивают красоту и убранство здания, его деталей и живописи. Интересно, что трансформируемое оборудование книжных шкафов позволяет освободить пространство и провести, например, праздничную службу или свадебную церемонию [3]. Руины готической церкви бережно перевоплотились в многоцелевой общественный зал в испанском городе Виланова де ла Барка [3]. Как и рассматриваемый пример в Приозерске, с 1936 г. здание не использовалось как церковь и медленно разрушалось.

Создание общественного пространства, объединяющего людей, дающего им возможность духовного развития и общения в период максимальной урбанизации городских пространств и развития интернет-коммуникаций, на наш взгляд, является наиболее уместным и плодотворным решением для такого памятника архитектуры, как здание лютеранско-евангелической кирхи.

Учитывая международный опыт и значительный рекреационный и историко-культурный потенциал территории, идея взаимодействия объектов музея-крепости «Корела» и кирхи открывает колоссальные перспективы для развития городской инфраструктуры. В этой связи возможна организация трансфера для небольших экскурсионных групп от железнодорожной станции до музея-крепости и кирхи, создание велодорожки для этого направления с пунктами проката велосипедов, а также пешеходного маршрута, дополненного табличками с QR-кодами на зданиях, по которым гости города могут получить экскурсионную информацию на двух языках (русском и финском).

Предложение по улучшению эффективности использования одного объекта культурного наследия и включения в инфраструктуру города, создания общественного привлекательного пространства во втором – актуальная и важная задача. Воплощение предложенных рекомендаций позволит обеспечить легкий доступ к памятникам культуры со стороны железнодорожной станции туристов, прибывающих на отдых в природные зоны Приозерска или направляющихся на остров Валаам. Расширение музейной деятельности за счет новых площадей в здании кирхи позволяет решить просветительские городские задачи, а также обеспечить привлекательность для гостей из Финляндии, из агломерации Санкт-Петербурга и других регионов. Общественные центры, как пространства, объединяющие людей с разными взглядами, жизненным опытом и профессиональными интересами, относятся сейчас к числу важнейших проектов страны, их развитие в малых городах не менее, а даже более важно, чем в региональных центрах. Включение в данную инфраструктуру объектов культурного наследия способствует формированию качественной среды для жителей, углублению в историю архитектуры региона, развитию новой идентичности города.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитриев А. П., Лихой А. И.* Приозерская земля: история и культура. Приозерск, 2004.
2. *Лихая М. П., Орлова-Шейнер М. Е.* Особенности использования объектов культурного наследия малых городов в плане экономического развития регионов // ФЭС: Финансы, Экономика, Стратегия. Научно-практический и методический журнал. 2019. № 7. С. 47–53.
3. *Мартовицкая А.* Место встречи изменить нельзя. We must meet. But where? // SPEECH: community center. 2018. № 21. С. 26–55.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

4. *Мартовицкая А.* С природой заодно. Living in nature // SPEECH: landscape / ландшафт. 2018. № 20. С. 144–159.
5. Стратегия социально-экономического развития Приозерского района до 2030 г. URL: // <http://www.priozersk.lenobl.ru/econom/kon> (дата обращения: 15.12.2019).

Сведения об авторах:

Орлова-Шейнер Мария Евгеньевна, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств, доцент кафедры архитектуры, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин, кандидат экономических наук; orlova-sheyner.m@mail.ru

Шейнер Александра Евгеньевна, архитектурное бюро SPEECH («ООО Проект СПиЧ»), ведущий архитектор, преподаватель-исследователь истории архитектуры; alexandra.sheyner@gmail.com

Orlova-Sheyner Maria E., PhD (Economics), St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Associate Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Associate Professor, Department of Humanitarian and Engineering Disciplines, orlova-sheyner.m@mail.ru

Sheyner Aleksandra E., Architectural Bureau SPEECH (Project SPiCh LLC), Lead Architect, Teacher-Researcher of the History of Architecture; alexandra.sheyner@gmail.com

О КОГНИТИВНЫХ ИСКАЖЕНИЯХ В АРХИТЕКТУРЕ: КАКИЕ ПРОБЛЕМЫ МЕШАЮТ РАЗВИТИЮ ТВОРЧЕСТВА НА ГОРОДСКИХ ИЛИ СЕЛЬСКИХ ТЕРРИТОРИЯХ?

Чем принципиально отличается жизнь человека на селе от жизни в городе? Увы, но об этом написано очень много с социальной точки зрения, но очень мало с архитектурной. О когнитивности в архитектуре тоже можно встретить материалы, но эти материалы больше относятся к повышению комфортабельности городских пространств.

Авторы провели исследование зданий в сельской местности и в городах. Попутно проводились и опросы жителей. Результат оказался весьма интересным. Оказалось, что причисление себя к «городским» жителям, равно как и к «сельским», весьма субъективно, ибо мнение людей не зависело ни от архитектуры зданий, ни от ландшафтного дизайна территорий.

Ключевые слова: проблемы архитектуры, когнитивные искажения, психология, архитектура.

N. V. Printsev, M. L. Tomanovskaya

ON COGNITIVE DISTORTIONS IN ARCHITECTURE: WHAT PROBLEMS IMPEDE THE DEVELOPMENT OF CREATIVITY IN URBAN OR RURAL AREAS?

What fundamentally differs a person's life in rural areas from life in the city? Alas, a lot has been written about this from a social point of view, but very little from an architectural point of view. You can find materials about cognitivity in architecture, but these materials are more related to increasing the comfort of urban spaces.

The authors conducted a study of buildings in rural areas and in cities. Along the way, the authors conducted surveys among residents. The result was very interesting. It turned out that classifying oneself as an "urban" resident or as a "rural" one was very subjective since people's opinion did not depend on the architecture of buildings or on the landscape design of the territories.

Keywords: problems of architecture, cognitive distortions, psychology, architecture.

Цель исследования – выявить наличие / отсутствие когнитивных искажений, связанных с архитектурными различиями городских и сельских пространств. Сформулировать проблемы когнитивности архитектуры, а также рассмотреть возможные пути по решению означенных проблем.

Введение

Снижение темпов загородного строительства, как правило, связывают с насыщением рынка недвижимости. Кто-то из специалистов видит в этом общемировую тенденцию,

которая направлена на переселение людей в города из сельской местности. Однако, если посмотреть в глубь происходящего процесса, то можно заметить ряд аспектов, которые не были ранее рассмотрены исследователями. Авторы считают деление людей на «городских» и «сельских» весьма условным, что ранее тормозило исследования. Но абсолютным параметром можно считать смену психологического сценария поведения человека, когда человек начинает вести себя по-разному, оценивая те или иные архитектурные объекты: находясь вблизи от «городских» или «деревенских» объектов, проявляется определенный набор паттернов. Паттерны относительно легко поддаются исследованиям в рамках интервью. Разность паттернов и можно условно считать «когнитивным искажением».

Рассмотрим пример когнитивного искажения. Многие исследователи считают, что необходимо сохранять деревянную архитектуру Крайнего Севера России [4], хотя сами жители этих домов и их потомки мечтают переехать в города, не думая о сохранении памятников архитектуры. Другой пример можно проследить, общаясь с теми, кто несколько десятков лет назад переехал в города из деревень. Такие люди пренебрежительно говорят о деревянном строительстве, старинных домах, неуважительно отзываясь о жителях домов-памятников. И это несмотря на то, что в России растет туристический интерес к музеям деревянного зодчества.

Методы исследования: метод интервью, метод обобщения, метод выявления транзактного поведения, сравнительный анализ, ретроспективный анализ, анализ иностранного опыта.

О когнитивности архитектуры

Говоря о когнитивности архитектуры, следует напомнить о самом понятии «когнитивность». В опубликованной статье [3] приводился тщательный анализ понятия «когнитивность» относительно тематики гаражного сообщества. В исследовании [3] авторы объединили в одно понятие когнитивности взаимодействие многих аспектов как социальную, утилитарную и архитектурную составляющие. Для транспортной системы, частью которой являются гаражи (как центр досуга людей, место стоянки и ремонта машин), авторы вывели характерные следующие параметры: 1) интуитивность позитивного взаимодействия; 2) удобство и функциональность при затрате минимума сил; 3) интеллектуальность системы, позволяющая повышать свои навыки.

В широком смысле слово «когнитивность» можно трактовать как «умность» и «научаемость». Когда говорят о «когнитивности архитектуры», то подразумевается такая архитектура, которая максимально функциональна (соединение эргономики и высоких технологий), а максимальная близость к природе (причем подчеркивается естественность природы, некоторая ее брутальность) должна снимать стресс у человека.

То есть когнитивная архитектура — такая архитектура, которая не только экономит силы человека, не только помогает полному раскрытию человеческого таланта, но и восстанавливает, релаксирует человека.

Проблемы когнитивности архитектуры

По мнению авторов, основными проблемами когнитивности архитектуры можно назвать два аспекта. Первый — ограничения по когнитивизации проекта, то есть при применении всех способов по повышению когнитивности при реализации проекта не обязательно проект станет полностью когнитивным (заложенная в проект когнитивность принесет тот результат, на который рассчитывали). Второй — когнитивные искажения, которые тормозят качественное развитие проектов.

Когнитивные искажения могут быть вызваны уровнем проблемы. Проблемы можно условно разделить на несколько уровней: а) первичная проблема, б) вторичная проблема, д) третичная проблема и т. д.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

Первичная проблема обусловлена необходимостью создания объекта по известной триаде: польза, прочность, красота. Объект, построенный по этой триаде, решает проблемы на первом этапе, но создает проблемы следующего уровня. Можно условно сказать, что по этой триаде было построено деревянное зодчество прошлого. Отголоски этой триады архитекторы используют и поныне.

Вторичные проблемы появляются тогда, когда возникает необходимость перехода на другой уровень ценностей: время, комфорт, безопасность. С появлением индустриализации, а также ростом числа домов в поселениях увеличивается и время на путь человека к работе, что, разумеется, послужило поводом для строительства многоэтажных домов в тех странах, которые не страдали кризисом перенаселенности территорий. Важно время, затраченное на дорогу до работы, а также сроки строительства. С появлением коммунальных систем тепло- и водоснабжения жизнь в многоэтажных домах стала более выгодной и комфортной, нежели в отдельном доме. На открытых территориях вопрос о безопасности становится очень острой проблемой, ибо удаленность от социума делает нападение преступников на объект, по сути, безнаказанным. Тогда как в городах, с учетом развитости систем общественной безопасности, нападение для преступников осложняется. Криминализованность территорий приводит к маргинализации территорий, что также сказывается и на комфорте жизни. Также пожаробезопасность деревянных домов значительно ниже, чем каменных.

Третичные проблемы возникают, когда общество переходит на новую ступень развития, ставя во главу угла новые ценности: экологичность, экономичность, социальность. Для повышения экологичности в городах закрываются производства. Погоня за экономичностью ставит мир перед проблемой постиндустриальной эпохи с кризисом перепроизводства. А все это осуществляется с той целью, чтобы социум стал жить лучше, чтобы сэкономились человеческие ресурсы на освоение более важных общественных программ.

Из приведенного выше анализа групп проблематик можно сделать вывод о том, что общество непоследовательно относится к построению своей архитектуры, гоняясь за сиюминутными течениями. Подобная общественная технология, с одной стороны, привела людей к некоторому общему знаменателю, а с другой — создала сложнейшее наслаивание культур и эпох архитектуры и, как следствие, всевозможные когнитивные искажения.

Если до революции, в зависимости от места проживания, можно было судить и о стиле жизни человека, то сегодня об этом говорить не приходится. Раньше люди везде жили по-особому, и в старинной литературе можно встретить упоминание места жизни человека: хутор, деревня, село, усадьба, отдельная рыбацкая (охотничья) изба, город (уездный), столица и т. д... Везде можно было найти свои положительные и отрицательные черты: хуторный образ жизни, столичный, деревенский, живет как отшельник, барствует в своей усадьбе и т. д. Сегодня же образ жизни «в деревне» и «в городе» практически идентичен, этот факт, по мнению авторов, еще более подчеркивает когнитивные искажения, связанные с архитектурой.

Авторы хотят заострить внимание на следующем противоречии, проистекающем из особенностей архитектуры. Кем должен считать себя крестьянин (городским или деревенским?), работая в совхозе, живя в бетонном доме, построенном по городскому типу? А кем себя должен чувствовать чиновник (городским или деревенским?), живущий в деревянном доме на окраине города? Эти вопросы очень сложны в психологическом плане. Люди, живущие таким образом, могут испытывать постоянный диссонанс, ибо им ежедневно приходится сравнивать свою жизнь с жизнью окружающих. В таких социальных группах острее чувствуется превалирование социального доминирования. Интервьюируя таких людей, можно услышать фразы: «[Нужно сделать так], чтобы было как у людей!», «[Нужно делать] как все!», «Переехать жить в столицу [за границу] — жизненная удача!». Можно

предположить, что подобное поведение символизирует наличие психологического синдрома избегания, который является следствием дискомфорта в связке архитектура / образ жизни. Ибо при внешней устроенности жизни люди могут испытывать дискомфорт неустроенности из-за внутренних идеологических противоречий в архитектуре.

Приведем цитату из книги [1, с. 12], где в качестве удачного, по мнению автора книги, примера говорится о строительстве города в далекой тайге:

«Они строили и не всегда верили, что построят. Им было очень трудно и очень холодно дышать через сложенные вдвое шарфы. Но был азарт. Сейчас азарта нет — есть стабильность. Возвести в Когалыме дом — уже не проблема. “Прежде монтажники со смены уходили с сумкой грибов, они прямо под ногами торчали. — Курилов сладостно закрывает глаза. — Клюквы было море, у каждого своя плантация. Где это все теперь? Исчезло. Вот вам и городские приметы. Мошкара — и та пропала. Город, город...”».

В этой же главе книги рассказывается о том, что этот проект делали прибалты, из Прибалтики возили и плиты для домов. Город строили так: сначала из тайги сделали поле, а затем построили дома и посадили газоны. Почему тогда не сохранялся архитекторами природный ландшафт, о необходимости сохранения которого так много говорил автор книги? Почему для принципиально нового города используется типовая застройка без использования местной древесины? Вот это ряд вопросов, которые возникли при чтении одной лишь небольшой главы.

Чтобы понять то, какие приоритеты были в архитектуре древности, обратимся к произведению «Калевала» (руна тридцать вторая, строки 278–282) [5, с. 382]:

*Молоко домой несите!
Хорошо вам будет дома,
На земле вам спать там мягко;
По лесам блуждать вам страшно.*

Эти строки о том, как мачеха просит своего пасынка, чтобы он так общался с домашними животными. Строки из «Калевалы» апеллируют к древнему гештальту человека, где человек должен был ухаживать за своими животными, в том числе создавая архитектуру, комфортную для животных. В статье [3] уже предлагалось рассматривать аналогии, где сегодняшние гаражи сравнивались с древними хлевами для животных. Потому что машину часто и сегодня называют «стальным конем».

Приведем цитату из книги [2, с. 151]:

«Как правило, в практике строительства суммарная площадь отведенного приусадебного участка превышает приквартирную ее часть, а остальная площадь предоставляется за пределами селитебной зоны поселка и используется для выращивания картофеля, капусты, овощей, кормовых и других культур, не требующих постоянного ухода. Такие участки отводят в едином массиве, включая площадь объединенных огородов и садов, что обеспечивает коллективную механизированную обработку земли и насаждений, организованный полив и транспортное обслуживание».

Приведенная цитата раскрывает относительно рациональное использование земельных ресурсов. Описание представляет собой некоторый компромиссный вариант вписывания одноэтажного строительства в плотную пригородскую застройку. Однако из текста книги не понятно, на каком расстоянии от участка должен быть огород? Если такой огород и имеется, то он бывает расположен в нескольких километрах от дома, что не защищает урожай от краж, а работу на участке делает труднее из-за его удаленности. И где размещать огород, если сам коттеджный поселок вырос на месте бывшего урожайного поля? На эти вопросы авторы не смогли найти ответа в литературе. Но, возможно, именно эти противоречия и являются источником субъективного чувства неустроенности у жителей квазисельских территорий.

Исследование когнитивных искажений в архитектуре

Издrevле город ассоциировался с понятием крепости, то есть огороженного пространства, отгороженного от внешних угроз. Деревней же считалось быстро возводимое из дерева поселение, люди которого занимались сельскохозяйственным трудом. Густота постройки зданий сегодня регулируется наличием коммуникаций (электричество, вода, тепло, газ), а также наличием инфраструктуры (клубы, детсады, поликлиники, школы). Как ни странно, но многие люди готовы преодолевать значительные расстояния до работы, но жить близко от музея или театра, куда они не ходят десятками лет...

Авторы считают нужным привести характерные примеры когнитивных искажений.

Пример № 1. В городе каждый дом стоит без забора. Забор жилому дому в городе не нужен. Такой забор выглядит мешающим. Почему? Возможно, что ментально горожане считают, что город опоясан некоторой городской крепостной стеной. Но когда тот же житель отправляется за город, в дачное садоводство, то тут забор уже становится необходимым, хотя никакой практической функции забор не несет. В разговоре с теми же самыми людьми, которые в городе живут без заборов, можно услышать слова оправдания в адрес криминала: «Вас обворовали, потому что нет у вас забора!» Почему так происходит? Возможно, что люди, которые строят себе забор, хотят обзавестись некоторой крепостной стеной, почувствовать психологическую защищенность.

Пример № 2. Городской житель может поехать за город и нарвать там цветов, которые относятся к Красной Книге, а потом продавать цветы у метро. Городской житель считает такое поведение нормой. Если же житель области приедет в город и сорвет себе цветок с клумбы, то это будет считаться хулиганством и будет осуждаться в обществе.

Заключение

Научные конференции, где предоставляется возможность обсуждения проведенных исследований, и являются той ментальной платформой, позволяющей выработать коллективные когнитивные методологии, необходимые для формирования архитектурного базиса современных технологических, социокультурных факторов. Международный статус конференции предоставил авторам данного исследования обсудить с коллегами из других регионов и стран аналогичные проблемы, возникающие в других странах, что отражено и в современном зарубежном кинематографе («Римские приключения», 2012 г., США, «Введение в архитектуру», 2012 г., Южная Корея, «Архитектор» 2016 г., США, и многие другие кинофильмы, отражающие указанные проблемы).

Глобальность развития современного мира в одинаковой степени порождает проблемы искажения архитектурной когнитивности, которые требуют выработки научной методологии для их решения.

Выводы

1. Архитектору, который готовит принципиально новый для территории проект, необходимо подумать о возможных когнитивных искажениях.

2. Когнитивные искажения архитектуры зданий должны быть еще изучены специалистами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Щенбаченко М. Л.* Что может зодчий? М. : Стройиздат, 1991. 102 с.
2. *Агаянц Л. М., Масютин В. М., Бочкарева Н. В., Рябченко Ю. В., Савина Л. П.* Жилой дом для индивидуального застройщика. М. : Стройиздат, 1990. 160 с.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

3. *Принцев Н. В., Ершов А. Г.* Особенности когнитивности гаражного сообщества // Технологии построения когнитивных транспортных систем: материалы конференции 28–29 мая 2019 г.) / Институт проблем транспорта им. Н. С. Соломенко РАН. СПб., 2019. С. 302–308.
4. William Brumfield. Uncover the legacy of Great Solovetsky Island // URL: <https://www.rbth.com/travel/331386-great-solovetsky-island> (06.12.2019).
5. Калевала. Литиздат, 1984. С. 382.

Сведения об авторах:

Принцев Николай Владимирович, эксперт НП «Инновационный Центр СЗФО»; super.ppr2014@yandex.ru

Томановская Марина Леонидовна, архитектор НП «Инновационный Центр СЗФО»; super.ppr2014@yandex.ru

Printsev Nikolay V., Expert, NP "Innovation Center of the North-West Federal District"; super.ppr2014@yandex.ru

Tomanovskaya Marina L., Architect, NP "Innovation Center of the North-West Federal District"; super.ppr2014@yandex.ru

УДК 72.036

А. В. Семенов, Д. И. Веретенников, Г. Н. Малышев

ДЕСЯТЬ ТЕЗИСОВ АРХИТЕКТУРЫ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНТИЗМА

Время архитектуры капиталистического романтизма завершилось, и пора подвести итоги весьма обширного периода отечественной истории 1990–2008 гг. Десять тезисов описывают и объясняют суть процессов, проходивших в данное время. Основная цель их составления – переосмысление и легитимизация постсоветской архитектуры.

Ключевые слова: архитектура, материальное наследие, капитализм, романтизм, постсоветская Россия.

A. V. Semenov, D. I. Veretennikov, G. N. Malyshev

TEN THESES ON THE ARCHITECTURE OF CAPITALIST ROMANTICISM

The time of the architecture of capitalist romanticism has ended and it is time to take stock of a very vast period of Russian history from 1990 to 2008. Ten theses describe and explain the essence of the processes that took place at that time. They seek to reconsider and legitimize post-Soviet architecture.

Keywords: architecture, material heritage, capitalism, romanticism, post-Soviet Russia.

Капиталистический романтизм — период в культуре постсоциалистических стран Европы и бывшего СССР, связанный с глубокими политическими, экономическими, социальными и идеологическими трансформациями, протекавшими на фоне краха государственных административно-командных систем и последующей интеграции в глобальную экономику и культуру.

Термин «капиталистический романтизм» апеллирует к нескольким культурным нарративам. Во-первых, через устойчивую бинарную оппозицию «капитализм / социализм» он отсылает к понятию «социалистический реализм», служившему официальным художественным методом предыдущей эпохи, что подчеркивает факт наследования исторических периодов и их диалектической взаимосвязи. Во-вторых, термин «романтизм» призван свидетельствовать о схожести природы описываемого явления с идеологическим содержанием романтизма как явления в европейской и российской культуре конца XVIII – начала XIX в. Подобно тому, как возникновение романтизма объясняется усталостью от однообразия, «казенщины» и скудости средств художественной выразительности классицизма, желанием сменить фокус внимания с общественных интересов и государственных идеологем на внутренние индивидуальные переживания автора, капиталистический романтизм стал реакцией на унификаторство, тоталитарность и государственничество соцреализма, поставив личное и персональное над общественным и массовым. В-третьих, слово «романтизм» допускает наличие разговорной коннотации, которая состоит в романтизации эпохи и связанных с ней образов.

Ранее существовал термин «капиталистический реализм», введенный Бартом Голдхорном в книге 2006 г. “Capitalist realism. New Architecture in Russia” [1]. С нашей точки зрения, данный термин не отображает сути явлений, происходивших в постсоветской архитектуре. Именно «романтизм», как объясняется выше, наиболее точно выражает локальную специфику архитектурного подхода и формообразования.

Впервые название «капиталистический романтизм» сформулировано Д. И. Веретенниковым в статье «Периоды пространственного развития Санкт-Петербурга в контексте архитектурно-градостроительных конкурсов (с 1991 г. по настоящее время)» [2, с. 5]. Автор употребляет термин в отношении архитектуры 1991–1998 гг. Впоследствии было принято решение расширить границы до 2008 г., поскольку предыдущая периодизация учитывала особенности архитектурно-градостроительных конкурсов, не являющихся основными в определении специфики проектирования в тот или иной период.

О постсоветской архитектуре пишет Юрий Иванович Курбатов, например, в работе «Слово в творчестве петербургских зодчих» [3]. Он публикует интереснейшие интервью с мастерами того времени, но не обозначает четкие исторические границы и понятие.

Время капиталистического романтизма приходит с развалом СССР и переходом к рыночной экономике, а заканчивается 2008 г. — началом экономического кризиса. По остаточному принципу в России и на постсоветском пространстве до сих пор продолжается строительство в духе капиталистического романтизма, но основные тенденции архитектуры нового времени (2010-х гг.) изменяются, а значит, капиталистический романтизм уходит на второй план и уже не является основным. Особенности архитектуры 2010-х гг. еще предстоит описать, но уже сейчас мы можем обозначить некоторые черты, отличающие ее от капиталистического романтизма: она менее смелая и затейливая, иногда даже аккуратная до боязливости, она охотнее идет на компромисс.

Наравне с термином «капиталистический романтизм» можно использовать «капром» или «капромантизм», являющиеся сокращением основного термина.

Мы проанализировали постсоветскую архитектуру 1990–2008 гг. и выделили некоторые особенности, отличающие ее от предыдущего и последующего периодов. В итоге удалось сформулировать 10 тезисов, емко описывающих тенденции того времени:

1. Архитектура капиталистического романтизма значима в историческом плане. Она признак и свидетель своего времени. Капиталистический романтизм необходимо сохранять.
2. Капиталистический романтизм — важное архитектурное явление. В своей нелюбви к канонам, академизму и модернизму оно доводит постмодернизм до логического конца. Не должно быть таких правил, которые нельзя нарушать.
Все – ложь. Если ты верен каким-то вечным архитектурным принципам, ты не только заблуждаешься, но и упорствуешь в ошибке. Капром знаменует конец постмодернизма.
3. Любые течения, направления, стили приходят к декоративизму. Это действительно и для постмодернизма. Капиталистический романтизм доводит декоративизм постмодернизма до метадекоративизма.
4. Главный принцип по-пелевински многозначен: чем хуже, тем лучше. Разумеется, «хуже» — с модернистской точки зрения.
5. Капиталистический романтизм наглядно доказывает, что любая идея может быть реализована. Это самое толерантное явление в архитектуре.
6. Постсоветское пространство — логово и источник вдохновения позднего постмодернизма. После развала СССР страны бывшего социалистического лагеря широко открыли двери отступающему постмодернизму. Капиталистический романтизм значим в мировом масштабе.
7. Капром – это народная архитектура. Заказчиком, а значит, и основным вдохновителем становится простой человек – не проектный институт, не Госплан, не партия, а частное лицо со своими взглядами на то, что такое красиво. В этом проявляется демократичность периода 1990-х — начала 2000-х.
8. Если советский постмодернизм — это подпольная борьба с маломерностью соцреализма, его интеллектуальной бедностью и неспособностью к самоиронии, то капиталистический романтизм — это результат победы постмодернизма и трансформации его из диссидентского учения в правящую идеологию. После 1991 г. на вооружении постмодернизма стоит уже не только художественный аргумент, но и политико-экономический.

2. Актуальные проблемы в архитектуре

9. Эпоха капиталистического романтизма — полноправный эволюционный этап развития российской архитектуры. Завершившись, он оставил после себя неосмысленное наследие, которое продолжает оказывать влияние на творчество современных архитекторов. Эмоциональная сдержанность, унификация выразительных средств в сочетании с как минимум семантической тягой к контекстуализму, возвышение роли материала над формой — признаки, характерные для архитектуры нынешнего десятилетия и столь несвойственные капрому, — свидетельство того, что маятник качнулся в обратную сторону: романтическим эпохам эволюционного пути архитектуры всегда следовала пора отката.
10. Поскольку феномен капиталистического романтизма имеет ярко выраженный социально-экономический генезис, то и окончанием его эпохи можно считать событие не архитектурное, но экономическое. Конец капрора — всемирный финансовый кризис 2008 г. Именно это событие поставило под вопрос непотопляемость машины рыночного капитализма, до сих пор снабжавшей капрором идеологическим топливом. Пала вера в освободительную силу капитализма.



1. Андреевский собор и здание компании «Макдоналдс»



2. Нахимовское училище и жилой комплекс «Аврора»



3. Колокольня Владимирского собора и ротонда торгово-офисного центра «Регент-Холл»

Эти тезисы уже публиковались нами в научно-популярной статье «Что такое капроромантизм? 11 примеров из Петербурга» на сайте The Village [4]. Но в данном материале не затрагиваются важнейшие вопросы, связанные с контекстуальностью капиталистического романтизма. Предлагаем разобраться с этим подробнее.

О контекстуальности московской архитектуры капрора подробно пишет Дарья Парамонова в книге «Грибы, мутанты и другие: архитектура эры Лужкова» 2013 г. [5]. Она систематизирует московскую постсоветскую архитектуру на «уникалы», «вернакуляры», «массивы», «фениксы», «идентификаторы», «грибы». Не углубляясь в объяснение терминов, заметим, что подобная систематизация может быть применена к архитектуре других городов. На локальную контекстуальность влияет множество факторов, среди которых: традиции местной архитектурной школы, городская застройка, воля народа и приоритеты администрации, конкретные архитекторы и мастерские и прочее. Например, архитектурный облик Нижнего Новгорода 1990-х гг. определяла мастерская «Харитонов & Пестов» с характерной стилизацией под модерн начала XX в.

У Санкт-Петербурга был собственный, весьма специфический путь, выражающийся в стилевом диалоге различных эпох и конкретных построек. Приведем несколько ярких примеров.

1. Здание компании «Макдоналдс» недалеко от станции метро «Василеостровская» — перепев находящегося в соседнем квартале Андреевского собора (ил. 1).

2. Актуальные проблемы в архитектуре

2. Жилой комплекс «Аврора» – это реинкарнация Нахимовского училища, что стоит сразу наискосок через Большую Невку (ил. 2).
3. Ротонда торгово-офисного центра «Регент-Холл» у станции метро «Владимирская» — игривый оммаж колокольне Владимирского собора. Пустота и декоративность ротонды торгового центра подчеркивают сакральную полноту подкупольного пространства колокольни, что прозрачно намекает на беспутность культа золотого тельца в сравнении с духовной наполненностью православия (ил. 3).

Капиталистический романтизм не просто контекстуален, но и в высшей степени подобо-страстен и коленопреклонен по отношению к историко-культурному наследию Петербурга.

В декабре 2018 г. начался снос самого известного петербургского долгостроя – гостиницы «Северная корона» на реке Карповке авторства архитектора Марка Альбертовича Рейнберга. Проект задумали еще в советское время, а строительство велось с 1988 по 1997 г. Здание доделали примерно на девяносто процентов и оставили в таком виде до наших дней. Не хочется делать поспешных выводов, но параллели выстраиваются сами собой. В шестом тезисе мы утверждаем, что постсоветское пространство стало логовом и источником вдохновения позднего постмодернизма. Концом эпохи постмодернизма на Западе считаются последние годы 1980-х. После открытия «железного занавеса» философию постмодернизма активно усваивают страны бывшего социалистического лагеря. Запоздалый постмодернизм на локальной почве порождает капром. Но «маятник» общественных настроений, рано или поздно, качнулся в сторону метамодернизма, и первой крупной жертвой этих перемен стало здание гостиницы. В 1974 г. снос квартала «Пруитт-Айгоу» в американском Сент-Луисе знаменовал символический конец эпохи модернизма. Ликвидация «Северной короны» в Петербурге должна провозгласить закат постмодернизма. Россия похоронила постмодерн.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Goldhoorn Bart, Meuser Philip*. Capitalist realism. New Architecture in Russia. Dom Publishers, 2006. 304 с.
2. *Веретенников Д. И.* Периоды пространственного развития Санкт-Петербурга в контексте архитектурно-градостроительных конкурсов (с 1991 г. по настоящее время) // Актуальные проблемы архитектуры. Часть 2-я: материалы 70-й Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых 5–7 апреля 2017 г. / Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. СПб., 2017. 187 с.
3. *Курбатов Ю. И.* Слово в творчестве петербургских зодчих. СПб. : Санкт-Петербургский союз архитекторов, 2014. 144 с.
4. *Галкина Ю.* Что такое капроантизм? 11 примеров из Петербурга. URL: <https://www.the-village.ru/village/city/architecture/361787-сапром> (дата обращения: 18.11.2019).
5. *Парамонова Д.* Грибы, мутанты и другие: архитектура эры Лужкова. М. : Стрелка пресс, 2017. 96 с.

Сведения об авторах:

Семенов Александр Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, старший преподаватель; tom.pervy@yandex.ru

Веретенников Даниил Игоревич, архитектор-градпланировщик ООО «МЛА+ Санкт-Петербург», аспирант кафедры градостроительства СПбГАСУ; dan.veretennikov@yandex.ru

Мальшев Гавриил Николаевич, инженер ООО «МЛА+ Санкт-Петербург», gavriil.malyshev@mlaplus.com

Semenov Alexander V., Senior Lecturer, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg State Institute of Culture, tom.pervy@yandex.ru

Veretennikov Daniil I., Architect-Planner of “MLA + St. Petersburg”, Graduate Student, Department of Urban Planning, St. Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering, dan.veretennikov@yandex.ru

Malyshev Gavriil N., Engineer of “MLA + St. Petersburg”, gavriil.malyshev@mlaplus.com

АРХИТЕКТУРА ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ ГОРОДА УСТЮЖНА

По итогам многолетних исследований архитектуры православных храмов и архитектурных ансамблей города Устюжна дается оценка существующей ситуации. Актуализируется вопрос сохранения объектов культурного наследия. Рассматриваются вопросы, связанные с приемами и методами реконструкции и реставрации памятников архитектуры. Анализируются современные способы и приемы сохранения и воссоздания некоторых храмов.

Ключевые слова: Устюжна, архитектура православных храмов, реконструкция, реставрация, воссоздание, объекты культурного наследия, ансамбль.

N. O. Smelkov

THE ARCHITECTURE OF ORTHODOX CHURCHES IN USTYUZHNA

Based on the results of many years of research on the architecture of Orthodox churches and architectural ensembles of the town of Ustyuzhna, an assessment of the current state is given. The issue of preservation of the existing cultural heritage sites is brought to light. The issues of technique and methods of reconstruction and restoration of architectural monuments are considered. The modern methods and techniques of conservation and reconstruction of some churches are analyzed.

Keywords: Ustyuzhna, architecture of Orthodox churches, reconstruction, restoration, reinstatement, cultural heritage sites, ensemble.

Город Устюжна, в старину называвшийся Устюжна Железнопольская, один из древнейших городов северо-западной части России. Месторасположение и природные ресурсы, которыми была богата эта земля, позволили поселению в свое время стать одним из значимых пунктов Великого Волжского пути. Город имеет долгую и очень интересную историю существования. В период своего расцвета он был главной кузницей Русской земли. В периоды запустения начала XVII в. в городе оставалось всего 43 двора [3, с. 21]. Принадлежность сначала Угличскому уезду, потом Новгородским землям, а в XX в. — Вологодской области оставила значимый след как в культуре, так и в архитектуре города.

Берега Шексны, Мологи были заселены довольно давно, здесь встречаются первобытные стоянки разных периодов [1, с. 18–30]. К IX–X вв. на пересечении рек Ижины и Мологи сформировалось большое городище. Следы этого поселения можно увидеть и сейчас на западной окраине города в виде нескольких валов, ограничивающих территорию в устье реки Ижины.

Про Устюжну написано не так много книг и статей, как могло бы быть. Основная часть литературы посвящена культурной жизни города. Кто и когда жил, в каком доме и что написал. При этом практически нет, за редким исключением, полноценных исследований архитектуры общественных, гражданских зданий и сооружений. Особенно удивляет отсутствие работ, связанных с храмовым зодчеством. А ведь именно храмы создают тот архитектурный силуэт и ту композицию в городской среде, ради которой в город едут туристы

и паломники и из-за которой Устюжну можно назвать одним из интереснейших городов Северо-Запада России наряду с такими городами, как Белоозерск, Вологда, Череповец, Великий Устюг.

Первое упоминание об Устюжне Железнопольской встречается в XIV в. в Новгородских летописях. Устюжна, будучи частью Ростово-Суздальских земель, подвергалась набегам новгородцев. В конце XVI в. поселение переживает период упадка. В начале XVII в. город подвергается нападению поляков. В последующие периоды облик города менялся, строились и перестраивались остроги, менялись количество дворов, планировка самого города. С XIX и вплоть до начала XX в. город имел статус уездного в составе Новгородской губернии. После революции многие храмы и здания были разрушены, появилась многоэтажная жилая застройка. В наши дни город является административным центром Устюженского района Вологодской области.

После того как городище было заброшено, поселение начало развиваться и сформировалось ниже по течению реки Мологи и по берегам реки Ворожи, частично захватив и противоположный берег. Являясь продолжительное время экономическим центром, город быстро развивался, появилось множество православных храмов. К концу XVI в. в городе было 2 монастыря и 18 церквей [5, с. 261]. Все постройки того периода в основном были выполнены из дерева, а храмы, о которых упоминает И. О. Токмаков в своем описании города конца XIX в. [4, с. 144], были преимущественно построены по типу «клетских» [2]. Часть храмов была теплая, часть — холодная.

Сильное влияние на формирование композиции города оказала генеральная перепланировка, выполненная при Екатерине II. На исторически сложившуюся конфигурацию кривых улочек и переулков была наложена жесткая прямоугольная сетка, остатки которой можно найти и сейчас. Полностью генеральный план так и не был реализован, так как не учитывал все своеобразие существовавшей ситуации (всего своеобразия композиции и рельефа города). Но при этом вышеуказанный генеральный план учитывал расположение всех храмов как основных доминант и узловых точек городской среды. Часть храмового зодчества осталась (предполагалось оставить), хотя в значительной степени и потеряла градообразующее начало.

Каменные православные храмы в городе начали появляться в конце XVII в. на тех местах, где ранее находились их деревянные предшественники. Первыми были построены собор Рождества Пресвятой Богородицы (1691 г.) в ярославском стиле [4, с. 144] и храм Иконы Казанской Божьей Матери (1694 г.) в стиле строгановского барокко. Абсолютно разные по своей стилистике, с необычными конфигурациями планов, они стали главными доминантами городского силуэта. Находясь напротив друг друга, практически на одной оси, храмы создают своеобразный диалог о том, какая должна быть архитектура православных храмов. В дальнейшем храмы неоднократно перестраивались и преображались. Объединяет эти постройки не только участие в организации основной композиционной оси города, но и то, что рядом как с первым, так и со вторым храмом впоследствии были возведены похожие по пластике, конфигурации и объему колокольни с шатровым завершением. К сожалению, одна из этих колоколен была разрушена во времена становления советской власти в 1936–1937 гг.

Еще один храм, активно участвующий в формировании композиции центральной части города и расположенный на берегу реки Ворожи, это церковь Благовещения Пресвятой Богородицы (1694 г.). Особенность этого храма, которая кардинально отличает его от двух предыдущих, это наличие колокольни в объемной композиции храма. Планировочная структура, как и у вышеупомянутых сооружений, подвергалась перестройкам, и, соответственно, первоначальный вид храма претерпел значительные изменения.

Храмы рубежа XVII–XVIII вв., а именно церковь Святых Апостолов Петра и Павла (Сретенская) и церковь Спаса Преображения (Никольская), были полностью уничтожены

2. Актуальные проблемы в архитектуре

в советский период нашей истории, и судить об их архитектуре можно только по сохранившимся фотографиям. Оба храма имели различную планировку и объемно-пространственное решение.

В более «выигрышном» положении оказались храмы XVIII в. Церковь Воскресения Христова в Зарядье (1773 г.), церковь Воздвижения Креста Господня (1768 г.), церковь Сошествия Святого Духа на Апостолов (Успенская) (1781 г.), церковь Рождества Христова (Покровская) (1781 г.). Три из четырех храмов, построенных в этот период, сохранились, к сожалению, в сильно разрушенном виде. Храмы имеют схожую планировочную структуру «кораблем» и идентичную объемно-пространственную композицию, а также похожую историю разрушения. Общее стилевое направление можно назвать «классицистическим», но с некоторым допущением. Главный объем храмов увенчан пятью главками, с западной стороны были возведены колокольни, которые участвовали в оформлении входной части и впоследствии были разрушены. Храмы строились довольно долгий период, и поэтому в оформлении каждого храма можно различить плавный переход от национально-романтической архитектуры с элементами «ярославского» стиля к сухому и сдержанному классицизму в местной интерпретации.

Интересно место расположения этих храмов. Церковь Воскресения Христова в Зарядье находится в самом центре города, на берегу реки Ворожи, напротив собора Рождества Пресвятой Богородицы, там, где до 1764 г. находился Воскресенский (Ильинский) монастырь. Храм завершает композицию центральной площади и композицию набережной реки Ворожи. Расположение двух других храмов также необычно: находясь друг за другом на противоположном берегу реки Мологи, они активно участвуют в формировании силуэта левого берега реки, позволяя говорить о формировании единого завершенного ансамбля прибрежных территорий города Устюжны. И если с точки зрения архитектурной композиции, гармонии форм, пластики фасадов, детализации обрамлений дверных и оконных проемов церковь Сошествия Святого Духа на Апостолов (Успенская) крайне сдержанна и скупа, то церковь Рождества Христова (Покровская), наоборот, привлекает к себе внимание изяществом, грациозностью и изысканностью.

Из храмов, возведенных в XIX и в начале XX в. (церковь Препоновения Пятидесятницы на Преполовенском кладбище (1800 г.), церковь Святителя Василия Великого (начало XX в.), церковь Вознесения Господня на Всполье (1807 г.), церковь Великомученика Дмитрия Солунского (1828 г.), церковь Святой Живоначальной Троицы (1828 г.)), сохранилось только два, при этом церковь Святой Живоначальной Троицы также находится в состоянии, больше похожем на полную утрату, так как от храма осталось только несколько элементов несущих стен придела, часть трапезной и колокольни. Церковь Святителя Василия Великого, которая имела первоначально небольшую колокольню над входом с западной стороны, сохранилась достаточно хорошо по сравнению с другими храмами этого периода. Она имеет классицистические пропорции фасадов, выполненных из красного кирпича.

Можно обратить внимание на то, что все сохранившиеся храмы города формируют несколько ансамблей. Первый и основной – это ансамбль реки Мологи. Главными элементами этого ансамбля с одной стороны реки являются собор Рождества Пресвятой Богородицы и церковь Иконы Казанской Божьей Матери, с другой — церковь Сошествия Святого Духа на Апостолов (Успенская) и церковь Рождества Христова (Покровская). Завершает композицию Городище. Немаловажную функцию в формировании этого ансамбля играют зеленые насаждения по берегам реки, а именно березовые аллеи, высаженные в два ряда, и ритм изб, выходящих торцом к реке.

Второй ансамбль – это ансамбль реки Ворожи. Он состоит из трех основных элементов — собора Рождества Пресвятой Богородицы, церкви Воскресения Христова в Зарядье и церкви Благовещения Пресвятой Богородицы. Третью единую композицию формируют

2. Актуальные проблемы в архитектуре

вокруг центральной площади собор Рождества Пресвятой Богородицы, церковь Воскресения Христова в Зарядье и гражданские постройки XVIII–XIX вв. И наконец, четвертый ансамбль – это композиционное единство собора Рождества Пресвятой Богородицы, церкви Иконы Казанской Божьей Матери, гражданских и общественных построек, расположенных вдоль оси, образованной этими храмами.

Все храмы города выполнены в разных стилевых направлениях и в разные временные периоды, этим они и интересны. Особо необходимо отметить, что все храмы имеют своеобразное цветовое решение. Различные пластические решения сооружений соединились в единую гармоничную композицию городского ансамбля. Ритм вертикалей подчеркивает протяженность города и создает единственный в своем роде силуэт.

В настоящее время некоторые храмы находятся в стадии реставрационного консервирования, в некоторых проводится незначительный ремонт, но основная их часть заброшена и продолжает разрушаться. Существующее законодательство не позволяет относиться к храмам как к «живому» [6, с. 500] объекту и не позволяет формироваться, «жить», отталкиваясь от реальных возможностей городского населения, общины. Архитектура как средство решения этих вопросов практически не рассматривается.

В книге «Памятники архитектуры в дореволюционной России» [6, с. 525] авторы рассматривают несколько возможностей решения этих проблем с точки зрения реставрационных концепций и приемов. Особенно интересны размышления по поводу противоположности требований «живого» и «археологического» [6, с. 500]. Изучая памятники архитектуры Устюжны, можно увидеть возможность использования разных подходов по сохранению наследия, возможное их смешение и вариативность. Тут есть место как для «романтического» подхода, так и для стилистического и археологического.

Полностью утраченные памятники могут быть воссозданы в археологико-художественной форме, частично разрушенные могут пройти частичную реставрацию и также могут быть воссозданы с незначительными отклонениями от первоначальной композиции, на третьих, более или менее сохранившихся, должны пройти полноценные реставрационные работы. На некоторых памятниках следует рассмотреть возможность применения сразу нескольких приемов, так как только один из выбранных не позволит памятнику архитектуры продолжить свое существование.

Архитектура не должна отделяться и отдаляться от реставрации, а архитектурному наследству надо позволить «жить» своей жизнью с учетом реальности и фактического положения дел, но при некоторых ограничениях. Незначительные изменения в облике здания, в используемых материалах, в технологии производства работ позволят сохранить общий вид, основную идею, сакральную составляющую объекта. Все это, конечно, должно производиться только профессионалами высочайшего уровня с развитым художественным вкусом, огромным багажом знаний о материалах и технологиях. Сейчас таких специалистов катастрофически не хватает. Понятно, что нет возможности за 5–10 лет обучить подобных специалистов, но надо уже сейчас сформировать необходимость их появления. В противном случае большая часть памятников не только Устюжны, но и многих других городов с богатым архитектурным наследием в ближайшее время безвозвратно исчезнет. Будут разрушены или утрачены пока еще существующие, но уже исчезающие ансамбли малых городов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. План Новгородского наместничества городу Устюжне Железнопольску. Полное собрание законов Российской Империи: Собрание первое: С 1649 по 12 декабря 1825 г. СПб. : Тип.
2. Отд-ния собств. е. и. в. канцелярии, 1830. 48 т.: указ. Книга чертежей и рисунков: (Планы городов). 1859.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Башенькин А. Н.* Древности земли Устюженской // Устюжна. Вологда. 1992. Вып. 1.
2. *Горностаев Ф., Грабарь И. Э.* Деревянное зодчество Русского Севера // И. Э. Грабарь. История русского искусства. Т. 1. М., 1910.
3. *Рыбаков А. А.* Устюжна. Череповец. Вытегра. М., 1981.
4. *Токмаков И. Ф.* Историко-статистическое и археологическое описание города Устюжны с уездом Новгородской губернии. М., 1897.
5. *Хрусталева М. Ю.* Храмы Устюжны Железнопольской // Устюжна: Историко-литературный альманах. Вып. 12. Вологда : Легия, 2007.
6. *Щенков А. С.* Памятники архитектуры в дореволюционной России: очерки истории архитектур. реставрации: монография / А. Л. Баталов, Т. В. Вятчанина, И. И. Комарова и др. / Рос. акад. архитектуры и строит. Наук; Науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства. М. : ТЕРРА-Кн. клуб (ТРКК), 2002.

Сведения об авторе:

Смелков Николай Олегович, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств, декан факультета архитектуры, доцент кафедры архитектуры, smelkov_n_o@mail.ru

Smelkov Nikolay O., Associate Professor, Department of Architecture, Dean of the Faculty of Architecture, St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, smelkov_n_o@mail.ru

3. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

УДК 674.59

А. К. Блинов

ПРОБЛЕМЫ ПРОИЗВОДСТВА И ДИЗАЙНА МЕБЕЛИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

В статье проанализирован комплекс причин, замедляющих развитие производства высококачественной мебели в России. Дана оценка профессиональной работы дизайнеров в структуре производственных процессов при изготовлении конкурентоспособной качественной мебели и рассмотрены возможные направления повышения эффективности работы отечественной мебельной отрасли в целом.

Ключевые слова: производство мебели в России, мебельный бизнес, дизайнер мебели, успешность мебельного бизнеса, мебельная отрасль, дизайнер мебели.

A. K. Blinov

PROBLEMS OF PRODUCTION AND DESIGN OF FURNITURE IN MODERN RUSSIA

In the article a complex of the reasons slowing down development of high-quality furniture production in Russia is analyzed. The importance of professional work of designers in the structure of production processes in the manufacture of competitive high-quality furniture is estimated and the possible ways to improve the efficiency of the domestic furniture industry as a whole are considered.

Keywords: furniture production in Russia, furniture business, furniture designer, success of furniture business, furniture industry, furniture designer.

В современной России, несмотря на то что еще только возрождаются предприятия, производящие промышленные товары, работает большое количество мебельных фабрик. Российский мебельный рынок уже насчитывает двадцатипятилетнюю историю, это объясняется тем, что с 2000-х годов ситуация в капитальном строительстве во всех крупных городах страны может характеризоваться, как «строительный бум», темпы роста которого неуклонно набирают обороты. Это особенно ощущается в крупных городах страны. А все потому, что здания с внутренними архитектурными пространствами, не укомплектованные мебелью

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

и интерьерным оборудованием, практически не имеют функционального применения. Вслед за массовым строительством жилых и общественных зданий в России растет количество предприятий, производящих мебель. Оценки этого роста государственными и независимыми статистическими службами существенно отличаются. По одним данным, в России насчитывается 2,5 тысячи эффективно работающих мебельных фабрик, по другим — в государственных органах зарегистрировано 14 тысяч предприятий, выпускающих разную мебельную продукцию.

Российская мебельная отрасль, как таковая, начала формироваться со второй половины 90-х гг. За двадцать пять лет во многих регионах появились и начали устойчиво работать десятки частных мебельных производств, часть из них — это площадки, приватизированные в самом начале 90-х годов прошлого века, комбинаты и фабрики, оставшиеся в наследство от мебельной индустрии Советского Союза, другая часть — это производства, которые основывались предпринимателями, чей бизнес начинался с импорта разной мебели, в основном, из европейских стран. Это вполне объяснимо, к 1991 г. в СССР сложилась ситуация тотального дефицита мебели, а изменение государственной экономической модели — введение свободного рынка — позволило определенному слою граждан достаточно быстро получить доступ к значительным финансовым ресурсам. У этого контингента российских граждан появились запросы на покупку дорогой недвижимости, а значит, дорогостоящая мебель тоже оказалась востребована. Так, в основном в Москве и Петербурге начали формироваться торговые сети магазинов дорогой, иногда квази-дорогой, мебели под марками иностранных, в основном итальянских, брендов. Немного позже продавцам мебели осознали то, что гораздо выгоднее не импортировать и продавать мебель с наценкой и заодно «возить воздух» вместе с собранными изделиями, а покупать мебельные изделия в разобранном виде или доставлять компоненты-детали, собирать и дорабатывать изделия на месте. Технически несложные части мебели начать изготавливать в арендованных цехах и мастерских обанкротившихся предприятий, а сложные компоненты импортировались, но это не было решением всей проблемы производства мебели. Катастрофическая нехватка жилья и общественных зданий разного назначения для новой России является одной из наиболее острых социальных проблем, оставшихся от Советского Союза, проблемой, не решенной до сих пор.

Благодаря политической воле правительства в середине 90-х гг. ускоренными темпами началось капитальное строительство, вместе с ростом его объемов увеличивался спрос на мебель. Производить и продавать мебель стало очень выгодно, это и стало одним из основных факторов быстрого роста количества мебельных предприятий в разных регионах страны, тем более, что оснащение небольшого мебельного производства не требовало огромных вложений. Двести–триста квадратных метров арендованных производственных площадей на территориях бывших оборонных предприятий, два десятка станков, купленных в рассрочку, — этого было достаточно, чтобы начать производить бюджетные рабочие столы, корпусную или мягкую мебель.

В условиях роста объемов мебельного производства начали действовать рыночные механизмы саморегулирования, что способствовало возникновению конкурентной среды на мебельном рынке. Конкуренция потребовала от предпринимателей искать способы более эффективной борьбы за покупателя и, как следствие, заставила их находить пути улучшения качества продукции. Так на месте старых, полуправильных, мебельных мастерских по сборке импортной мебели начали появляться новые производственные площадки, которые быстро совершенствовались технологически. Улучшалась логистика, организация продаж и способы продвижения мебельной продукции потребителю. Это повлекло за собой развитие не только разнообразной рекламы, но и такого специфического вида творческих и одновременно коммерческих профессий, именуемых ныне «дизайнер интерьера» или «художник-декоратор».

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Фактически это был способ продажи мебели премиального класса через посредников: архитекторов, дизайнеров, связанных с разработкой интерьеров жилых и общественных зданий. Такая маркетинговая технология, экономически выгодная производителям, продавцам, проектировщикам и покупателям, появилась в России вместе с импортом премиальной мебели, бытовой техники, интерьерного текстиля, отделочных материалов. В крупных городах открылись, подобно европейским, салоны и шоурумы разностильной, в основном обильно украшенной псевдоисторическом декором мебели.

Параллельно с этим выростали многоэтажные мебельные торговые комплексы со средне- и низкобюджетным мебельным ассортиментом для комплектации строительного «чуда наших дней» — квартир-студий. Для устройства таких многоэтажных «мебельных рынков» хорошо подошли советские «долгострои», брошенные железобетонные каркасы промышленных зданий, расположенные ближе к городским окраинам, оказавшиеся за короткое время в окружении кварталов новой жилой застройки, многоэтажек с небольшими квартирами, которые интенсивно возводятся на освобождаемых территориях пригодных сельхозугодий и промышленных зон.

Строительство новых жилых зданий с большими дорогими квартирами внутри обжитых городских кварталов и на освобождающихся территориях, которые остаются от старых ликвидированных промышленных предприятий, получило название «уплотнительная застройка».

Постепенный, но непрекращающийся процесс появления все новых мебельных фабрик и банкротства неудачных по статусу малых и средних предприятий действовал по бизнес-модели накопления капитала и предпринимательского опыта и реализовался по схеме: «штучный импорт мебели — массовый импорт — создание собственного производства, поддерживаемого импортом», — этот процесс создал у предпринимателей определенное иждивенческое отношение к такой важной составляющей устойчивой работы любого предприятия в условиях рыночной экономики, как работа с обновлением ассортимента производимой продукции. Для большинства предпринимателей эта проблема решалась просто при помощи копирования импортных изделий, которые лучше всего продавались на момент запуска производства. Далее руководителям мебельных фабрик оставалось только следить за предложениями импортных новинок или успехами конкурентов на мебельном рынке.

Кончено, выше приведена очень упрощенная схема появления и существования новых мебельных предприятий, но именно в ней кроется основная причина болезни роста и развития мебельной отрасли сегодняшней России.

Реальные финансовые успехи российского мебельного бизнеса во многом достигаются за счет снижения цены на производимый товар по отношению к импортному, что само по себе совсем не плохо для потребителя, однако при этом качество отечественной продукции существенно отстает в сравнении с импортными аналогами. Зачастую это происходит из-за замены дорогих материалов более дешевыми, ухудшению эргономических параметров и прочностных свойств и в целом дизайна продукции. В России удешевление, и как следствие, увеличение конкурентоспособности продукции, не происходит за счет использования методов оптимизации производственных процессов и работы над оригинальным дизайном изделий. Снижение цены во многом происходит из-за низкого уровня оплаты труда сотрудников, применения дешевого ручного труда. Кроме того, развитию мебельной отрасли в России мешает еще одна существенная проблема — это экономическая политика государства и законодательство в сфере среднего и малого бизнеса. Мебельные предприятия по бизнес-классификации — это частные малые предприятия с количеством работающих 30, 50 человек и более крупные средние предприятия, насчитывающие в своем составе 100, 150 рабочих; и те, и другие постоянно находятся в неустойчивом финансовом положении из-за частых изменений в регуляторном и налоговом законодательстве и отсутствия реальной

возможности получать банковские кредиты, которые нужны для технологических реноваций. Крупных предприятий в стране единицы, и это естественно именно для мебельных производств.

Особая специфика мебели как товара, необходимого для жизни, заключается, во-первых, в большом разнообразии функциональных потребностей; во-вторых, в быстрой смене вкусовых и стилистических предпочтений потребителя. В таких условиях небольшим предприятиям гораздо проще оперативно перестраивать производственные процессы и менять ассортимент выпускаемой продукции, ориентируясь на изменчивый спрос покупателей. Советский опыт создания огромных комбинатов по выпуску крупных серий однотипной мебели на основе древесины и древесных материалов в условиях дефицита был успешным. В новых экономических условиях эта модель оказалась не жизнеспособна.

Еще один фактор, отрицательно влияющий на устойчивость мебельного бизнеса, — это скачки курса рубля по отношению к мировым валютам, которые зачастую инспирируются внешней политикой государства. Каждое понижение курса рубля вызывает банкротство части мебельных предприятий. В частности, валютные скачки порождают ситуации, в которых предприятия не могут исполнить в срок обязательства перед заказчиками из-за резко подорожавшей импортной фурнитуры: петель, направляющих, крепежей, механизмов трансформации, покрытий, обойных материалов и т. д. Владельцы предприятий теряют возможность возвращать кредиты банкам, на деньги которых приобретается новое технологическое оборудование.

За неполных двадцать пять лет развития мебельная отрасль так и не освободилась от существенной зависимости от поставок, зарубежных комплектующих и технологического оборудования. В связи с этим российский потребитель, обладающий достаточными денежными средствами, по-прежнему предпочитает приобретать импортную мебель, а не отечественную. Хотя в 2016 г. уровень насыщения мебельного рынка страны отечественной мебельной продукцией преодолел 50-процентный рубеж, и эта цифра продолжает расти, в целом, качество российской мебели не дотягивает до качества мебели, производимой в европейских странах или Китае. А ведь один из наиболее значимых критериев при выборе мебели покупателями, — это внешний вид изделий. Это то, что на языке потребителя называется термином «дизайн».

В последнее время на бизнес-горизонте у отечественных производителей мебели обозначилась еще одна проблема, о которой владельцы российских предприятий не очень любят говорить — это судебные дела с европейскими владельцами мебельных брендов, которые реализуют свою продукцию на нашем рынке. Они подают в суды иски на наши компании с требованием компенсации ущерба за нечестное конкурентное поведение, т. е. прямое копирование их оригинальной продукции с целью реализации. Конечно, эти случаи не являются существенной причиной, мешающей развитию российской мебельной отрасли, но тенденция уже наметилась, а бизнесмены используют все средства, чтобы защитить свои авторские права и законную прибыль, которая и является основной целью любого бизнеса.

Можно сказать, что в отличие от других отраслевых направлений, обеспечивающих выпуск потребительских товаров, для конкурентного производства которых требуется работа профессиональных дизайнеров, мебельная отрасль в России обладает необходимыми объемами производственных мощностей и саморегулируемой развитой конкурентной средой. В современном мире промышленный дизайн является одним из специфических и вместе с тем эффективных инструментов борьбы за потребителя, однако в нашей стране борьба за потребителя приобретает странные формы. Производители как будто не осознают, что очень важно безостановочно улучшать качество производимой продукции.

Конкуренция в среде мебельщиков вызвала к жизни целый отряд обучающих специалистов по маркетингу, коучей эффективного управления производствами, бизнес-тренеров,

которые предлагают обучить предпринимателей продавать любой товар, в данном случае, мебель, независимо от ее качества. Несомненно, обучение персонала любой производственной компании маркетинговым и логистическим методикам, занимающегося продвижением к потребителю производимой продукции, необходимо, но очевидно, что это только одно направление в системе, обеспечивающее конкурентное преимущество той или иной продукции. Пожалуй, одним из основных инструментов опережения конкурентов на рынке однотипных товаров, помимо рекламы, остается соотношение качества и цены производимой продукции.

Качество мебели в современном мире во многом обеспечивается квалифицированной работой специалистов-дизайнеров, которые владеют знаниями и опытом для решения всего комплекса производственных проблем, а также творческими способами продуцирования идей презентации новых продуктов потребителю. Очевидно, что в мировой практике специалистами в сфере дизайна мебели не становятся сразу по окончании профессиональных учебных заведений, требуется практический опыт и неформальное общение молодых дизайнеров с более опытными старшими коллегами в рамках профессиональных сообществ, дизайн-бюро или архитектурных студий. В Европе без экономических и политических границ существует своего рода корпорация специалистов в области дизайна мебели, проектная деятельность становится более коллективной. Это заметно потому, что все чаще на этикетках мебельной продукции в строке «автор» фигурируют не имена и фамилии, а название того или иного мебельного бренда.

В России успешно работают два художественных учебных заведения: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица и Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова. Оба высших учебных заведения имеют давние традиции в подготовке художников для промышленности, успешно работающих в современных мебельных предприятиях, архитектурных студиях и дизайн-бюро, но этих подготовленных дизайнеров слишком мало, чтобы оказывать заметное влияние на работу тысяч предприятий российской мебельной отрасли. Кроме того, последнее десятилетие показало, что недавно закончившие вуз выпускники бакалавриата и магистратуры не готовы в полном объеме выполнять весь спектр профессиональных творческих и проектных задач необходимых для обеспечения устойчивой работы производства. Им не хватает опыта практической работы в реальных производственных условиях. В России практически на всех мебельных производствах отсутствуют сложившиеся дизайн-группы или бюро, возглавляемые специалистами с опытом работы, доказавшими своей деятельностью высокий профессиональный статус, которые бы могли эффективно руководить творческими коллективами более молодых, менее опытных дизайнеров, и в ходе совместной практической работы доводить профессионализм молодых специалистов до требуемого уровня.

В европейской реальности большинство мебельных компаний сотрудничают с профильными учебными заведениями, включая реальные заказы на проведение экспериментальных проектных работ в учебный процесс вузов-партнеров, организуют профессиональные стажировки выпускников на государственные гранты, проводят творческие конкурсы, таким образом поддерживают, отслеживают и привлекают к работе наиболее талантливых выпускников, что, несомненно, способствуют укреплению отраслевого бизнеса в целом.

Из-за отсутствия звена стажировок в профессиональной подготовке мебельщиков в российской действительности, на большинстве отечественных предприятий, как правило, роль дизайнеров-одиночек выполняют специалисты-самоучки, по-разному занявшие эти должности. Чаще всего, это конструкторы-технологи из других технических направлений, владеющие приемами конструирования, а также цифровыми проектными технологиями. Эти специалисты могут обладать необходимыми базовыми компетенциями в области

дизайна мебели, и их работа сводится к осознанному или не осознанному проектному воспроизведению аналогов импортной мебели или продукции успешных конкурентов. Если такие специалисты обладают определенными способностями, заложенными природой, накопив опыт практической проектной работы, могут какое-то время успешно выполнять обязанности дизайнеров, то при существенном изменении ситуации на потребительском мебельном рынке, они оказываются несостоятельными, их практический опыт перестает работать, и это может быстро привести успешно работающее предприятие к банкротству. Такие специалисты не в состоянии предвидеть изменения вкусовых приоритетов в социуме, предлагать опережающие инновационные идеи и решения.

Наша мебельная отрасль развивается по аналогии с китайской, только наши производители менее оперативно и с пониженным качеством копируют зарубежные аналоги. Европейские производители мебели уже давно нашли способ защищаться, или, по крайней мере, смягчать последствия кризисных явлений отрасли. Он заключается в глубокой трансграничной кооперации мебельных предприятий. Небольшие и крупные мебельные компании специализируются на одном виде мебельных изделий или мебельных деталей, например, на производстве стульев, столов, фасадов из массива древесины или МДФ, мебельных каркасов из металлического проката, мягких элементов для различных сидений или внутренней и лицевой мебельной фурнитуры. Непосредственно потребителю готовые изделия предлагают небольшие мебельные «ателье», которые по желанию покупателя-заказчика индивидуально собирают изделия с особенными свойствами из полуфабрикатов и мебельных компонентов, производимых на разных производственных площадках с учетом общепринятых стандартов. Система эффективно работает в условиях жесткой исполнительской дисциплины и корпоративной этики, при этом достаточно гибкая, что позволяет ей успешно существовать в конкурентной среде и заставляет каждого производителя в отдельности и всем вместе добиваться значительного повышения качества мебельных изделий и успешно конкурировать с другими, в том числе с российскими производителями мебели на нашем внутреннем рынке, даже при наличии таможенных заградительных барьеров.

В российском же мебельном бизнесе процессы развиваются в противоположном направлении, наиболее успешными становятся предприятия так называемого полного цикла. Структуры таких предприятий достаточно громоздки. В их состав входит не только собственно производство с очень разными технологическими линиями и участками, но и отделы снабжения, проектные отделы, отделы маркетинга с пунктами розничной продажи, транспортным и сервисным обслуживанием клиентов, фирмами-партнерами, которые приобрели бренд основной компании по франчайзингу. У этих структурных подразделений, в силу их специфики, цель может быть для всех одна, но вот способы достижения этой цели разные. Такое положение приводит к постоянным внутренним конфликтам, которые руководству приходится все время разрешать, что, несомненно, тормозит развитие бизнеса, делает его неповоротливым и нестабильным. Положительным для наших условий в этой организационной схеме является то, что позволяет руководству контролировать внешнее и внутреннее движение финансов в процессе закупок и поставок сырья и полуфабрикатов до сервисного обслуживания проданной мебели.

Конец второго десятилетия XXI в. характеризуется очередным снижением потребительской активности российских граждан, что является негативным явлением для развития мебельных производств. В этих условиях эффективной мерой по сохранению и развитию бизнеса мог бы стать выход на внешний рынок, но там существует еще более жесткая конкурентная ситуация, чем внутри. Тем не менее, в мире складывается благоприятная ситуация для экспорта мебели российскими производителями. На нашей планете существуют регионы, где в настоящее время формируется массированный спрос на мебель. Прежде всего, это страны Персидского залива и Северной Африки. Главы этих государств понимают,

что быстрое экономическое развитие региона, основанное на добыче нефти и газа, не может продолжаться вечно и строят планы по диверсификации экономики своих стран. Значительные суммы прибыли от продажи энергоносителей вкладываются в развитие новых предприятий по выпуску высокотехнологичной продукции. К работе на этих производствах привлекают рабочих мигрантов, для них строятся целые жилые кварталы многоэтажных домов с бюджетными квартирами, которые планируется оснащать мебелью, чтобы приезжающие не тратили время на устройство быта. Также в ближайшем будущем такая страна, как Индия, в результате идущей в стране модернизации, следствием которой станет увеличение покупательной способности миллиардного населения, станет гигантским рынком мебели. Нельзя сбрасывать со счетов и такую страну, как Китай. По утверждению некоторых экономических аналитиков, в современном Китае каждый трехсотый работающий занят в производстве мебели (во что верится с трудом), тем не менее, страна и ее географическое соседство со странами с быстро богатеющим населением, так называемыми «Азиатскими тиграми», несомненно, представляет интерес для производителей высококачественной современной мебельной продукции. Еще одна страна, в которой разнообразное строительство идет высокими темпами, — это США, тоже может представлять немалый интерес в качестве потенциального рынка мебели для наших производителей.

У России есть все необходимое для успешного развития конкурентоспособного производства мебели всего функционального спектра. Прежде всего, — это грамотные человеческие резервы, система образования профессиональной подготовки, быстро развивающаяся транспортная сеть, природные ресурсы: сырье и энергия. Недостает только воли и понимания того, что экономическое благополучие населения страны основывается на производстве конкурентоспособной конечной массовой продукции, за которые люди в разных странах готовы заплатить деньги. В современном мире основой рыночного успеха продукции таких производств является высокопрофессиональный творческий труд промышленных дизайнеров, которые способны вкладывать свой талант и интеллект в разработку инновационных видов продукции. Осталось отечественным бизнесменам научиться превращать идеи в деньги. К большому сожалению, таким методикам отечественные бизнес-гуру не учат. Не учат предпринимателей обоснованно рисковать, вкладывая деньги в интеллектуальный творческий продукт, создаваемый российскими профессионалами-дизайнерами. Хотя в разных отраслях промышленности уже накоплен некоторый опыт удачной реализации проектов, разработанных отечественными специалистами, но в целом, это движение не приобретает характер устойчивой положительной динамики. Опыт зарубежных стран с высоким уровнем жизни граждан показывает, что благосостояние граждан в основном обеспечивается устойчивой работой предприятий малого и среднего бизнеса, которые в конечном итоге и являются ядром экономического благоденствия любого государства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бизнес план для организации мебельного производства, пособие по составлению. // Технология бизнеса 2019. URL: <https://технология-бизнеса.рф/biznes-plan-rukovodstva/proizvodstvo/biznes-plan-mebelno-proizvodstva> (дата обращения: 15.12.2019).
2. Что такое мебельное производство. // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 20.12.2019).
3. Васильева Е. Дизайнер мебели, особенности работы. // Производство мебели. Союзстройдеталь. URL: <http://info.ssd.su/news> (дата обращения: 20.12.2019).
4. Дизайн современной мебели. // Библиофонд 2003 – 2018. URL: <https://www.bibliofond.ru>. (дата обращения: 17.12.2019).
5. Новиков О. Мебельная отрасль России. Аналитическая статья о состоянии производства мебели в РФ. // Holz Expert, 03.07.2016. URL: <http://holzex.ru/mebelnaya-otrasl-rossii-na-kogo-ravnyatsya>. (дата обращения: 17.12.2019).

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

6. О профессии дизайнера мебели, специфика профессии в российской действительности. URL: <https://postupi.online/professiya/dizajner-mebeli> (дата обращения: 15.12.2019)
7. Мебельные фабрики и производители мебели в РФ. URL: <https://www.wiki-prom.ru/18/mebelnye-fabriki.html> (дата обращения: 20.12.2019).
8. Наталья Ковтун Н., Шестаков А. Мебельный хайп, 14 мая 2019. // Сведения об объемах производства и продажи мебели в России в 2018 году. URL: <https://marketmedia.ru/media-content/mebelnyu-khayp> (дата обращения: 20.12.2019).

Сведения об авторе:

Блинов Андрей Константинович, профессор, заведующий кафедрой дизайна мебели, Санкт-Петербургской Художественно-Промышленной Академии им. А. Л. Штиглица, ablinov54@yandex.ru;

Blinov Andrei Konstantinovich, Professor, Head of the Department of Furniture Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, ablinov54@yandex.ru

НОВЫЕ И НЕТРАДИЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

Авторское ювелирное искусство активно включает сегодня в арсенал средств образной и художественной выразительности так называемые «нетрадиционные» материалы. Ювелиры ищут в них не только декоративные, формальные эффекты, но наделяют новыми смыслами, эмоциями, аллюзиями с определенными эпохами, стилями, явлениями сегодняшней жизни. В статье рассматриваются некоторые аспекты этой концептуальной трансформации нетрадиционных материалов в современном авторском ювелирном творчестве на фоне их исторического «background».

Ключевые слова: современное ювелирное искусство, авторское ювелирное творчество, новые и нетрадиционные материалы.

G. N. Gabriel

NEW AND NONTRADITIONAL MATERIALS IN THE CONTEMPORARY JEWELRY ART

Contemporary jewelry art includes within its means so called "nontraditional" materials. The jewelry artists use them not only for the decorative effects, but they give them new ideas, emotions, allusions with different epochs, styles and with real contemporary life. The article intends to examine some aspects of the "nontraditional" materials transformation in the contemporary jewelry art within its historical "background".

Keywords: contemporary jewelry art, author's jewelry, "nontraditional" new jewelry materials,.

В современном авторском ювелирном искусстве новые и нетрадиционные материалы часто становятся определяющим фактором концепции художника. Именно материал может стать ключом к разгадке (загадке) авторской идеи, рождать аллюзии с определенными стилями, культурными пластами, формировать конкретное интеллектуальное сообщение, адресованное нам автором произведения. В то же время границы представлений об этом виде творчества в последние десятилетия значительно раздвинулись, четкие критерии оценок ювелирного произведения размыты. Где та грань, за которой работа выходит за рамки жанра, ремесла и должна рассматриваться в контексте других видов творчества? Используемые материалы также могут стать в данном контексте фактором сомнений. В этой связи в современной ювелирной практике возникает проблема определения понятия новых и нетрадиционных материалов. Эти термины не разведены, их использование в искусствоведческой практике происходит достаточно условно, без знания их исторического «background». Не ставя в данной статье задачу полноценного исследования данной проблемы, попробуем лишь наметить некоторые аспекты трансформации контекста смысловой, формальной нагрузки новых и нетрадиционных материалов в современном ювелирном искусстве.

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Одним из важнейших факторов авторского ювелирного творчества, сформированным еще в эпоху постмодернизма, стал игровой принцип. Эти игры могут быть провокационными, парадоксальными, шокирующими, рассчитанными на эмоциональную притупленность современного человека. Художники играют с идеями, формами, техниками, материалами различных эпох, «нагружая» их новыми концептуальными смыслами. Взять хотя бы такие излюбленные темы, как любовь и смерть, память и скорбь, воплощавшиеся в самых разнообразных формах и материалах ювелирного искусства. Золото, драгоценные камни в таких украшениях символизировали вечность любви, прочность памятных и родственных связей. Из черного гагата резали траурные украшения; изящные вещицы из чугуна также напоминали о скорби и памяти. Пряди волос вставляли в медальоны, браслеты, броши, олицетворяя сентиментальные чувства. Эти темы и сегодня являются объектом творческих импровизаций ювелиров, материалы при этом могут быть как традиционными, так и новыми, но результаты авторских экспериментов порой вызывают вовсе не сентиментальные чувства, чаще иронию, а иногда просто некоторый шок, чего собственно и добивается художник, пытаясь «пробить» нашу эмоциональную броню.



Тед Нотен. «Обручальные пилюли»

Один из самых известных современных ювелиров-провокаторов — голландец Тед Нотен, постоянно исследующий вопросы места и роли украшений в пространстве человеческого индивидуума, сделал обручальные кольца из золота, но запаял их в прозрачный пластик, предлагая носить традиционный символ брака в виде подвески. Еще одно неожиданное «любственное предложение» Нотена — пара золотых «обручальных пилюль» с гравированными именами жениха и невесты, датой их свадьбы. Пилюли предлагается проглотить: пройдя через тело новобрачных, они навсегда оставят в нем эти памятные даты. Золото как метафора вечности сохраняет здесь свою смысловую нагрузку, но способ осмысления и подачи идеи брака ювелирными средствами оказывается весьма шокирующим (ил. 1).



2. Эстер Кнобел. Брошь «Роза»

Еще одно необычное предложение на тему любви — брошь «Роза» израильского ювелира Эстер Кнобел (ил. 2). Цветы как любовный, памятный символ, присутствуют в ювелирных украшениях с древнейших времен. Их изображения воплощались во всех традиционных материалах и техниках — отливались в металле, резались в камне, расписывались эмалью. Довольно рано начинает формироваться язык цветов, описывается их символика,

основанная на особенностях пластики растения, его окраске, выросшая впоследствии в науку флюорографику. *Язык цветов станет способом выражения тех или иных чувств, настроений, посланий.* В броши Кнобел хитроумная конструкция из металла позволяет закрепить на стебле живую розу. Когда она завянет, как ушедшая любовь, можно нажать на шип и вставить в крепление свежий цветок. Роза традиционно обозначала сладость любви, шипы — ее боль и страдания. Отталкиваясь от этого символа, художник намеренно гипертрофирует размер шипа как символа любовных страданий.

Сьюзан Пейтч из Дании также призывает обладателя ожерелья, собранного из круглых сахарных бусин, к интерактивным действиям: вам предлагается рассосать бусины и «добыть» спрятанные внутри «love beads» — золотые «бусины любви». Концепция работы очевидна — любовные чувства должны быть скрыты от посторонних глаз, стать исключительно личным переживанием.

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

Популярный мотив украшений на любовную тему — сердце — вдохновляет и современных художников, но наивная прелесть традиционных решений часто остается в прошлом. Ким Бак из Дании, еще одна культовая фигура в ювелирном мире, предлагает подвеску в виде абсолютно натуралистически трактованного сердца из золота, как будто аккуратно вырезанного хирургом из груди. Разбитое фарфоровое сердце-подвес Франка Тъепкема символизирует хрупкость любви (ил. 3), а у художника Сиси Вестберг сердце «стекает» алыми пластиковыми каплями из нагрудного кармана пиджака (ил. 4)...

Аналогичные метаморфозы происходят и в украшениях «памяти и скорби» — тема столь же давняя в ювелирном искусстве, как и любовные сюжеты. Достаточно вспомнить римские траурные амулеты из гагата, кольца и броши “*memento mori*” («помни о смерти»), пряди волос близких и любимых в медальонах и браслетах. Современные ювелиры не чуждаются этих тем, часто воплощая свои идеи в тех же материалах, но смысловое, эмоциональное наполнение этих работ порой становится совершенно иным.

Взять хотя бы такие материалы, как человеческие волосы, имеющие давнюю историю в ювелирном деле. Невероятной популярностью украшения из волос пользовались во второй половине XIX в., в викторианскую эпоху, когда волосы уже не просто выкладывались в определенном мотиве под стеклом, как в эпоху «неоклассики», но служили основой для создания ожерелий, браслетов, колец, держателей для прически и т. д. Волосы закрепляли в металл, добавляли драгоценные камни, при этом использовали не только волосы членов семьи или конкретного человека, память о котором хотели запечатлеть в украшении: отращивание. Продажа и изготовление изделий из волос становятся бизнесом. С конца XIX в. украшения из волос выходят из моды, но вновь становятся актуальным материалом в авторском ювелирном творчестве. Так, художник из США Мелани Беллинкер использует в украшениях собственные волосы, но вместо обычных мотивов памяти и скорби она с помощью волос, закрепленных на пластинах из слоновой кости или пластика, изображает себя, лежащую в ванне или в постели, очевидно, желая сохранить в памяти эти моменты удовольствия.

Демонстрация определенных чувств и эмоций с помощью, казалось бы, совсем не ювелирных материалов, таких как зубы, также имеет место, как в истории, так и в современной ювелирной практике. Вспомним хотя бы неофициальные украшения королевы Виктории — браслеты, где в потайные отделения были вмонтированы молочные зубы ее многочисленных детей. Сохранился и браслет, собранный



3. Сиси Вестберг.
«Кровоточащее сердце»



4. Франк Тъепкема. Подвеска
«Разбитое сердце»

из зубов животных, убитых на охоте ее мужем, принцем-консортом Альбертом, причем на каждом зубе была выгравирована дата, когда был застрелен зверь. Португальский художник Тереза Милнейро также использует в своих работах зубы различных хищных животных и рыб. Она помещает их в brutальные металлические оправы и получает вещи, вызывающие ассоциации, прежде всего, с этнографическими украшениями, цель которых — демонстрация социального статуса владельца, его защита. Но в работах Милнейро сами названия работ — «Брекетты коровы моей тети» — ожерелье из зубов коровы или «Проникновение» — браслет с зубами акулы, который нельзя носить, нивелируют традиционные смыслы материала, переводя работы в плоскость иронии и юмора, а может, и еще шире — в контекст зрелищных физиологических переживаний.



5. Джулия Де Вилл.
Шляпная булавка «Мышь»

Та же викторианская эпоха оставила нам многочисленные украшения с миниатюрными чучелами птичек-колибри, различных жуков и бабочек с яркими крылышками. В этих вещах отразился, с одной стороны интерес XIX в. к естествознанию, путешествиям в дальние страны, с другой — демонстрация имперского размаха Великобритании, имевшей тогда колонии на разных континентах, где и обитали эти экзотические птицы и насекомые. Ювелирные детали дополняют и необычные, шокирующие украшения австралийского художника Джулии де Вилл — броши, шляпные булавки с нанизанными на них миниатюрными чучелами мышек и головками птичек. Она декорирует их жемчугом, бриллиантами, слоновой костью, превращая эти существа в драгоценные трофеи, настоящие произведения ювелирного искусства. Но какое сообщение посылает нам художник? Только ли воспоминания об ушедшей викторианской эпохе? Скорее всего, провокационно соединив в одной работе тему смерти и роскоши, Джулия де Вилл призывает отдать должное неизбежности смерти и наслаждаться жизнью (ил. 5).

Один из нетрадиционных материалов, активно осваиваемый сегодня авторским ювелирным искусством — дерево: от самых экзотических пород до обычной фанеры. Нетрадиционным его можно назвать только условно: история использования этого материала в декоративном искусстве уходит в самые отдаленные времена, вспомнить хотя бы шедевры египетской ювелирной пластики из дерева. И это не удивительно: красота драгоценных пород дерева, их редкость, богатейшая цветовая палитра, блеск и фактура близки драгоценным камням и металлам. Не случайно редкие экзотические породы дерева когда-то ценились на вес золота.

Современные художники активно используют дерево в создании авторских работ, смело соединяют его с другими материалами, раскрепощая наше сознание от привычных представлений о традициях, формах и материалах ювелирного искусства. Как пример можно вспомнить работы, выполненные в рамках международного проекта Good Wood, инициированного петербургскими художниками О. Тихомировым и А. Терещенковой. Каждый участник этого проекта ведет с деревом свой диалог, насыщая его внутренним содержанием, конкретными смыслами и эмоциональными оттенками. Николай Балабин режет пластически мощные кольца из гагата, напоминающие brutальные археологические артефакты; в лаконичных и четко артикулированных украшениях Владимира Шестакова драгоценный фиолетовый амарант эффектно соседствует с холодным серебром; в арт-объектах Натальи и Татьяны Тарасовых, Боремира Бахарева, Виктора Вотского и других художников все

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

«партнеры»: дерево, металл, камни, бумага, синтетические волосы или текстиль, — предельно точно работают на образ, рождая ощущение мощной природной и художественной энергии, скрытой под внешней статичной оболочкой вещи.

Таким образом, практика современного авторского ювелирного творчества демонстрирует нам как привычные, так и новые пути прочтения нетрадиционных материалов, создающих иные информационные пространства, вызывающие яркие зрелищные и физиологические переживания. Что же касается действительно новых материалов в ювелирном искусстве XX–XXI вв., то это отдельная большая тема, уже со своей историей. Новые виды пластиков, эпоксидные смолы, оптическое стекло, впервые появившись в 60-х гг. в работах классиков современного ювелирного авангарда — Эмми ван Леерзум, Клауса Бури, Гийс Беккера, Отто Кюнцли, Дэвида Уоткинса, привнесли тогда в ювелирное искусство мощные цветовые аккорды, большие объемы, возможность новых контактов с телом человека. Новейшие материалы и технологии в авторском ювелирном искусстве и сегодня берут на себя концептуальные задачи, становятся стилеобразующим фактором, помогают художнику воплотить волнующие его проблемы социального бытия, политики, экологии, психологии и т. д. Эти работы не всегда вызывают чувство радости и наслаждения, счастья и любви. Наоборот, они могут рождать чувство страха, насилия, отторжения. Но, обращенные к субъективному и индивидуальному в человеке, они заставляют размышлять, додумывать, расшифровывать авторский замысел, то есть быть интерактивным потребителем ювелирного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габриэль Г. Н. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский ювелир. 2010. № 9. С. 56–60.
2. Габриэль Г. Н. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский ювелир. 2011. № 1. С. 40–45.
3. Лопато М. Н., Фальк Ф. Ювелирный авангард. Истоки. Параллели : каталог выставки. СПб. : АО «Славия», 2002. 136 с.
4. Перфильева И. Ю. Русское ювелирное искусство второй половины XX века в контексте европейских художественных тенденций в 1920–2000-е годы. М. : Прогресс-Традиция, 2016. 512 с.
5. Dormer P. The new jewelry. Trends + Tradition. London : Thames and Hadson, 1986. 192 p.
6. Falk F. Holzach C. Schmuck der Modern. 1960–1998. Pforzheim, 2007. 232 p.

Сведения об авторе:

Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, зав. кафедрой искусствоведения; gabrielart@mail.ru

Gabriel Galina Nicolaevna, PhD, Professor, Head of the Art History Department, State University of World Culture and Art, gabrielart@mail.ru

ТЕКСТИЛЬНЫЙ ДИЗАЙН ЗИКИ АШЕРА

Текстильный дизайн в Великобритании в послевоенный период демонстрировал сближение идей модернизма и функционального дизайна. Одним из выразительных примеров такого синтеза стал проект Зики Ашера “Ascher square”. На примере этого проекта можно рассмотреть, как творчество художников разных стилистических направлений снимает искусственные границы между визуальным и декоративным искусством.

Ключевые слова: текстильный дизайн в Великобритании, искусство модернизма, композиция в текстильном дизайне.

TEXTILE DESIGN OF ZIKA ASCHER

Textile design in the UK in the postwar period demonstrated the convergence of modernism and functional design. One of the expressive examples of this synthesis was the “Ascher square”, a project of Zika Asher. On the example of this project, we can consider how the work of artists of different stylistic directions removes the artificial boundaries between visual and decorative art.

Keywords: textile design in the UK, the art of modernism, composition in textile design.

Вторая мировая война послужила рубежом, разделившим не только целую эпоху в политической жизни Европы, а также стала катализатором, обострившим взгляды и оценки процессов, складывавшихся в искусстве. Угол рассмотрения ценностных ориентиров сместился в сторону большей интеграции изобразительного искусства, декоративного искусства и дизайна. Сфера текстильного дизайна создала пространство для творческого синтеза технологии, функциональности и поисков современных художников, представлявших разные поколения и направления искусства, от фовизма до сюрреализма и поп-арта.

В 1946 г. в Лондоне в музее Виктории и Альберта была открыта выставка “Britain Can Make It”. Организатором мероприятия выступил ранее созданный Совет по промышленному дизайну. Задачей этого мероприятия было изменение психологической атмосферы в стране в послевоенные годы, а также проведение одной из крупнейших рекламных компаний, декларирувавших новые эстетические взгляды для широкой аудитории. За четырнадцать недель выставку посетили более полутора миллионов человек. Это были не только предприниматели, которых призывали инвестировать в новый дизайн, но также художники, которым представлялась возможность реализовать свой творческий потенциал в создании серийных объектов дизайна.

Обычных посетителей привлекал больше всего раздел выставки, включающий стенды с воспроизведенными жилыми комнатами. Ведущие дизайнеры интерьеров демонстрировали новую стилистику в решении жилого пространства квартиры на примере планировочных решений для семей с разным уровнем дохода, профессией, возрастом и количеством членов семьи [1].

Среди примеров текстильного дизайна внимание привлекли так называемые «квадраты», произведенные фирмой Ашер по рисункам известных британских художников Джона

Пайпера и Грэма Сазерленда. Хорошо всем известная форма платка была интерпретирована в совершенно новом композиционном и стилистическом ключе (ил. 1).

Это направление в текстильном дизайне берет свое начало в 1910-х годах с проектов, разработанных французским художником-фовистом Раулем Дюфи, плодотворно сотрудничавшим с текстильными производствами до середины 1930-х гг. В Великобритании к этому направлению творчества обратились Уиндхем Льюис, Дункан Грант и Ванесса Белл. Эти художники входили в состав художественной группы Блумсбери и отстаивали идеи независимости искусства, также своими опытами в текстильном дизайне они преследовали цель преодолеть разрыв между станковым и декоративным искусством [2].

Этот проект не реализовался бы в большую коллекцию различных дизайнов, если бы к творческим поискам талантливых художников не присоединился столь же талантливый организатор.

История создания коллекции “Ascher square” начинается с драматических обстоятельств приезда в Англию Зики (Зигмунда) Ашера и его жены Лиды (Людмилы). Родился Ашер в Праге в 1910 г. в семье, несколько поколений занимавшейся производством и продажей шелковых тканей для одежды. Чехословакия в период до Второй мировой войны была страной с развитой текстильной промышленностью. Именно на родине З. Ашер совместно со своим братом занимается шелком, всем циклом — от производства до продажи. Но молодого предпринимателя отличали не только успехи в бизнесе, но и спортивные успехи. Он выиграл Гран-при в 1938 г., выступая от Чехословакии на международных соревнованиях по горнолыжному спорту. Его бесстрашная рискованная манера спуска на лыжах послужила поводом называть его “Mad Silkman”.

В 1939 г. он отправляется с молодой женой в свадебное путешествие кататься на лыжах в Норвегию. В это время Германия аннексировала Судетскую область, и Ашер понимает, что вернуться на родину невозможно. Членство в Британском лыжном клубе сыграло важную роль в дальнейшей судьбе четы Ашеро-в: он получает рекомендательные письма и эмигрирует в Великобританию. Впоследствии его сын Питер вспоминал, что родители приехали в Англию, имея всего лишь сто фунтов в кармане и спрятанные в носке украшения Лиды Ашер [3].

Ашеры обосновываются в Лондоне, открывают небольшое производство печатных тканей, рисунки для которых создавала Лида, это в основном были линейные и традиционные флоральные мотивы. Вскоре Зика знакомится с работами британских художников, выставленными в залах Национальной галереи. Эти выставки были призваны не просто заполнить пустые залы известного музея, большая часть коллекций которого была вывезена и спрятана от бесконечных бомбардировок. Современные произведения напоминали жителям Лондона, что дух нации не сломлен, что несмотря на испытания, у Британии есть будущее.

Первым, с кем Ашер заключил контракт на два года, был британский художник польского происхождения Феликс Топольски. Питер Ашер вспоминал, что отец сразу нашел с ним общий язык, и они много беседовали дома, перемежая польский, чешский и английский языки. Согласно контракту, Топольский должен был нарисовать двадцать дизайнов за год. Позже, в 1944 г., были подписаны контракты на аналогичных условиях сотрудничества с Сесилом Битаном, Грэмом Сазерлендом, Барбарой Хепворт, Беном Никольсоном и Генри Муром.

Рисунки, который создал Сазерленд, вызывают образы природных форм, воплощенные в почти абстрактные элементы. На первый взгляд, это случайные хаотические пересечения



1. Сазерленд Г. Белая решетка.
Печать, 1946, Великобритания.
Музей Моды и текстиля

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

линий разной толщины, но их монотонность разбивается «кляксами» разного размера, создающими узловые элементы общей композиции. Скрытая упорядоченность проявляется в своеобразной интерпретации каймы, которая еще больше формирует завершенность композиции.

Зика Ашер и другие занимались не только усовершенствованием технологии печати. Художники, Генри Мур, например, использовали разные графические материалы, акварель и восковую пастель. Сохранить характер и выразительность, индивидуальность мазка или штриха каждого художника было настоятельной и очень трудной технической необходимостью.

Другим значимым талантом Ашера была способность почувствовать не только новые направления в дизайне, но и само новое звучание классического аксессуара в современной стилистике. Так, журнал “Ambassador” в 1947 г. написал: «они акцентны — нет больше случайных шарфов. Они станут центром костюма, как драгоценный камень... акцент в комнате, какой создает прекрасная картина» [4].

Новый прорыв в дизайне платков произошел в тот момент, когда Зика Ашер решил обратиться к европейским художникам с мировыми именами — Анри Матиссу, Пабло Пикассо, Андре Дерену и Жоржу Браку. Он вспоминал, как нервничал, поднимаясь по лестнице в квартиру Матисса на бульваре Монпарнас. Он, молодой владелец текстильной фирмы, заключил сделку века. Это была уже почти революция, рисунки известных художников на платках и шалях фирмы Ашер.



2. *Écharpe A. A. Матисс. Шелк, печать, 1947. Ограниченная серия 225*



3. *Хепворт Б. Пейзажные скульптуры. Шелк, печать, 1947. Ограниченная серия 175*

Композиция платка напоминает коллажи мастера позднего периода творчества. Их лаконичность концентрирует внимание на взаимодействии форм и поверхности фона. Что наиболее интересно, Матисс трактует композицию платка так, что отсутствует указание на одно преобладающее положение, она равноценна и самодостаточно независима от ориентации в пространстве. Четыре синие формы, сохранившие характерный силуэт, свойственный коллажам художника, тем не менее, акцентируют внимание на углах платка, напоминая композиции традиционных шалей (ил. 2).

Генри Мур, много работавший над созданием раппортных рисунков для тканей, трактует композицию как поле, заполненное повторяющимися графическими мотивами. Монотонность повторения смягчается применением разных цветовых сочетаний, как будто автор меняет оттенок звучания одного и того же основополагающего визуального образа.

Платок Барбары Хепворт особенно интересен тем, что автор скульптор должна была интерпретировать свой творческий подход к трехмерной скульптуре в плоское изображение, замкнутое в квадратное поле. Ее дизайн учитывал, что при ношении платок приобретает объемную форму и воспринимается фрагментарно. Именно на пересечении этих аспектов и родилась симметричная графическая композиция. Симметричная структура, образованная линиями, наполнена текстурами и штрихами. Они изменяются и наполняют композицию внутренней вибрацией (ил. 3).

Совершенно иным приемом формируется композиция в платке Никола де Сталь. Этого художника в проект Ашера привела долгая дружба Жоржа Брака и Андре Ланского, другого русского эмигранта. Он создал несколько рисунков с

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

эффектами трехмерности, которые было очень трудно воспроизвести при печати на ткани. Но, тем не менее, сочетание пластики формы и различных текстур создают образ, балансирующий на грани между случайностью и задуманной недосказанностью. Композиционное решение концентрирует внимание на центре квадрата, как будто стягивая края с почти не проявленной каймой к центру (ил. 4).

Другой автор, скульптор Александр Колдер отказывается от темы каймы и трактует квадратное поле платка как свободное пространство, наполненное черными фигурами, свободно парящими и не скованными какими-либо фактурными или графическими изысками. На память приходят скульптуры автора, выполненные из металла, почти суровая простота черных изображений наводит на мысль, что именно этот образ — образ скульптуры Колдер хотел воплотить на мягком и изменчивом материале — шелке. Он был единственным американским художником, приглашенным Ашером в свой проект. Их связывала давняя дружба и многолетнее общение [5].

Основная композиционная интрига разыгрывается большим изображением стилизованного осьминога, на первый взгляд, он воспринимается как слишком визуально тяжелый для квадрата 90 на 90 сантиметров.

Его щупальца согнуты так, что складывается впечатление существования невидимой, но непреодолимой границы по краям платка. Напряжение контрастного сочетания черного и белого усиливается там, где щупальца почти касаются других фигур. Если представить, что платок будет создавать объемные складки при ношении, то становится понятно, что эта ускользающая и изменчивая объемность будет создавать иллюзию шевеления морских существ, погруженных в белое (ил. 5).

Какими бы новаторскими не были дизайны «квадратов», они все, а было создано и напечатано около сорока рисунков, представляют вариативность композиционной трактовки темы платка. Подход к изобразительному или образному материалу индивидуален у каждого автора, но вся совокупность проекта Зики Ашера раскрывает возможности современного искусства к синтезу идей и образов, не скованных рамками жанров и функциональной определенности. Спустя несколько десятилетий становится очевидным, что подход к утилитарной вещи, как объекту творчества, приводит к созданию действительно произведения искусства.



4. Н. де Сталь. Дизайн ленты № 1. Шелк, печать, 1947. Ограниченная серия 175



5. Колдер А. La Mer. Шелк, печать, 1947

ЛИТЕРАТУРА

1. www.vam.ac.uk/articles/britain-can-make-it (дата обращения: 10.10.2019 г.)
2. www.dwell.com/article/textile-exhibit-to-feature-picasso-dali-matisse-designs-f7380758 (дата обращения: 10.12.2018 г.)
3. fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8137062/Ascher-London-is-relaunched (дата обращения: 10.12.2018 г.)
4. fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8137062/Ascher-London-is-relaunched (дата обращения: 10.12.2018 г.)
5. aschersquares.com/artists/index/6/alexander-calder (дата обращения: 01.11.2019 г.)

Сведения об авторе:

Голубева Анна Анатольевна, доцент кафедры «Дизайн текстиль», Московская художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова; a.golubeva@gmail.com

Anna A. Golubeva, Associate Professor, Textile Design Department, Moscow Stroganov State Academy of Design and Applied Art; a.golubeva@gmail.com

УДК 7.049.2

Е. Я. Голубева

АНИМИРОВАННЫЙ КОМИКС — МЕДИАПРОДУКТ С НОВЫМИ КОММУНИКАТИВНЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ

Анимация, звук, визуальные эффекты, включенные в комиксный нарратив, значительно повышают коммуникативные возможности анимированного комикса, превращая его в актуальный и чрезвычайно востребованный визуальный медиа-продукт, который значительно обогащает современное информационное пространство. Исследование коммуникативности анимированного комикса, основанной на взаимодействии вербальных, невербальных и анимированных компонентов, позволит наметить перспективы и тенденции развития анимированного комикса в будущем.

Ключевые слова: анимация, печатный комикс, коммуникация, мультимедиа продукт, синтез, динамика, звук.

E. Ya. Golubeva

ANIMATED COMIC — MEDIA PRODUCT WITH NEW COMMUNICATIVE FEATURES

Animation, sound and visual effects included in the comic narrative significantly increase the communicative capabilities of the animated comic strip, turning it into a relevant and extremely popular visual media product that significantly enriches the modern information space. The study of the communicative nature of animated comics, based on the interaction of verbal, non-verbal and animated components, will outline the prospects and trends for the development of animated comics in the future.

Keywords: animation, print comics, communication, multimedia product, synthesis, dynamics, sound.

Анимированный комикс — аудиовизуальное произведение, создающее принципиально новое коммуникативное пространство, в котором одновременно задействованы совершенно разные компоненты: буквенный текст, статичное изображение, анимация, видео, спецэффекты, звук. Часть этих компонентов заимствована из текстографического печатного комикса, другая связана с движущимися изображениями (анимация, видео). В результате синтеза комикса и анимации появляется новый аудиовизуальный мультимедийный продукт, обладающий более широким функциональным потенциалом.

Анимация, включенная в комиксный нарратив, повышает возможность художественно-эстетического воздействия на зрителя, создает положительный эмоционально-психологический фон, способствует увеличению содержательной емкости комиксного повествования, упрощает процесс донесения информации, облегчает ее восприятие и осмысление зрителем, позволяет управлять его вниманием, стимулирует заинтересованность в контенте. Такой положительный эффект от использования анимации объясняется целым рядом присущих ей достоинств. В процессе зрительного восприятия человеческий глаз избирательно реагирует на увиденное. Движение он замечает раньше, чем форму, цвет, контур, контраст наблюдаемого объекта, что дает анимации определенные преимущества перед статичным изображением. В статье «Динамика, контрастность и размер рекламы» [2] приводятся результаты

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

исследования человеческой психики, которые указывают на то, что человек после начала наблюдения замечает движение уже через 0,08 с, через 0,16 с замечает сам объект, а на неподвижный объект обращает внимание только через 0,32 с. Таким образом, очевидно, что анимированное изображение заметнее, доминантнее, привлекательнее для зрителя, чем статичное. Анимация позволяет показать объект, процесс, ситуацию, событие, сцену наилучшим образом, всесторонне и со всеми деталями. При этом с помощью анимации возможна демонстрация содержания, которое становится понятным только в динамике. С помощью анимации можно показать то, что воспроизвести «вживую» не представляется возможным, или то, что в реальности вообще не существует. Она раздвигает границы зримого мира. Анимация активно влияет на восприятие, выделяя главное, принципиальное, вынуждая зрителя обратить внимание на ключевые смысловые моменты содержания, не отвлекаясь на несущественное, второстепенное. Движение, жест, мимика дополняют, достраивают художественный образ комиксного персонажа, отражают особенности его эмоционально-психологического состояния, что делает его более ярким рельефным, законченным, а, следовательно, понятным и интересным зрителю. Таким образом, можно говорить о том, что анимация активно расширяет коммуникативные возможности печатного комикса, превращая его в чрезвычайно эффективный мультимедийный контент, с высокой степенью востребованности.

Анимированный комикс отличается от классической анимации. Это не рисованное кино с непрерывным анимационным действием. Анимационное действие слитно и скоротечно, в то время как в анимированном комиксе действие может пролонгироваться, замедляться или приостанавливаться, если это необходимо по сюжетному повествованию и концепции автора.

Степень анимационного внедрения в комиксный нарратив определяется его структурной смыслодержательной основой. Анимация — это очень эффективный инструмент передачи информации, ее восприятия и воздействия. Этот инструмент следует использовать аккуратно и по назначению, сохраняя разумный баланс между статичными и динамичными компонентами комикса. Переизбыток анимационного действия может иметь негативные последствия, отвлекая зрителя, нивелируя смысл, снижая его глубину и сложность, выводя смыслодержательную основу комикса в сугубо развлекательную плоскость. Наличие в анимированном комиксе присутствующих печатному комиксу, статичных изобразительных фрагментов обеспечивает временные паузы, во время которых зритель не торопясь может осмыслить и проанализировать увиденное.

В анимированном комиксе следует выделить несколько линий повествования: изобразительную, текстово-звуковую, анимационную. Только их органичное соединение обеспечивает целостность произведения, полноту и единство представляемого в нем содержания.

Комикс — это текстуальное произведение, в котором два базовых компонента вербальный (буквенный текст) и невербальный (изображение), взаимодействуя друг с другом, вступают в разные корреляционные отношения. В анимированном комиксе расширяются возможности самого вербального компонента за счет включения в него, помимо буквенного текста, речевого звука, что позволяет уже внутри вербального компонента формировать разные варианты их взаимодействия: совмещение в одном комиксе буквенного текста и речевого звука, использование только звука, или только буквенного текста, или даже анимированного буквенного текста. Выбор зависит от художественно-содержательной концепции комикса. Звук, включая речь, музыку, шумы, обеспечивает передачу семантического содержания произведения, дополняет, уточняет смысл, способствует более тонкой передаче эмоциональных оттенков комиксного повествования, влияет на настроение зрителя, на характер его восприятия. Слуху человека, как и зрению, свойственна избирательность. Он отмечает в своем сознании, в первую очередь, те звуки, которые в конкретный момент времени кажутся ему наиболее важными. При этом многие звуки связаны со стойкими ассоциациями, одинаковыми для большинства людей, что объясняется общностью восприятия ими этих звуков. Звук информативен, он создает атмосферу, настроение, он не замедляет действие,

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

Комикс, называемый иногда девятым видом искусства, складывался длительное время, но, даже оформившись в самостоятельный вид, продолжает постоянно видоизменяться, реагируя на новые технологические возможности, потребности информационной и культурной среды. Именно такой новой разновидностью комикса стал анимированный комикс.

Современная информационная среда характеризуется активной визуализацией медиарынка. Ускорение ритма жизни, обилие информации, распространяемой медиа-средствами, вынуждает человека отдавать предпочтение зрительным более наглядным, доходчивым и легко воспринимаемым образам. В таком контексте анимированный комикс, ориентированный на простоту, доступность и быстроту считывания комиксного сообщения, на увлекательность и легкость самого процесса восприятия и усвоения, получаемой информации, позитивность эмоционально-психологического воздействия на зрителя, является беспрецедентно привлекательным для потенциального зрителя. Комикс широко востребован в самых разных областях социальной, культурной и политической (ил. 1–7) жизни современного общества. Как уникальный феномен массовой культуры, он заслуживает внимания и серьезного изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Танаева Р. Б.* Поэтика комикса-адаптации «Мастер и Маргарита». <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-komiksa-adaptatsii-master-i-margarita-r-b-tanaeva-vizualnoe-vs-verbalnoe> (дата обращения: 01.11.19 г.)
2. Динамика, контрастность и размер рекламы // Психология рекламы. https://vuzlit.ru/299353/dinamika_kontrastnost_razmer_reklamy (дата обращения: 23.11.19 г.)
3. portall.zp.ua // <http://portall.zp.ua/?c=video&q=%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D0%BA%D1%81%D1%8B> (дата обращения: 23.11.19 г.)

Сведения об авторе:

Голубева Елена Яковлевна, профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, e.golubeva@list.ru

Golubeva Elena Yakovlevna, Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, e.golubeva@list.ru

НАРИСУЕМ — БУДЕМ ШИТЬ. ОБ ИСТОКАХ МОДНОЙ ГРАФИКИ

Модная графика является важным средством выразительности авторской идеи дизайнера костюма и естественным инструментом его новых разработок. Статья посвящена периоду становления графического искусства костюма на рубеже XVIII–XIX вв. и продиктована его значительной ролью в истории развития индустрии моды. Объединяющие начала графического искусства и практики моды можно отнести к важной составляющей формирования художественного образа. Выраженный графически замысел способен привести дизайнера костюма к постановке новых визуальных задач, которые могут быть решены как за счет переоценки старых техник и подходов к проекту, так и за счет поиска новых форм графического искусства.

Ключевые слова: проектная графика, модная иллюстрация, графическое искусство костюма, история модной графики, искусство графики и мода.

S. A. Davudov

WE WILL DRAW AND SEW. ABOUT BEGINNINGS OF FASHION GRAPHICS

Fashion graphics is an important means of expressing the costume designer idea and a natural tool for his new development. The article is devoted to the period of formation of the graphic art of costume at the turn of the XVIII–XIX centuries and is dictated by its significant role in the history of the fashion industry. The unifying principles of graphic art and fashion practice can be attributed to an important component in the artistic image formation. The graphically expressed intention is capable of leading the costume designer to the formulation of new visual tasks that can be solved both by re-evaluating old techniques and approaches to the project, and by searching for new forms of graphic art.

Keywords: design graphics, fashion illustration, graphic art of costume, history of fashion graphics, graphic art and fashion.

Первые графические изображения костюма, как и первые литературные издания о моде, призванные распространять и регламентировать правила ношения разнообразных одежд, появились в эпоху Возрождения благодаря развитию мореходства и печатного дела в Европе [1, с. 38]. Необходимо отметить еще одно важное обстоятельство того времени, не связанное с функцией регламента и распространения моды — речь идет о самом процессе создания костюма, который в этот период начинает приобретать рациональный и планомерный характер, когда в целях организации пластически целой формы костюма впервые стали разрабатывать предварительный рисунок: модель сначала зарождалась на бумаге и лишь затем выполнялась в материале.

Дальнейшее развитие «модной графики» со временем приведет к появлению «модной иллюстрации», а иллюстратор моды как профессия окончательно сформируется к концу XVIII в., когда в Европе один за другим начнут выходить периодические модные

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

издания с цветными гравюрами (fashion plate), посвященные актуальным тенденциям в моде [3, с. 479].

Гравированные графические изображения модных нарядов того времени, раскрашенные акварелью вручную, с достоверной точностью передавали все детали и характер отделки модного швейного изделия и выполняли, как минимум, две функции: несли информацию как заказчику, так и исполнителю — работающему «на заказ» мастеру (портному), включая многочисленную армию конфекционеров, обеспечивающих производство фурнитурой и вспомогательными материалами.

Период XVIII–XIX вв. обозначил еще один важный этап развития искусства графики, связанной с модой, это появление популярных печатных изданий по истории повседневного костюма (costume plate) с гравюрами художников, мастерски владеющими техникой академического рисунка [2, с. 184].

В начале XIX в. в Англии усовершенствование швейного оборудования постепенно преобразует технологии до уровня промышленного производства готовой одежды, что приводит к появлению первых бумажных выкроек, производство которых во второй половине века ставится на поток. Чертеж деталей кроя, предшествующий разработке более обобщенных лекал (как для индивидуального заказчика, так и для массового производства одежды) вплоть до начала XX в., стали называть «техническим рисунком».

В данный период в столицах Европы происходит открытие крупных торговых домов для покупателей среднего класса (в России — ЦУМ в 1922 г.), что потребовало от их владельцев не только продаж в розницу и рассылки своих товаров, но также и активной рекламы в периодических модных изданиях, которые выступили в качестве главного информационного средства передачи по периферии новых эстетических взглядов на модные товары, тем самым способствуя распространению так называемой графики моды [3, с. 487].

Дальнейшему ее развитию послужило и то обстоятельство, что модные издания адресовались потребителям, занимающимся домашним рукоделием. Например, журнал «Модный магазин», который выходил более двадцати лет в Санкт-Петербурге (1862–1883 гг.), включал не только гравюры, изображающие платья для визитов, домашние ансамбли одежды, бальные наряды, но и рисунки, демонстрирующие процесс поэтапного изготовления различных отделок, а также приложения с выкройками.

Во многих периодических изданиях содержались советы по изготовлению «своими руками» разнообразных деталей и декорированных элементов: например, берты — накладной оборки для платья из декорированной ленты или кружева, с подробным описанием и проработкой последовательности ее исполнения. Графические изображения касались разных тем: работы над фриволите или узором для вышивок, изготовлением воротников или прорисовкой различных вариантов завязывания галстука, изготовления розетки из тафтяных лент и многого другого. Все советы, как правило, сопровождались гравюрами, выявляющими форму средствами светотени, выполненными профессиональными графиками и граверами, владеющими помимо школы рисунка вопросами технологии пошива, а также разбирающихся в конструктивных составляющих деталей костюмов, дополнений и аксессуаров.

Модели одежды на страницах модного издания изображались, как правило, средствами многофигурных композиций в трехмерном отображении изделий, в повороте на три четверти, с обязательной линейной проработкой вида «со спины», что требовало от художника профессионального уровня мастерства в изображении человека.

В середине XIX в. в Париже выходило несколько сотен изданий журналов мод, а число художников, привлекаемых для работы над модными иллюстрациями, превышало половину тысячи человек, среди которых были такие известные, как Ж. Давид, П. Гаварни, К. О. Верне-старший, а также из числа художников-женщин: А. Тудуз, Э. Лелуар, Л. Ноэль и др. Сотрудничать с модными изданиями считалось делом престижным: так, Жюль Давид

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

для одного из знаменитых парижских журналов «Le Moniteur de la Mode» в общей сложности выполнил более двух с половиной тысяч иллюстраций.

Иллюстрированные журналы пользовались большой популярностью, издавались на нескольких языках и рассылались по всему миру. Они являлись образцом технических достижений полиграфии той эпохи: литография, ксилография, фотолитография, углубленная гравюра на металле. Журнальные иллюстрации того времени — вид графики, который сегодня можно назвать своего рода «техническим рисунком», так как именно эта техника с доскональной точностью обеспечивала реалистичную передачу художественных особенностей швейного изделия — модный силуэт, фасон, технологические особенности обработки (швы, строчки и пр.), а также фактуру материала, цвет и характер декоративной отделки.

Создать такой рисунок можно было при условии соблюдения правил, определенных издательством. Приведем лишь несколько особенностей его выполнения:

- каждое изображение фигуры (с тщательной прорисовкой рук, ног и стоп) строилось при помощи модульной сетки; построение велось с учетом ракурсов и расстановки по планам;
- рисунок создавался «с натуры» — платья, надетого на манекен, при этом зарисовки выполнялись в разных поворотах, в соответствии с выбранным ракурсом изображаемой композиции (особенное внимание уделялось проработке складок, их направлению и прорисовке деталей платья на фигуре «в движении»).

В буквальном смысле вычерченные и построенные фигурные изображения «одевались» при соблюдении следующих условий:

- все детали и отделки платья должны быть подчинены направлениям линий наклона фигуры и выстроены с учетом ее конструктивных поясов;
- отделка и декор деталей кроя изображались в соответствии с пропорциональной соразмерностью к любой части модуля фигуры;
- складки и отделки рассматривались в роли формообразующих элементов общего силуэта;
- построение деталей велось с учетом перспективы, соотносилось с конструктивными поясами и центральной осью фигуры;
- тональная обобщенность конструктивного строя изделия компенсировалась достаточно точной проработкой декоративных фрагментов.

Один и тот же художник мог одновременно сотрудничать с несколькими модными изданиями, тем не менее, несмотря на жесткие правила, индивидуальность авторского стиля графики все же прочитывалась в характере изображения фигур, их масштабности и пропорциях.

В соответствии с правилами женская фигура должна была строиться по единой модульной сетке в соотношении один к восьми, в стоячем положении с опорой на одну ногу. Фигуры в движении, например шагающие или в сидящем положении, изображались в ракурсе три четверти, кроме тех фигур, которые изображались со спины. Как «уходящие», так и «идушие навстречу» фигуры в платьях, как правило, изображались с функциональными и выразительными положениями рук — с аксессуаром в виде зонтика, трости или маленькой сумочки, или с разнообразными жестами, что сегодня определяется как часть системы «одежда — аксессуары — жест».

По этой причине художнику было удобно разрабатывать своеобразные шаблоны или фигурные заготовки, которые легко переводились через стекло или кальку и модульно группировались в комбинации с двумя или несколькими другими заготовками в единую композицию. Эти многофигурные композиции отличались друг от друга незначительно, а различия между ними заключались лишь в пространственном распределении планов, например, когда одна фигура изображалась чуть ближе и крупнее, а другая — чуть дальше, с разницей

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

в полшага. И только после этапа тщательной отрисовки двух- или трехфигурной композиции они «одевались» в модные наряды, для чего и выполнялись заранее собранные художником в «библиотеку» предварительные натурные зарисовки моделей одежды на манекене.

Вполне возможно, что рабочие зарисовки могли выполняться натурно (подобно рисунку «с натуры»), например с платья, одетого на женскую фигуру. Работа с натурщицей в любом случае была необходима, так как подобные рабочие наброски помогали художнику находить и фиксировать изящные позы, грациозные жесты и движения.

Художники-иллюстраторы того времени, каждый по-своему, воплощали идеальный образ своей эпохи, как своеобразный эталон красоты, на который хотелось быть похожим миллионам людей. Модные иллюстрации несли много функций: выполняли роль успешной рекламы, наглядно трактовали моду, раскрывали как эстетическую, так и этическую сущность модных тенденций, оказывали влияние на вкус нескольких поколений, воспитывая и объединяя людей единым представлением об эстетических идеалах.

Заканчивая обзор, следует напомнить, что данный период характеризуется сменой монархических идеалов буржуазными, проявлениями демократических тенденций во вкусах и культуре потребления. Изменения спроса способствовали существенным переменам в торговле и рекламе, занятых распространением всего многообразия модных новинок в целях удовлетворения покупательского спроса, что послужило определяющим фактором дальнейшего развития и превращения модной графики в «уникальный» вид авторского искусства.

Искусство графики, в котором нашла отражение мода, стало органичной составляющей данного периода истории костюма, наглядно иллюстрирующей стилистические особенности материальной и гуманитарной культуры своего времени. Однако ее значение в эволюции костюма не ограничивается только историческим наследием, возможности «модной» графики получили свое развитие в XX веке благодаря заложенному в ней потенциалу возможностей, обладающему способностью формирования *нового* «воздуха времени», с его *новым* образным содержанием, а значит, и *нового* будущего пространства развития моды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ремесло и мода в Венеции XIII–XVIII вв. : каталог выставки СПб., 2005.– С. 38.
2. Назимко Е. Г. Некоторые терминологические уточнения и современные проблемы классификации техники графики // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 3. С. 184.
3. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага : Изд-во «Артия», 1966, второе изд. 1987. 608 с.
4. Ростовцев Н. Н., Соловьёв С. А. Техническое рисование : пособие для студентов художественно-графических факультетов. М. : Просвещение, 1979. 159 с.

Сведения об авторе:

Давудов Сахраб Асадуллах оглы, преподаватель кафедры дизайна костюма Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигица, kdk@ghpa.ru

Davudov Sahrab Asadullah oglu, Teacher, Costume Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, kdk@ghpa.ru

НОВАТОРСКИЕ ИДЕИ В ТЕКСТИЛЬНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В России 20-х годов XX века усиливались тенденции создания принципиально нового искусства с помощью не применявшихся ранее художественных форм. Только при их использовании стало возможно отразить эпоху, не имеющую аналогов в истории. Новаторство в текстильной промышленности 20-х годов — отказ от какой-либо изобразительности и переход к построению орнаментов из простых и четких геометрических форм. Именно в этот период начал формироваться феномен, вошедший в историю искусства и культуры под названием «советский текстиль».

Ключевые слова: дизайн, советский текстиль, рисунки для тканей, производственное искусство, конструктивистский стиль.

М. I. Ermolaeva

INNOVATIVE IDEAS IN THE TEXTILE INDUSTRY OF THE 20'S OF THE XX CENTURY

In Russia of the 1920's the tendencies of creating a fundamentally new art intensified with the help of previously unused art forms. Only with these forms, it is possible to reflect an era that has no analogues in history. Innovation in the textile industry of the 1920's is the renunciation of any pictorialism and the transition to the construction of ornaments from simple and clear geometric shapes. This is exactly the period when the phenomenon known in the history of art and culture as "Soviet Textile" began to form.

Keywords: design, Soviet textile, textile patterns, production art, constructionist style.

Революция, повлекшая за собой гражданскую войну, помешала ранее проводившейся государственной политике в сфере текстильной промышленности. Но в 20-е годы XX в. были предприняты правительственные действия по обновлению текстильной промышленности, которая славилась своей многовековой историей.

С одной стороны, в советском государстве осуществлялись коренные социально-экономические преобразования, бурно развивалось агитационное массовое искусство, шли интенсивные формально-эстетические поиски, формировалась развитая теория производственного искусства, художники стремились к преобразованию предметно-пространственной среды. С другой — отсутствовали более-менее крупные заказы на дизайнерские разработки со стороны легкой промышленности. Тем не менее, в советской текстильной промышленности 20-х годов XX столетия были достигнуты впечатляющие успехи в области дизайна тканей. И эти успехи явились достижением, главным образом, женщин-художников, представительниц русского авангарда.

К 1923 г. текстильная промышленность, восстановившись после упадка, начала увеличивать обороты выпускаемой продукции. Встал вопрос о визуальном качестве текстиля. Из газеты «Правда» поступило обращение с призывом к деятелям искусства предложить

новые эскизы рисунков тканей для текстильной промышленности. На это обращение отозвался ряд московских «левых» художников. Среди них можно выделить Л. Попову, В. Степанову, А. Родченко, А. Экстер. Они предоставили свои новаторские эскизы Первой московской ситценабивной фабрике. Для Поповой и Степановой опыт в сфере текстильного дизайна стал значимой ступенью перехода из области живописи в предметный мир. Для Родченко и Экстера эти эскизы оказались лишь эпизодом в их творчестве.

Любовь Попова и Варвара Степанова в период с 1923 по 1925 гг. работали над эскизами для Первой ситценабивной фабрики. За этот непродолжительный период ими были созданы многочисленные рисунки для тканей. Большинство из этих эскизов было реализовано на производстве. Вдохновляясь достижениями так называемого «левого» искусства, и в частности, супрематизма, они основали новое направление в проектировании рисунка для тканей. Согласно своей новой концепции, они отказались от изобразительности и создавали эскизы, используя только геометрические формы, применяя трех- или четырехцветную палитру. Попова и Степанова разрабатывали рисунки с большим воодушевлением. Они считали свою творческую деятельность воплощением концепции производственного искусства, которая направляла художника на выпуск изделий, ориентированных на массового потребителя.

В 1924 г. в журнале «ЛЕФ» (№ 2) была опубликована статья О. М. Брика «От картины к ситцу». В ней автор утверждал, что пропаганда производственного искусства увенчивается успехом и отмечал следующее:

«Становится очевидным, что художественная культура не исчерпывается выставочными и музейными предметами, что, в частности, живопись — это не «картины», а вся совокупность живописного оформления быта».

Развивая свою мысль, Брик писал: «Ситец такой же продукт художественной культуры, как картина, — и нет оснований проводить между ними какую-то разделительную черту».

В своей работе он обращает внимание на распространенное мнение о том, что картина отходит на второй план, так как она в значительной мере является одним из символов капитализма, его культурной составляющей. Следовательно, ситец и работа над ним становится все более значимым в творческом труде [2, с. 27].

Далее О. М. Брик излагал взгляды «станковистов», т. е. апологетов «чистой» станковой живописи: Дело в том, что станковисты не отрицают важность и нужность других форм художественной культуры. Они вполне допускают существование и агитплакатов, и рисунков для ситца, и книжных обложек; они только утверждают, что без станковой живописи все эти «второстепенные» виды немислимы, что станковая живопись есть та творческая база, на которой строится вся живописная культура. Другими словами: если хочешь делать хорошие ситцы, научись писать пейзажи [2, с. 30]. При этом автор статьи не соглашается с данной точкой зрения и в свою очередь задается вопросом: почему же одно ремесло окажется основным по отношению к другому? почему выделывание натюрморта «основнее» выделывания ситца? почему нужно сначала научиться делать натюрморты, а потом приступать к ситцам, а не наоборот? [2, с. 31]. Брик настаивает на необходимости решительно «порвать» со станковым искусством и перейти к производственной работе — именно в этом он видел решение проблем современной ему художественной культуры. К числу таких художников Брик отнес ряд своих коллег из ИНХУКа, особенно выделив Варвару Степанову и Любовь Попову, работавших на Первой ситценабивной фабрике в Москве. «Вперед! — призывает он в своей статье. — К смычке художника с фабрикой. <...> Передовые художники уже вступили на путь — от картины к ситцу» [2, с. 34].

В России в 20-е годы XX в. превалировало мнение о том, что принципиально новое искусство необходимо создавать с использованием столь же новых, не применявшихся до этого художественных форм. Бытовало мнение, что исключительно такими средствами возможно

отразить эпоху, подобно которой в истории еще не было. Художники по текстилю приступили к внимательному исследованию искусства плаката и начали создавать сюжеты со схожим характером. Они вдохновлялись работами таких мастеров, как В. Лебедев, В. Маяковский, А. Родченко и др.

Художницы Советской России обязаны были в своем творчестве руководствоваться новой идеологией на благо советской промышленности. Впрочем, их новаторские идеи, вполне устраивающие советскую власть, зачастую рождались в результате искреннего творческого порыва. Так, Степанова и Попова, провозглашая лозунг «Художник в производство!», стремились к преодолению старого, буржуазного, быта. Цветочный орнамент, — отмечает Ю. Я. Герчук, — был в их глазах знаменем враждебного быта. Нужно было отнять у него бытовой текстиль, поставить его на службу новой культуре» [3, с. 270]. Теоретиком производственного искусства Б. Арватовым задачи были сформулированы следующим образом: «Уничтожить цветочки, гирлянды, травки, женские головки, стилизаторские подделки; послать ряд культурных художников в те производства, где одно изменение прикладных приемов (другой рисунок, выбрасывание отдельных трафаретов при печати в текстильном, жестяном, картонажном деле и т. д.) сможет повысить качество (социально-бытовое) продукции» [1, с. 22].

Обе художницы отказались от какой-либо изобразительности, живописной свободы контуров, мягкости цвета. Наоборот, они строили свои орнаменты из простых и четких геометрических форм. Это были не замкнутые композиции — текстильный рисунок мог продолжаться в любую сторону до бесконечности, равномерно и в определенном ритме заполняя поверхность ткани. При этом он соответствовал особенностям самой ткани, ее структуре, размерам.

Новые ткани привлекали внимание покупателей своей необычностью, быстро раскупались и вскоре вошли в моду. Однако и Степанова, и Попова проработали в текстиле недолго. Любовь Попова трагически умерла в 1924 г., а у Варвары Степановой из полутора сотен рисунков фабрика приняла лишь около двадцати. Степанова недолго проработала для текстиля, и этот факт во многом объясняют записи самой художницы. На Первой ситце-набивной фабрике, естественно, обсуждались ее эскизы. Но в ходе обсуждения подвергались критике такие стилиобразующие характеристики ее рисунков для текстиля, как техницизм («Похожа на железнодорожный мост, электрические провода, пружину...») и цельность композиции («Отдельно полоски годятся, а в целом нет»), к которым как раз и стремилась художница. Они составляли сущность стиля «конструктивизм». На производстве Степановой предлагали приглушить жесткость конструктивизма, считая, что не подходит, по большей части, композиционная составляющая, так как из-за сложных взаимосвязей геометрических форм невозможно изменить отдельные элементы, не нарушив общего рисунка. «Надо же раскидывать геометрические формы в беспорядке, чтобы та “милая наивная женщина”, которая приходит к нам одеваться, не считала у себя на коленях количество форм, а рисунок ее бы запутывал» [3, с. 276]. Это было непреодолимое противоречие между производственниками и художницей, поскольку Степанова как раз и добивалась того, чтобы превратить «милую наивную женщину» в деятельного, волевого человека, «совершенного, как авиационный мотор».

В последующие годы Варвара Степанова неоднократно возвращалась к работе с текстильной продукцией, работала над теоретическими статьями на тему развития отечественного костюма и моды [4, с. 82]. На выставке в Третьяковской галерее 1929 г., посвященной бытовому советскому текстилю, работы Степановой были удостоены премии. Ей было интересно найти гармонию между схемами переплетения нитей и графическим орнаментом и тем самым придать тканям новые физические свойства. В то же время ей более всего хотелось контролировать весь процесс изготовления ткани в качестве

художника-дизайнера, от выбора материала и до его художественного оформления. Но, к сожалению, в тот период художники в текстильной промышленности **работали лишь в рамках украшательства, применяя рисунок к определенной готовой ткани**. Степанова писала: **«Художник работает в ней, как придаток, он не участвует ни при применении новых возможностей раскраски, ни при изобретении новых материалов для тканей. Он сохраняет на индустриализированной фабрике все черты кустарного ремесленника. Он стал декоративным “выполнителем” созревающего без его участия так называемого “спроса” и “требования рынка”»**. Исходя из этого, роль художника в текстильном производстве была незначительна в сравнении с художником-конструктором машиностроительного завода [5, с. 3]. Степанова анализировала предпочтения потребителей в текстиле и одежде, полагая, что мода при существующей командной экономике будет развиваться вне зависимости от конкуренции рынка. Бóльшее значение в этом вопросе, как она считала, будет иметь рационализация отечественного текстильного и швейного сектора промышленности. Она обращала внимание то, что в Советском Союзе впервые в истории отказались от социальных различий в костюме. Также она настаивала на том, что новая эпоха требует инновационной концепции массовой, и притом разнообразной, одежды для рабочих.

К сожалению, опыт конструктивистского преобразования действительности при помощи орнамента длился недолго и оказался утопическим, чего и следовало ожидать в условиях Советской России. Уже в конце 1920-х годов «техника выступала как знамя эпохи, с овладением ее возможностями связывалось будущее страны» [3, с. 276]: на прилавках советских магазинов появились ситцы, на которых красовались шестеренки, пропеллеры, электрические лампочки, трактора и фабричные трубы. В 1929 г. состоялась методическая комиссия Высшего художественно-технического института. На ней была одобрена установка, суть которой заключалась в том, что отечественная текстильная продукция может стать большим экспортным сегментом, и в этой связи художественное оформление становится важным экономическим фактором. Исходя из этого, необходимо готовить специалистов с высоким уровнем знаний по своей специальности для привнесения актуальной художественной культуры в текстиль для широкого потребления [6, с. 1]. Таким образом, начал формироваться феномен, который сегодня в истории искусства и культуры именуется как «советский текстиль». Дело в том, что в СССР легкая промышленность, как текстильная, так и швейная, не занимались выпуском продукции, спроектированной согласно модным направлениям и международным стандартам. Промышленности не хватало оснащения и мобильности. Действующая экономическая система пока не могла быстро и гибко адаптировать производства вместе с быстро меняющимися в моде тенденциями. Надо сказать, что путь, который совершали эскизы текстиля или костюма от проекта до изделия, выполненного на производстве, был очень продолжительным. И, к сожалению, итоговый продукт массового производства был очень далек от изначального замысла художника. Поэтому перед творческими коллективами стояла задача проектировать такие ткани и модели одежды, которые могли бы долго быть актуальными и могли бы противостоять изменчивым направлениям моды [7].

Расцвет советского дизайна текстиля — одно из выдающихся достижений в истории мирового дизайна — был обусловлен тем, что в текстильную промышленность впервые пришли с новаторскими идеями профессиональные художники-станковисты — представители русского авангарда, ангажированные новой властью. Это позволило не только поднять производство отечественных (советских) ситцев на качественно новый уровень, но и сделать настоящие открытия в области рисунка на ткани, которые во многом определили развитие этой области декоративного искусства на десятилетия вперед — и не только у нас, но и в Западной Европе, и в Америке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арватов Б. Сегодняшние задачи искусства в промышленности. 1925.
2. Брик О. М. От картины к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2 (6).
3. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М. : Галарт, 1998.
4. Stepanova V. A Constructivist Life / Alexander Lavrentiev; Edited and introduced by John E. Bowlt. London : Thames and Hadson (1988). 190 p.
5. Степанова В. Задачи художника в текстильной промышленности. От костюма к рисунку и ткани // Вечерняя Москва. 1929. 28 февр.
6. Протокол заседания методической комиссии Текстильного факультета ВХТИ. Май 1929 г. [Архив МГТУ им. А. Н. Косыгина] / Цит. по: Румянцева Э. Л. Дизайн-образование в контексте проектной культуры // Рынок легкой промышленности. 2005. № 41. <http://rustm.net/catalog/article/256.html>
7. Румянцева Э. Л. Дизайн-образование в контексте проектной культуры // Рынок легкой промышленности. 2005. № 41. <http://rustm.net/catalog/article/256.html>

Сведения об авторе:

Ермолаева Мария Ильинична, кандидат философских наук, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штигилица; m-interio@yandex.ru

Ermolaeva Mariia I., Associate Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; m-interio@yandex.ru

ПРОСТРАНСТВО БУДУЩЕГО И НАСТОЯЩЕГО В ЭКСПОЗИЦИИ СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ СОВРЕМЕННЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ И ПРОМЫШЛЕННЫХ ИСКУССТВ В ПАРИЖЕ В 1925 ГОДУ

Представление школы на международных выставках всегда интересно своими идеями, особенно, когда речь идет о новой школе дизайна в новой стране, пережившей революцию и строящей новое общество. Как, на каких принципах и в каком пространстве должна быть представлена экспозиция, и какие экспонаты показаны, кто должен создавать проект экспозиции и какие идеи должны быть положены в основу: эти вопросы всегда стоят перед организаторами выставок и не теряют своей актуальности в наше время.

Ключевые слова: выставка, ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН, дизайн, экспозиция, проект, архитектура, традиции, современность.

Т. М. Zhuravskaya

SPACE OF THE FUTURE AND OF THE PRESENT IN SOVIET EXPOSITION ON INTERNATIONAL EXHIBITION OF MODERN DECORATIVE AND INDUSTRIAL ART IN PARIS, 1925

The presentation of the school on international exhibitions is always interesting by their ideas, particularly, when it is about a new school of the design in a new country, after revolution and during building a new society. It is considered how, on what principles and in what space exposition must be presented and what exhibits must be shown, who must create the project of the exposition and what ideas must be prescribed in base. These questions always stand before any organizer of exhibitions and do not lose their urgency at our time.

Keywords: exhibition, VHUTEMAS–VHUTEIN, design, exposition, project, architecture, traditions, contemporaneity.

Проблема представления Школы на Международных выставках не только не теряет своей актуальности в наше время, но и приобретает большее значение в связи с острой конкуренцией множества художественно-промышленных школ и расширением пространства образования, открывающего свои границы. Абитуриенты выбирают место образования и школу по уровню профессиональной подготовки, репутации школы, стоимости образования (в случае, если за него приходится платить) и другим факторам, по которым делается выбор. Представление работ студентов, выпускников и педагогов во многом определяет вектор выбора места образования.

2020 г. — юбилейный для выдающейся в истории Российского дизайна школы ВХУТЕМАС, организованной в 1920 г. и положившей начало современной системе дизайн-образования.

Сначала вместо разного рода художественных школ и училищ были созданы ГСХМ (Государственные Свободные художественно-технические мастерские). «В Москве на базе

Строгановского художественно-промышленного училища и Училища живописи, ваяния и зодчества были организованы Первые и Вторые ГСХМ. Осенью 1920 г. они были преобразованы в единое учебное заведение — ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), реорганизованное в 1927 г. во ВХУТЕИИ (Высший художественно-технический институт). ВХУТЕМАС представлял собой учебное заведение нового типа, объединившее производственные (металлообрабатывающий, деревообделочный, керамический, текстильный, полиграфический), художественные (живописный, скульптурный) и архитектурный факультеты» [1, с. 7]. Школа, как и молодое государство, была устремлена в будущее. И эту идею надо было достойно представить в экспозиции выставки в Париже 1925 г. Конечно, работы учеников ВХУТЕМАСа были только частью экспозиции, но значимой и обратившей на себя внимание посетителей и прессы.

О Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 г. существует множество сохранившихся документов, фотографий и исследований искусствоведов. Следует особо отметить труды С. О. Хан-Магомедова [2], монографию «Константин Степанович Мельников» со вступительной статьей А. А. Стригалева и предисловием А. В. Иконникова [3], А. Н. Лаврентьева [4, 5]. В монографии «Константин Степанович Мельников» представлен не только проект К. С. Мельникова, победивший на конкурсе строительства Павильона СССР, но и отзывы о нем в отечественной и зарубежной прессе.

Но самым живым и убедительным представляется материал писем Александра Родченко «В Париже. Из писем домой» [6], где с документальной точностью, день за днем, описан процесс подготовки выставки, экспозиция, экспонаты, реакция посетителей, впечатления о Париже и многое другое. Родченко находился в Париже с апреля до начала июня 1925 г.

О месте размещения экспонатов выставки со стороны СССР С. О. Хан-Магомедов в фундаментальном исследовании «Пионеры советского дизайна» пишет: «Советская экспозиция размещалась как в специально выстроенных по проектам Мельникова павильоне СССР и киосках «Торгсектора», так и в ряде помещений в галерее Большого дворца (Гран-Пале) и галерее Эспланады Инвалидов. Собственно экспозицию можно разделить на три группы: 1) экспонаты-интерьеры (оборудование и оформление интерьера рабочего клуба и избы-читальни, 2) традиционно «торговый» показ экспонатов, 3) специальная разработка выставочной экспозиции» [2, с. 228].

Павильон по проекту К. С. Мельникова победил на предварительно проводившемся конкурсе, хотя на момент проведения конкурса архитектор был молод. А. А. Стригалева отмечает: «Подготовка советского раздела выставки проводилась в предельно сжатые сроки. 18 ноября 1924 г. Выставочный комитет Советского отдела заказал конкурсные проекты Павильона СССР архитекторам Щуко, Фомину, братьям Весниным, Ладовскому, Докучаеву, Кринскому (последние трое — руководители Обмаса и организовавшей в 1923 г. Ассоциации новых архитекторов Аснова), Голосову, Мельникову, Гинзбургу и группе выпускников ВХУТЕМАСа.

Срок проектирования был примерно месячным. Жюри под председательством А. В. Луначарского рассмотрело проекты и 28 декабря постановило: «поручить архитектору К. С. Мельникову выполнение павильона на Парижской выставке по представленному проекту, признав его лучшим» [3, с. 21].

Павильон СССР выгодно отличался от других. Он был легким, изящным, представлял собой деревянную каркасную конструкцию, которая была рассчитана на непродолжительное использование во время проведения выставки. Большая площадь остекления наружных стен, максимальное естественное освещение, открытая лестница, перекрытая наклонными пересекающимися плоскостями крыши — все создавало образ, созвучный революционным идеям нового государства. Не только экспонаты, но и сам павильон привлекал большое

количество посетителей. Вот как писал во французской печати о павильоне СССР А. Глез: «Прежде всего, я должен сказать, что был приятнейшим образом удивлен, когда увидел, что русский архитектор использовал дерево, а не искусился железобетоном, благодаря которому так легко выглядеть современным. И, кроме того, поскольку все в этом павильоне имеет конкретное практическое назначение, напрасно было бы искать в нем хоть толику эстетизма: он задуман именно как полезный, а не как прекрасный, и все его пропорции подчинены совершенно ясной общей задаче, а не ухищрениям интеллекта» [3, с. 168]. Павильон Мельникова вмещал традиционные российские кустарные промыслы, товары Госторга и книги.

В павильоне СССР И. Рабиновичем был оформлен зал Госиздата. Эта часть экспозиции была подчинена представлению книг. В стеллажах, располагавшихся вдоль стен, в открытом доступе были выставлены книги. Центр зала был оборудован наклонными витринами. Кроме того, оборудование зала было дополнено журнальными столами. Простота конструкции оборудования соответствовала простоте постройки павильона, гармонично дополняя и подчеркивая ее.

Александр Родченко создавал свою часть экспозиции в сложных условиях приспособления старого помещения галереи Большого дворца (Гран-Пале) под демонстрацию новых экспонатов и новых социально-политических задач. Во Дворце экспонировались предметы декоративно-прикладного искусства, реклама, полиграфия, театральное искусство, архитектура и художественное образование. Вот как сам Родченко пишет об этом: «Гран-Пале — это дворец или королевские конюшни — уже давно используется под выставки, поэтому стены грязные, рваные, в дырках от гвоздей, пол тоже, верхний свет идет от грязных окон; встала задача передо мной, как оформить дешево, быстро и оригинально.

Я придумал так — легкие стеллажи из фанеры, стены оклеить бумагой и окрасить, а пол... пол покрасить клеевой сажей.

Щиты поставил ребрами и покрасил — серое, белое, красное, и когдаходишь из других зал, принадлежащих другим странам, например, Польше, то не видишь ни надписей, что это СССР, ни красного цвета, но по мере продвижения по залу красный цвет все более и более охватывает вас и вы видите там, где вошли, огненную надпись “СССР”» [4, с. 241].

Вот так остроумно и просто, с минимальными затратами, Родченко справился с поставленной задачей. Правда, посетители на ногах разносили по другим залам черную сажу, но потом организаторы выставки предложили застелить пол ковровой дорожкой. Умение найти остроумный выход из любой проектной ситуации у российских дизайнеров в крови.

В галерее на эспланаде Дома инвалидов представлялись интерьеры образцовых избы-читальни и рабочего клуба, как в макетах, так и в натуральную величину. Это были проекты острой социальной направленности, отражающие новые дизайнерские идеи, принципы и методы работы над проектом.

Родченко, формулируя свое творческое кредо работы над проектом рабочего клуба, подчеркивал, что основным является экономия в использовании рабочего пространства и простота пользования вещью. Конкретизируя требования к конструктивному решению предметов: «...почти все вещи построены на движущемся принципе, он дает возможность развернуть предмет в его работе на большую площадь и компактно сложить его по окончании работы» [2, с. 242]. На представленных в советской экспозиции предметах эти идеи убедительно воплощались, демонстрируя остроумные находки трансформации предметов и универсальность использования.

Например, информационное оборудование для Рабочего клуба: вращающаяся фотовитрина с подсветкой для демонстрации документов, фотографий, карт, плакатов и лозунгов — динамически организованный предмет. На прямоугольной стойке располагаются три вращающихся барабана, которые можно приводить в движение с помощью ручки. Найдена новая концепция формы, построенная на математическом расчете. Новизна зрительного

образа построена на геометричности пространственной структуры, динамике подвижных частей конструкции, полном отказе от декоративных элементов. Как функционально, так и зрительно проекты организации новых рабочих пространств, выполненные в макетах в натуральную величину, были нацелены на создание предметно-пространственной среды будущего. Показательный Рабочий клуб и Изба-читальня были самыми крупными экспонатами выставки.

Во Францию должна была приехать делегация студентов ВХУТЕМАСа, работы которых были представлены и вызвали большой интерес посетителей, но они были там уже после отъезда Александра Родченко из Парижа. Как отмечается в фундаментальном коллективном труде «Строгановка: 190 лет русского дизайна» об участии студенческих работ: «В 1925 г. на Парижской Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в специальном разделе были представлены работы студентов ВХУТЕМАСа (книжный киоск, кресло-кровать, умывальник, агиттрибуна, трамвайный указатель, передвижной театр, макет избы-читальни и др.)» [5, с. 58].

Студенческие работы, экспонировавшиеся на выставке, вызвали большой интерес посетителей и были награждены почетным дипломом. Особо отмечалась принятая во ВХУТЕМАСе оригинальная система обучения, нацеленная на воспитание специалистов будущего.

Таким образом, методика обучения в вузе художественно-промышленного профиля стала органичной частью советской экспозиции и эффективной демонстрацией результатов обучения и воспитания специалистов, для которых целью является не только настоящее, но и будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 34. Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа. М. : ВНИИТЭ, 1982. 90 с.
2. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 424 с., ил.
3. Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / сост. А. Стригалева и И. Коккинаки; Предисл. А. Иконникова; Вступ. ст. А. Стригалева; примеч. А. Стригалева и И. Коккинаки. М.: Иск-во, 1985. 311 с.
4. Родченко А. М. Опыты для будущего. М. : Изд-во «ГРАНТЬ», 1996. 416 с., ил.
5. Строгановка: 190 лет русского дизайна : моногр. / С. В. Курасов, А. Н. Лаврентьев, Е. А. Заева-Бурдонская, А. В. Сазиков; научн. ред. А. Н. Лаврентьев. М.: Русский мир, 2015. 608 с., ил.
6. Родченко А. В Париже. Из писем домой. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 136 с., ил.

Сведения об авторе:

Журавская Татьяна Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, почетный профессор; hanaaki07@gmail.com

Zhuravskaya Tatyana Mihaylovna, PhD (Art), Professor, Honored Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; hanaaki07@gmail.com

**ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ИСКУССТВЕ
СОВРЕМЕННОГО ТЕКСТИЛЯ.
ПО МАТЕРИАЛАМ XIX МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ СЕТИ–2019**

XIX Международная конференция Европейской текстильной сети, состоявшаяся в 2019 г. в Австрии, продемонстрировала интерес современных художников и дизайнеров, работающих в области текстиля, к творческой интерпретации традиций и активном применении новаций в авторских работах. Новации могут заключаться в нетрадиционном применении традиционных текстильных техник, а также в сочетании современных инновационных технологий с ремесленным производством.

Ключевые слова: искусство текстиля, ткачество, крашение, 3D-печать, высокая мода.

N. N. Tsvetkova

**TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE CONTEMPORARY
TEXTILE ART. BASED ON THE XIX INTERNATIONAL
CONFERENCE OF THE EUROPEAN TEXTILE NETWORK–2019**

The XIX International conference of the European Textile Network, held in 2019 in Austria, demonstrated the interest of contemporary artists and designers working in the field of textiles to the creative interpretation of traditions and the active application of innovations in author's works. Innovations can consist in non-traditional application of traditional textile techniques as well as in the combination of modern innovative technologies with handicraft production.

Keywords: textile art, weaving, dyeing, 3D-printing, haute couture.

В 2019 г. в Австрии в г. Хаслах состоялась XIX Международная конференция Европейской текстильной сети. На конференции художники, дизайнеры, искусствоведы, приехавшие из разных стран мира, представили свои доклады, где были отражены как исторические, так и инновационные аспекты современного художественного текстиля. Параллельно с конференцией в замке Нойхаус проходила выставка «Эдемский сад», и многие доклады оказались связаны с представленными на выставке работами.

Одним из приглашенных спикеров стала Кейко Кавашима — директор Международного Центра современного искусства текстиля в Киото. Ее доклад «Природа в текстиле» был посвящен работам известных японских художников Шиоко Танака и Наоми Кобаяши. Творчество этих авторов представляет собой синтез традиций и новаций.

Наоми Кобаяши — автор, принимавший участие в знаменитых Лозаннских биеннале — международных текстильных выставках, проходивших в Швейцарии с 1962 по 1995 гг. Композиция Н. Кобаяши «Дуновение ветра» была в 1973 г. показана на Шестой биеннале [1, с. 67–68]. Художница принимала участие в выставках 1977, 1985, 1989 и 1992 гг.

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

Работы Наоми Кобаяши представляют собой новый взгляд на традиционные текстильные техники — ткачество, плетение, работу с бумагой. Обычно художница использует черный или белый цвета, иногда их сочетание.



Наоми Кобаяши. Инсталляция «Белый круг». Выставка «Эдемский сад». Замок Нойхаус, Австрия, 2019 г.

В 2019 г. в Австрии Наоми Кобаяши была показана инсталляция «Белый круг» (ил. 1), созданная в 2000 г. «Круг создает ощущение тишины. Архаический символ круга находится в балансе с окружающей средой. Невидимые нити, держащие круг, символизируют связь между космосом и нашей повседневной жизнью» [2, с. 158]. Инсталляция была создана из фрагментов японской бумаги, соединенных нитями. Живя в окрестностях Киото, художница вдохновляется природой и выражает в своих произведениях «собственное чувство... света и гармонии, ... идеи индивидуального и универсального» [3, с. 74].

Еще один автор, отмеченный в докладе Кейко Кавашима — Шиоко Танака. Эта художница, также живущая в окрестностях Киото, работает в технике ткачества, используя шелковые и льняные нити, а также натуральное волокно рамию, которые она окрашивает натуральными красителями — мелом, охрой, углем, толченым кирпичом и даже землей, добываясь удивительных цветовых эффектов. «Я деликатно тру ткани камнем или кирпичом. Я хочу касаться почвы и через этот процесс принимать текстуру земли», — говорит о своих работах автор [2, с. 132].

Эпиграфом к собственному творчеству Шиоко Танака считает стихи У. Блейка:

*Увидеть мир в одной песчинке
И Космос весь — в лесной травинке!
Вместить в ладони бесконечность
И в миге мимолетном вечность!*

Интересным проектом, представленным на выставке в замке Нойхаус, стала серия гобеленов «Цветы Нила». Этой работе был посвящен доклад конференции, с которым выступила Сузанн Рамсес Висса Вассеф, директор Текстильного арт-центра, расположенного рядом с Гизой в Египте.

Основателем Арт-центра в 1953 г. стал Рамсес Висса Вассеф — архитектор, дизайнер и художник-керамист, решивший привлечь к текстильному творчеству детей местных крестьян. Не имея специального художественного образования, дети могли свободно выражать свои творческие способности в ручном ткачестве, изображая предметы и явления, которые их окружали. Таким образом, постепенно сложился стиль гобеленов, немного наивный, но удивительно искренний.

В 1974 г. после смерти основателя дело Рамсеса продолжила его дочь Сузанн Рамсес, которая до настоящего времени сохраняет и развивает уникальный стиль гобеленов, продолжая работать с детьми. В мастерской исповедуется принцип свободного ткачества без картона или какого-либо предварительного эскиза. Одиннадцатилетние дети, приходящие в мастерскую, сразу начинают работать в материале.

Благодаря энтузиазму Сузанн Рамсес было организовано множество выставок, и гобелены, созданные египетскими ткачами, увидели жители Европы и США.

На выставке в Австрии текстильный проект Арт-центра Висса Вассеф был представлен в отдельном помещении. Большинство работ содержали изображения растений и животных: чего-то испугалась вспорхнувшая стая гусей, к цветам подлетают пузатые пчелы, в воде плавают рыбки и головастики — все это многообразие фауны соткано на фоне растений, крупные цветы и листья которых создают миниатюрные Эдемские сады.

Центральным гобеленом, представленным на выставке, стала работа с изображением египетских крестьян и ремесленников, занятых привычными делами (ил. 2). Вот женщины, идущие с базара, несущие на головах корзины с товаром. Вот мужчина, рассматривающий копыта ослика, голову которого поглаживает продающий его хозяин. Вот целая клетка с домашней птицей, которую выбирают придирчивые покупатели... Каждый персонаж, изображенный на гобелене, обладает яркой индивидуальностью: ткачу важна любая деталь — цвет и рисунок одежды, позы, жесты, выражение лиц. За кажущейся наивностью исполнения кроется острая наблюдательность художника, для которого все то, что он тклет, не случайно увиденная картинка из жизни, а сама жизнь, частью которой он является. Эти гобелены, безусловно, сочетают в себе традиционные технологии гобеленового ткачества и абсолютно новый подход к созданию работы, где во главу угла поставлено не умение мастера, а непосредственность детского восприятия и работа «от материала».



Фрагмент гобелена, созданного в Арт-центре Висса Вассеф (Египет)

Среди инновационных проектов современного текстиля можно отметить работы современных текстильных дизайн-студий, применяющих новейшие технологии в своих разработках.

Одним из докладов конференции стало выступление Рейко Судо — креативного директора японской компании Nuno Corporation. Основанная в 1983 г., эта компания создает инновационный текстиль, основываясь на традиционных японских техниках — ткачестве, печати, оригами. Обработка синтетических материалов при помощи высоких температур, введение в структуру ткани бумаги, металлизация текстиля — все это разработки Nuno Corporation. Интересным соединением традиций и новаций в творчестве Рейко Судо стала инсталляция “Koi-fish”, расположенная под потолком конференц-зала. Карпы кои — традиционный японский символ удачи — были созданы из ультрасовременных тканей Nuno Corporation.

Интересный авторский проект был представлен на конференции американской художницей по текстилю — Лией Кук. Творческие работы этого автора представляют собой комбинацию ткачества, печати, фотографии, цифровых технологий. Работая в сотрудничестве с учеными, изучающими нервную систему человека, Лия Кук попробовала выявить визуальные параллели между нервными структурами головного мозга человека и текстильными переплетениями. Этот проект вылился в создание серии портретов людей, выражающих собственные эмоции.

Серия “Su”, состоящая из 32 портретов, изображающих саму Лию Кук в детстве, создана таким образом, что за счет изменения текстильного плетения от образа к образу формируется новое эмоциональное выражение лица — радостное, грустное, обеспокоенное, сердитое и т. д. «Меня интересует граница, где лицо растворяется сначала в узоре, а затем в чувственной тактильной сплетенной структуре», — говорит художница [5].

Основываясь на нейробиологических исследованиях, в результате сотрудничества с докторами Джоанн Пек и Даниэллой Шиллер, Лия Кук создала серию портретов, демонстрирующих эмоциональную реакцию людей на фотографические и тканые портреты. Таким образом, была выявлена «эмоциональность текстиля», которая проявлялась в реакции людей на тактильные ощущения, получаемые ими от прикосновения к ткацким переплетениям [5].

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Наиболее инновационным, на наш взгляд, проектом, представленным в Австрии, стали объекты австрийской художницы Джулии Корнер, о которых она рассказала в докладе «Между органическими и синтетическими процессами». Джулия исследует биомимикрию и занимается печатью объемных арт-объектов на 3D-принтере, создавая инновационную моду. Она является основателем компании JK Design GmbH, специализирующейся на цифровом дизайне для 3D-печати. В 2015 г. Юлия создала коллекцию «Sporophyte», все объекты которой были отпечатаны на 3D-принтере. Термин «спорофит» обозначает определенную стадию развития растений, когда происходит образование спор [4].

В коллекции «Sporophyte» были представлены первые в своем роде полностью готовые к ношению 3D-печатные предметы одежды. Одним из объектов коллекции стал «Numenium Jacket», отпечатанный из гибкого материала. Вдохновением для этой работы стали структуры тканевого слоя плодового тела гриба. Другой объект коллекции — «Kelp Jacket» был создан на основе изучения водоросли ламинарии. Коллекция «Sporophyte» впервые была представлена на Ежегодном Празднике инноваций¹, проходившем 10 марта 2015 г. в Миннеаполисе.

Еще одна коллекция Джулии Корнер «Iceland», созданная в 2017 г., также была вдохновлена природными структурами. Здесь технологии 3D-печати совмещались с деталями из кожи, выполненными по традиционным технологиям в ремесленных мастерских австрийского Зальцбурга, таким образом, коллекция «Iceland» — это яркий пример сочетания традиций и новаций.

Джулия Корнер работает с домами высокой моды, а также с Голливудом. Результатом ее сотрудничества с голландским модельером Айрис ван Херпен и бельгийской компанией Materialise стало отпечатанное на 3D-принтере платье, вошедшее в коллекцию «Hybrid Holism» (осень — зима 2012–2013 гг.) и представленное на показе высокой моды в Париже. При создании платья был использован новый метод 3D-печати, называемый «мамонтовой стереолитографией», суть которого состояла в постепенном «построении» объекта по частям снизу вверх в специальном сосуде из полимера с последующей обработкой лазером для придания материалу твердости. Платье сконструировано из почти прозрачных структур сложной формы, меняющих свой цвет в зависимости от освещения. В 2013 г. для коллекции Айрис ван Херпен «Voltage» было спроектировано черное платье, сложная структура которого, напоминающая кружево, была создана с применением лазерного спекания. Платье 2014 г., ставшее частью коллекции «Biopigasy» также было отпечатано на 3D-принтере; оно обладало глянцевым блеском за счет кремниевого покрытия [4].

В 2019 г. Джулией Корнер был осуществлен проект «Setae», вошедший в серию «Chro Morpho» компании Stratasys. В данной работе исследовалась конструкция крыльев бабочки. Крылья состоят из мембран, покрытых микроскопическими волосками и пластинчатыми щетинками. Воспроизведенная с помощью современных печатных технологий структура позволила добиться интересных визуальных эффектов, которые возникают при движении модели, одетой в куртку «Setae».

Джулия Корнер приняла участие в разработке костюмов героев голливудского фильма 2018 г. «Черная пантера» совместно с дизайнером Рут Картер. Одежда героини фильма — королевы Рамонды — представляла собой сочетание элементов традиционных культур народов Африки и достижений современных высоких технологий. В технике 3D-печати были созданы головные уборы и накидка. Фильм получил Оскар за лучший дизайн костюмов [4].

Доклады участников конференции Европейской текстильной сети продемонстрировали, что в современном текстильном искусстве и дизайне идея сочетания традиций и новаций находит живой отклик. Одни авторы переосмысливают многовековые текстильные приемы, находя новые способы их применения. Другие — используют самые современные технологии, сочетая их с элементами традиционных ремесел, изучая этнические традиции разных

¹ Spark — Annual Celebration of Innovation.

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

народов мира. Применение новейших технологий не подразумевает отказ от традиций, но позволяет переосмыслить их в новом ключе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cotton G. E., Junet M.* From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995. Milano : Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. 223 p.
2. Garden of Edem. Textile art at the Neuhauser Castle — 100 works from 34 nations. Catalogue to the exhibition. Haslach : Textile Kultur Haslach, 2019. 182 p.
3. Textural Space: contemporary Japanese textile art. Catalogue. Surrey : The Surrey Institute of Art and design University College, 2001. 123 p.
4. <https://www.juliakoerner.com/about-biography> (дата обращения: 19.11.2019 г.).
5. <https://www.liacook.com/> (дата обращения: 21.11.2019 г.).

Сведения об авторе:

Цветкова Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Natalia Nikolaevna, PhD (Art), Associate Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, ts_natali@mail.ru

ГРАФИЧЕСКАЯ РЕЧЬ: СПЕЦИФИКА НАБИВНЫХ ТКАНЕЙ ФАБРИКИ ИМЕНИ ВЕРЫ СЛУЦКОЙ В 1980–1990-Е ГГ.

В настоящей статье обоснована необходимость обращения к проектному опыту ленинградской художественно-промышленной школы. Рассмотрены образцы хлопчатобумажных тканей с набивными рисунками. Автор отмечает, что текстильные орнаменты со шрифтовыми и геральдическими мотивами представляют опыт смежных искусств.

Ключевые слова: текстиль, шрифт, эмблема, дизайн, набивной орнамент.

M. S. Shirokovskikh

GRAPHIC LANGUAGE: SPECIFICATION OF PRINTED FABRICS OF VERA SLUTSKAYA FACTORY IN 1980–1990

This article substantiates the need to appeal to the design experience of the Leningrad design school. Some cotton fabrics with printed patterns are considered. The author notes that textile ornaments with font and heraldic motifs represent the experience of related arts.

Keywords: textile, font, emblem, design, printed ornament.

Роль образования в становлении методов художественного проектирования текстильных рисунков достаточно велика. Большое значение имеют вопросы взаимодействия производства и вуза, выраженные через производственную практику студентов. В настоящее время наблюдается активная работа академии по расширению базы производственных практик, но до уровня советского периода эта сфера образовательной деятельности еще не дошла. Современные учебные задания по проектированию текстиля во многом опираются на опыт советской художественной школы, когда не только в стране, но и в северной столице функционировали крупные текстильные предприятия. Практические задания второго и третьего курсов были ориентированы на освоение студентами навыков, необходимых художнику на производстве; многие из них входят в учебную программу и сегодня. Проект платка (тематического, сувенирного или головного с растительными мотивами) был ориентирован на текстильно-галантерейное объединение «Новость», а проект плательных тканей летней группы — на Ленинградскую ситценабивную фабрику имени Веры Слуцкой.

Обращение к проектному опыту предыдущих поколений выпускников представляется нам актуальным в связи с необходимостью осмысления творческого наследия прошлого в текстильном дизайне будущего.

Массовый печатный текстиль конца XX в. — явление мало изученное. Образный ряд «ленинградских ситцев» был тесно связан с художественно-промышленной школой: среди художников фабрики было много выпускников Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой. Необходимо также отметить, что текстильный рисунок в России, начиная с 1960-х гг., определяла международная мода [1, с. 12]. В 1980-х гг. на фабрике им. В. Слуцкой с художниками активно работали искусствоведы Общесоюзного Дома моделей одежды: Алла Александровна Щипакина знакомила сотрудников

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

художественной мастерской фабрики с последними тенденциями моды, демонстрировала образцы тканей с популярными рисунками.

Ассортимент ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой был достаточно широким и включал набивные ситцы, бязь, маркизет, портьерные ткани. В исследуемый период на фабрике были созданы рисунки для плотных хлопковых тканей, которые заметно выделялись актуальностью. К сожалению, большинство этих разработок остается неизвестным для отечественных исследователей и дизайнеров. В связи со стремительным сокращением производства и последующим закрытием фабрики в 1993–1995 гг. ассортиментные альбомы и эскизы художников были утрачены; незначительная их часть сохранилась в частных архивах художников. Образцы тканей 1960–1970 гг. представлены в коллекции Музея истории Санкт-Петербурга. Конец 1990-х гг. был отмечен тематическим многообразием рисунков, но в данной статье мы обращаемся к композициям, в которых были использованы шрифты и эмблемы.

Как отмечает в своем исследовании Г. О. Пархаев, одни из первых вариантов применения шрифта в текстиле связаны с военной атрибутикой в эпоху Римской империи в I в. до н. э. В XIX столетии в европейских тканях шрифт лишился смысловой функции, и отдельные литеры применялись как самостоятельные орнаментальные элементы [4, с. 10–12]. В отечественных тканях шрифт стал играть заметную роль в 1920–1930 гг., когда на государственном уровне проводилась идеологизация текстильного рисунка, и тектоника вещи целенаправленно игнорировалась ради достижения политических целей [1, с. 16]. В тканях конца XX в., произведенных на фабрике им. В. Слуцкой, шрифт также стал одним из средств декора. Обзор тканей показывает, что среди специалистов художественной мастерской существовал явный интерес к разработке разнообразных шрифтов и экспериментальной типографике.



1. Ткани для детской одежды, конец 1980-х–начало 1990-х гг.

Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Частное собрание, Санкт-Петербург

Проектирование декоративного шрифта возможно для конкретного задания или дизайн-объекта, в том числе проекта ткани. Исследователи отмечают, что сферу проектирования декоративных шрифтов можно использовать как «площадку для игры с конструкциями, эмоциями, формами, образами» [3, с. 46]. В этом отношении наиболее показательными представляются нам ткани «детской группы», в рисунках которых хорошо читаемые буквы и надписи, дополненные тематическими изображениями, выглядят вполне обоснованно (ил. 1). В них присутствовало стилистическое единство рисунка и шрифта. Подобные ткани были выделены в отдельную группу в 1960-е гг. и к началу 1990-х гг. составляли определенную часть ассортимента.

Значительный интерес представляет опыт использования шрифтовых форм в тканях для одежды «молодежной группы», которая выделилась в отдельное направление только в 1980-х гг. Сохранились ткани выпускниц кафедры художественного текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, которые после окончания вуза были распределены на фабрику

им. В. Слуцкой. По эскизам Ирины Аловой были произведены ткани с орнаментальным мотивом, в основу которого художница заложила собственную монограмму (ил. 2). В этом образце хорошо читается взаимосвязь между пластическим решением шрифта и предполагаемой техникой исполнения.

В тканях шрифт носит декоративный характер. С одной стороны, декоративность шрифта противоречит его назначению, усложняет графику букв, затрудняет удобочитаемость [3, с. 53]. С другой стороны, именно декоративность становится тем основным приемом, на котором строится текстильный орнамент, созданный на основе шрифта. В проектных работах Ирины Иконниковой композиции составлены из целых слов (названия месяцев), которые поставлены на расстоянии друг от друга, либо сплошным застилом покрывают всю плоскость ткани (ил. 3). Шрифт в этих тканях становится средством художественного самовыражения, он сохраняет легкость работы кистью.

В ряде текстильных рисунков шрифт не выступает носителем знакового начала и эволюционирует в длинные (или, напротив, короткие и разорванные) цепочки букв. Они выполнены без какой-либо связи с алфавитом, прочесть их невозможно, но они соответствуют требованиям текстильной композиции: в них отсутствует светотеневая моделировка (ил. 4).

В процессе работы над раппортными композициями художники обращались к истории шрифтовой культуры, в частности, к вариантам готического письма. Итальянская вариация письма, угловатая и остроконечная, возникла в XI в. на базе латинского алфавита.

Позднее появились и другие его разновидности, например, так называемая «фрактур», которая широко применялась в Средние века и была утверждена в качестве официального печатного шрифта в начале XVI столетия. В Германии фрактур оставалась основным шрифтом до 1945 г. [2, с. 3]. Сохранившиеся образцы ленинградских тканей демонстрируют развитие темы готического письма: буквенные элементы сочетаются в текстильных рисунках с усложненными вензелями в готическом стиле (ил. 5).

В отдельную группу можно выделить рисунки тканей, в которых использованы геральдические мотивы и эмблемы. Подобные рисунки наносились на формоустойчивые хлопчатобумажные ткани с мелкорельефной поверхностью, образованной диагональным переплетением. Печать в большинстве случаев осуществлялась краской с эффектом «металлик».

Рассмотрим три характерных примера ленинградского текстильного дизайна на тему геральдики. В первом из них в качестве отправной точки использованы гербы русских городов, например, герб Ярославля (щит с медведем, который держит секиру на длинной рукоятке). Аналогичные рисунки были разработаны в этот период и художниками Калининского хлопчатобумажного комбината (Тверь); в композиции геральдических «щитов» были включены тексты с названиями городов. В ленинградском дизайне надписи отсутствуют, его отличает лаконичность трактовки, контрастность изображения и высокое качество основы, на которой выполнена печать (ил. 6).

Отдельного внимания заслуживает образец с рисунком, в котором читается тема почты: автор совместил здесь силуэты почтовых рожков, голубей, несущих в клюве письмо, и «зубцовку» (перфорацию края) почтовой марки. Интересным представляется интерпретация темы знаков зодиака, воплощенная через изображения созвездий и их символики в астрологии (ил. 7).

Резюмируя все вышесказанное, подчеркнем, что шрифтовые и геральдические мотивы в рисунках тканей, произведенных в конце 1980-х–начале 1990-х гг. на ситценабивной фабрике имени Веры Слуцкой, демонстрировали разнообразие художественных приемов. Важной характеристикой выступает их эмоциональное звучание, не требующее «расшифровки», извлечения смысла. На данный момент авторство большего числа разработок не установлено, но известно, что в числе авторов некоторых из оригинальных рисунков были выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Исследуемые ткани представляют опыт смежных искусств,

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне



2. Плательная ткань, начало 1990-х гг. Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Автор рисунка — Ирина Алова. Частное собрание, Санкт-Петербург



3. Хлопчатобумажные ткани со шрифтовым орнаментом, начало 1990-х гг. Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Автор рисунка Ирина Иконникова. Частное собрание, Санкт-Петербург



4. Хлопчатобумажные ткани со шрифтовым орнаментом, начало 1990-х гг. Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Частное собрание, Санкт-Петербург



5. Хлопчатобумажные ткани со шрифтовым орнаментом, начало 1990-х гг. Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Частное собрание, Санкт-Петербург



6. Хлопчатобумажные ткани, начало 1990-х гг. Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Частное собрание, Санкт-Петербург



7. Хлопчатобумажная ткань с тематическим орнаментом, начало 1990-х гг. Ленинградская ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой. Частное собрание, Санкт-Петербург

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

необходимый современным дизайнерам на производстве, что в очередной раз доказывает необходимость изучения особенностей формирования отечественной художественно-промышленной школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бесчастнов Н. П. Становление методов художественного проектирования печатного текстильного рисунка в России : автореф. дис. ... канд. искусствоведч. М., 1993. 17 с.
2. Вельдина Ю. В., Олейникова А. А. История немецкой письменности и эволюция шрифта // Концепт : науч.-метод. электрон. журн.. 2019. № 3 (март). С. 176–180.
3. Долгих М. Н. Технология проектирования декоративных шрифтов: от идеи до результата//Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, № 30, 2018. С. 43–55.
4. Пархаев Г. О. Принципы и методы художественного проектирования шрифтовых текстильных композиций : автореф. дис. ... канд. искусствоведч. М., 2009. 22 с.

Сведения об авторе:

Широковских Маргарита Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; ivarita@bk.ru

Shirokovskikh Margarita, PhD (History of Arts), Senior Lecturer, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; ivarita@bk.ru

ФЕНОМЕН ПАРАЛЛЕЛИЗМА В РАЗВИТИИ ПРЕДМЕТНЫХ ФОРМ

Статья посвящена поиску наиболее общих организационно-структурных закономерностей развития предметной среды. Проводится сравнение алгоритма ее структурных изменений с обнаруженными закономерностями в организации форм естественных объектов. Отмечается параллелизм в развитии предметных форм искусственной и естественной сред, проявляющийся в изоморфизме организационно-структурных изменений объектов и в сходном характере изменений их внешних признаков. Данное заключение позволяет рассматривать появление искусственной среды в контексте общего эволюционного процесса как его закономерный этап.

Ключевые слова: предметная среда, организационная структура, параллелизм, изоморфизм.

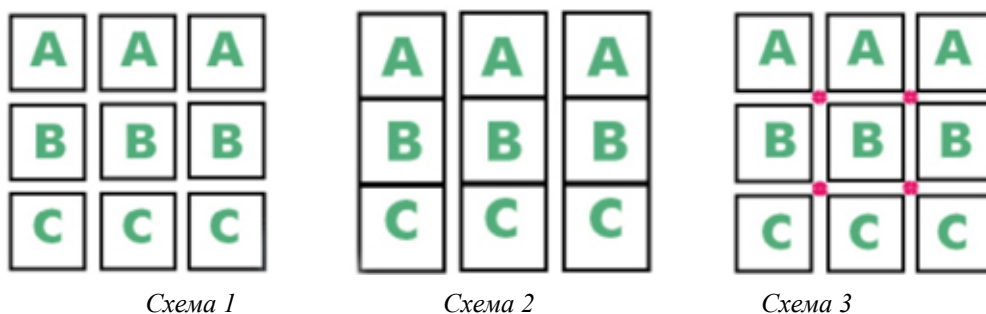
N. G. Yakunichev

THE PHENOMENON OF PARALLELISM IN THE DEVELOPMENT OF OBJECT FORMS

The search of the most basic structure-organizational patterns in the development of the man-made object environment is the key subject of this article. The algorithm of its structural changes is compared with the discovered patterns in the organization of natural objects. The parallelism in the development of man-made and natural forms is denoted. It reveals itself in isomorphism of structure-organizational changes of objects and the similar character of changes in their external features. This conclusion allows regarding the emergence of the man-made object environment in the context of the general evolutionary process as its developmental stage.

Keywords: object environment, structural organization, parallelism, isomorphism.

Происходящие изменения предметного мира обретают все более отчетливые радикальные черты, что вызывает естественное желание исследовать закономерность данного явления. Эта попытка была осуществлена в ряде работ автора, посвященных анализу исторических морфоструктурных изменений искусственной предметной среды [10–14]. Результаты исследований представлены в виде таблиц (табл. 1 и 2), из которых следует заключение о поэтапном направленном характере ее структурного развития от фрагментированного к целостному системному состоянию (ил. 1).



1. Алгоритм развития системно-структурной организации искусственной предметной среды

Содержанием данного исторического процесса является последовательное преобразование человеком искусственной среды под свои более разнообразные потребности и реализация в ней собственных новых возможностей (в частности, развитии воображения и способности управлять связями и отношениями ее элементов). В ходе развития наблюдается тенденция организационного усложнения предметной среды от фрагментированного состояния (представленного множеством обособленных специализированных объектов) к состоянию единого универсального системного целого. При этом отмечается параллельный характер структурных изменений объектов функциональной среды и произведений изобразительного искусства. Данные организационные изменения находят также свое внешнее проявление в направлении от статики и высокой степени симметрии предметных форм к динамике и асимметрии, в масштабах различных исторических циклов.

Отмеченные закономерности развития предметных форм согласуются с высказываниями О. Шпенглера о том, что культура (и предметная культура в том числе) есть единый организм, в котором не существует обособленного развития ее отдельных сторон. По его мнению, «... все без исключения великие создания: формы религии, искусства, политики, общества, хозяйства, наук во всех культурах одновременно возникают, завершаются и угасают, ... внутренняя структура одной вполне соответствует всем другим; ... нет ни одного, имеющего в исторической картине глубокое физиогномическое значение, явления в одной из них, к которому бы не нашлось параллелей во всех других, притом в строго показательной форме и на вполне определенном месте» [9, с. 193]. Безусловно, в каждую историческую эпоху бытие «культурного организма» имеет свою особую форму, однако в направлении организационных изменений, как частного, так и общего характера оно обнаруживает общую тенденцию.

Сходную идею высказывал также Ортега-и-Гассет: «Достаточно расположить картины в определенном порядке и охватить их взглядом, а если не взглядом, то мыслью. Сразу станет ясно, что развитие живописи от Джотто до наших дней — единый шаг искусства, подошедший к концу этап. Удивительно, что один простейший закон предопределил все бесчисленные метаморфозы западной живописи. Но поражает и настораживает другое: аналогичному закону подчинялись и судьбы европейской философии. Подобный параллелизм в развитии двух наиболее несхожих областей культуры наводит на мысль о существовании общей глубинной основы эволюции европейского духа в целом...» [5, с. 187].

Таким образом, радикальная трансформация современного предметного мира является составляющей общего процесса развития культуры. Мир начинает рассматриваться в единстве многообразных проявлений своей полярности. В представленном общем историческом цикле развития предметной среды, исходная обособленность ее элементов сменяется единым эмерджентным состоянием (*см. ил.1*).

В различных областях культуры начинают просматриваться общие черты: в генетике — полиморфизм; в антропологии — полиэтничность и поликультурность; в гуманитарных науках — полифония сознания и множественность идентичностей. Отмечается прогресс таких состояний культуры, как ускорение изменений, мобильность, разнообразие, сложность, нелинейность и многомерность, сопровождающиеся переходом ее от адаптивности (приспособлению к уже сложившейся ситуации) — к преадаптивности (ориентации на ее вероятные изменения), от равновесности и определенности — к изменчивости и неопределенности.

Искусственный предметный мир создается человеком и под него совершенствуется. Поэтому сам субъект (его морфология) выступает в качестве модели подобия искусственного объекта. В ходе развития данный объект как бы аккумулирует в себе организационные свойства и признаки своего естественного эталона. Однако вопрос о закономерностях развития предметного мира также вызывает устойчивый интерес и в естествознании. Накопленный здесь опыт систематизации морфологии объектов (косного и живого вещества)

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

Периоды	Ряды	Г Р У П П Ы Э Л Е М Е Н Т О В																						
		I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII								
		а	б	а	б	а	б	а	б	а	б	а	б	а	б	б								
1	1	H																He						
2	2	Li	Be	B	C	N	O	F											Ne					
3	3	Na	Mg	Al	Si	P	S	Cl											Ar					
4	4	K	Ca	Sc	Ti	V	Cr	Mn	Fe	Co	Ni							Zn	Ga	Ge	As	Se	Br	Kr
	5	Cu	Zn	Ga	Ge	As	Se	Br											Kr					
5	6	Rb	Sr	Y	Zr	Nb	Mo	Tc	Ru	Rh	Pd							Xe						
	7	Ag	Cd	In	Sn	Sb	Te	I											Xe					
6	8	Cs	Ba	Lanthanoids		Hf	Ta	W	Re	Os	Ir	Pt					Rn							
	9	Au	Hg	Tl	Pb	Bi	Po	At											Rn					
7	10	Fr	Ra	Actinoids		Rf	Db	Sg	Bh	Hn	Mt					Rn								
Высшие оксиды		R ₂ O		RO		R ₂ O ₃		RO ₂		R ₂ O ₅		RO ₃		R ₂ O ₇		RO ₄								
Летучие водородные соединения						RH ₄		RH ₃		H ₂ R		HR												

Табл. 3. Периодическая система химических элементов Менделеева

Обнаружение системных аналогий относится к области общих явлений, что само по себе исключает случайность совпадений. Данное положение подтверждается организационными параллелями в развитии искусственных и естественных объектов, отмеченными многими исследователями. Так, Готфрид Земпер отметил существование параллелей между типами форм «второй природы» и классификацией биологических видов Курвье. Оскар Монтелиус также исследовал аналогии в развитии форм искусственных объектов и органических форм.

В настоящее время осуществляются попытки создания единой концепции формообразования живых объектов [5, с. 18]. В 1891 г. кристаллограф Е. С. Федоров [8] первый обратил внимание на то, что сходным строением обладают кристаллы, состоящие из различного вещества. В 1920 г. Н. И. Вавилов [1] отметил, что многообразие форм организмов также можно свести в таблицу, подобную таблице Менделеева. Причем обнаруживается сходство гомологических рядов данных форм с такими же рядами углеводов (и, соответственно, с представленными закономерностями структурного развития искусственных предметных форм. — *Авт.*). Вавилов пришел к выводу, что кроме различий химической организации растений и животных имеются различия форм физической структуры, которые напоминают системы и классы кристаллохимии. Изменчивость в форме может быть до известной степени сведена к геометрической схеме [2]. В современных исследованиях активно разрабатывается модель сетчатой эволюции, в которой пути развития и родства живых объектов могут выглядеть как таблица, а не привычное бесконечное ветвление [4].

Исходя из обобщений с позиции общей теории систем, а также исследований явлений симметрии в природе и математического анализа признаков симметрии, Ю. А. Урманцевым были выдвинуты следующие положения структурного подобия материальных систем [7]:

1. Самые разнообразные организованные системы природы — молекулы, кристаллы, организмы — подчинены определенным законам комбинирования элементов в этих системах, т. е. законам структурной симметрии.
2. Все эти системы можно разложить в полиморфические ряды, причем оказывается, что любой член каждого ряда изоморфичен соответствующим членам других полиморфических рядов.

3. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве искусстве и дизайне

3. Проявление такого параллелизма структурной симметрии, или «изоморфичности полиморфизма», в природе есть отражение всеобщей организованности объектов материального мира.
4. В ряде организмов от простейших к высокоорганизованным отмечается тенденция к понижению симметрии — десимметризация, хотя имеют место и проявления симметризации.

ОБЪЕКТЫ ФОРМЫ	ГАЛАКТИКИ	ВИРУСЫ	ПРОСТЕЙШИЕ	БАКТЕРИИ	КОЛОНИИ БАКТЕРИИ	КОЛОНИИ ПРОСТЕЙШИХ	ВЫСШЕ РАСТЕНИЯ	БЕСПОЗВОНОЧНЫЕ	ПОЗВОНОЧНЫЕ
	ШАРОВАЯ								
ЭЛИПСОИДНАЯ									
РАДИАЛЬНАЯ									
СПИРАЛЬНАЯ									
БИЛАТЕРИАЛЬНАЯ									
НЕПРАВИЛЬНАЯ								КОЛОНИИ, СООБЩЕСТВА	СЕМЬИ, КЛАНЫ, СТАДА, ГРУППЫ, ПОПУЛЯЦИИ, ОБЩЕСТВА

Табл. 4. Сравнительные признаки симметрии форм природных объектов

В таблице, представляющей попытку систематизации форм природных объектов с позиции внешних признаков (от высокой степени симметрии к асимметрии) (табл. 4), примечателен следующий важный момент. Последовательность цикла изменений форм позвоночных животных оказывается нарушенной. Она завершается билатериальной симметрией. На человеке эта естественная морфологическая эволюция как бы завершается. Однако она подхватывается и завершается развитием рукотворного мира, история которого обнаруживает тот же феномен параллелизма и структурного подобия морфологических изменений. С помощью привлечения искусственных средств человек как бы «достраивает» себя до универсального асимметричного состояния.

В свете изложенного, возникновение и развитие искусственной предметной среды предстает составной частью и продолжением морфологических изменений живого. Феномен параллелизма оказывается не особой уникальной формой развития искусственной предметной среды, а проявлением закона организации общего эволюционного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вавилов Н. И.* Закон гомологических рядов в наследственной изменчивости // Избр. тр. М., 1965. Т. 5.
2. *Казначеев В. П.* Учение В. И. Вернадского о биосфере и ноосфере. Новосибирск : Наука, 1989. 246 с.
3. *Крестьянский В. И.* Структурные уровни живой материи. М., 1969. 254 с.
4. *Любищев А. А.* Проблемы формы систематизации и эволюции видов. М., 1982.
5. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М: Искусство. 1991. 588 с.
6. *Пресман А. С.* Идеи В. И. Вернадского в современной биологии (Планетарно-космические основы организации жизни). Сер. Биология. М.: Знание. 1976. № 9.
7. *Урманцев Ю. А.* Симметрия природы и симметрия материи. М.: Мысль, 1974.
8. *Федоров Е. С.* Краткое руководство по кристаллографии. СПб.: Изд. Ин-та путей сообщения, 1891.
9. *Шпенглер О.* Закат Европы. Ростов н/Д: изд-во «Феникс». 1998. 640 с.
10. *Якуничев Н. Г.* Из прошлого в будущее. Ручной инструмент // Техническая эстетика. 1991. № 8. С. 22–24.
11. *Якуничев Н. Г.* Предметная форма как программа развития // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена 2013. № 133. С. 207–218.
12. *Якуничев Н. Г.* Посредническая функция искусства // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена 2013. № 161. С. 162–168. 127.
13. *Якуничев Н. Г.* Позиция посредника как фактор эволюции изобразительного искусства Запада // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена 2013. № 159. С. 167–174.
14. *Якуничев Н. Г., Якуничева К. Н.* Предметный мир как посредник (Особенности морфологической организации и закономерности развития искусственной предметной среды) : моногр. СПб: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2019.367 с.: ил.

Сведения об авторе:

Якуничев Николай Геннадьевич, кандидат искусствоведения, доцент СПГХПА им. А. Л. Штиглица, профессор, исполняющий обязанности заведующего кафедрой «Промышленный дизайн», klk53@mail.ru

Nikolai Yakunichev, PhD, Associate Professor, Head of the Department of Industrial Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, klk53@mail.ru

4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

УДК 76.03/.09 769.04 769.1 769.2 769.5 769.6

Ю. И. Арутюнян

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ XVII ВЕКА

В XVII веке наряду с характерными мотивами Библейского Востока появляются изображения Китая и Японии, что обусловлено как возникновением определенных культурных контактов, так и расширением представлений о регионе. Специфика ориентализма XVII в. обусловлена отношением к Востоку, сочетающим условный образ «другого» с попытками научного освоения, литературного описания и достоверного изображения. Интерес к «экзотике» соседствует с травелогами, географическими и этнографическими трудами. В европейской гравюре XVII в. образы Востока фигурируют в работах исторического и батального жанра, портрете, научной иллюстрации, архитектурной и пейзажной графике, в костюмных трактатах. Сочинения Йоханнеса Ньюхофа и Олферта Даппера обширно проиллюстрированы изображениями Китая. Иоахим фон Зандрарт упоминает об особенностях восточного искусства в своем теоретическом труде. Необходимо отметить определенное влияние пейзажных мотивов Востока на европейских мастеров (Геркулес Сегерс). Рембрандт исполняет офорты на японской бумаге.

Ключевые слова: европейское искусство XVII века, европейская печатная графика XVII века, научная иллюстрация, видовая гравюра, архитектурная графика, ориентализм в искусстве, костюмный трактат, тема Востока в искусстве, образ Китая в книжной графике, японские влияния в европейском искусстве.

J. I. Arutyunyan

INTERPRETATION OF THE FAR EAST IN THE EUROPEAN PRINTED GRAPHICS OF THE XVII CENTURY

In the XVII century, along with the characteristic motifs of the Biblical East, there are images of China and Japan, which is due to the emergence of certain cultural contacts, and the expansion of ideas about the region. The specificity of Orientalism of the XVII century is due to the attitude to the East, combining the conventional image of the "other" with attempts of scientific development, literary description and reliable image. Interest in "exotics" coexists with travelogues, geographical and ethnographic works. In the European engraving of the XVII century, images of the East appear

in works of historical and battle genre, portrait, scientific illustration, architectural and landscape graphics, in costume treatises. Works by Johannes Niehoff and Dapper Olfert are extensively illustrated with images of China. Joachim von Sandrart mentions the peculiarities of Oriental art in his theoretical work. It is necessary to note a certain influence of landscape motifs of the East on European masters (Hercules Segers). Rembrandt printed his etchings on Japanese paper.

Keywords: European art of the XVII century, European printed graphics of the XVII century, scientific illustration, landscape engraving, Orientalism in art, costume treatise, theme of the East in art, the image of China in book graphics, Japanese influences in European art.

XVII столетие — эпоха трансформации сложившихся представлений о пространстве: границы континентов уточняются, открываются новые земли, расширяются знания об этнографии, географии и ботанике, устоявшиеся веками традиции преобразуются. Меняется и отношение к Востоку, закономерности новых систем восприятия и ценностных установок воздействуют на формирование нового образа далеких земель в искусстве. Наряду с традиционной концепцией Востока Священного Писания формируются представления о путях миссионерской деятельности, о богатствах далеких стран, их экзотической природе, о сфере экономического влияния, торговых интересов и научного познания. Графические искусства переживают истинный расцвет в XVII столетии: развивается рисунок, особых высот достигают мастера, работающие в различных техниках гравюры, в офорте. Возможности графики — скорость работы мастера, тиражный характер продукции, особенности производства и распространения, широта адресной аудитории, связь с наукой (научная иллюстрация) и путешествиями (путевые зарисовки, отчеты) — порождают особую тенденцию, связанную с интерпретацией образов Востока, своеобразный «ориентализм» до эпохи его расцвета в европейском искусстве.

Ориентализм как воплощение образов романтизированного Востока в европейском искусстве — явление, которое исследователи обычно связывают с художественной традицией XVIII – начала XX вв. Однако в искусстве XVII столетия образы Востока занимают особое место, эпоха Великих географических открытий навсегда изменила отношение к восточным культурам, Европа начинает по-иному воспринимать «другого», возникает как научный интерес, так и своеобразное любопытство к непознанным явлениям и далеким странам. XVII столетие — эпоха трансформации пространства в сознании европейца, мир расширяет границы, дальние земли привлекают миссионеров, ученых, путешественников и художников. Источниками формирования этой специфической формы ориентализма становятся, наряду со сложившимися традициями изображения условного Востока, паломническая литература Средневековья (итинерарии, гиды паломников), представления о чудесном сказочном мире Востока, историческое наследие и сформировавшаяся в европейском искусстве система образов, воспроизводящих умозрительного «другого». В XVII веке корпус традиционных образов обогащается влияниями географических открытий и пространственного освоения мира, научными трактатами по географии, этнографии, ботанике и зоологии, новой литературой путешествий, разнообразными травелогами, путевыми заметками и т. д.

Концепция Востока в европейской художественной практике XVII века связывает ориентальные образы с понятием о «другом», с экзотическим, фантастикой. И в литературе, и в искусстве отсылка к Востоку может иметь аллегорическое звучание. Азия как регион нередко воспринимается как объект воздействия (освоения в разных формах, изучения, экономических контактов). Акцент на коммуникативные связи порождает размышления о диалоге в формате взаимных воздействий, влияний, интерпретаций. География Востока в искусстве XVII в. предполагает активное смещение и расширение традиционных границ, сложный комплекс реальных знаний и умозрительных конструкций, пересечение научного подхода

и сформировавшегося условного образа. Понятие «Восток» охватывает и земли Священного Писания, связанные с историей и древностью, и Восток фантастический и ирреальный (образ «иных земель»), и освоенный Ближний Восток, и территорию Малой Азии, Северную Африку и страны Магриба, и вновь открытые и активно осваиваемые регионы Дальнего Востока (Китай, Япония).

Жанровая структура ориентализма в европейской графике XVII столетия сложна и разнородна. Наряду с картографией и техническими видами изображений развивается научная иллюстрация (география, этнография, зоология, ботаника), исторический жанр воплощен в религиозных темах и изображениях конкретных событий недавнего прошлого, батальные сцены представляют события военных действий эпохи, в портретных гравюрах появляются изображения представителей Востока. Пейзажная графика включает как панорамные виды, так и городские мотивы. Интересной особенностью становится следование сформировавшимся композиционным и образным подходам; восточные ландшафты и поселения изображаются так же, как и европейские виды. Подобная проекция системы трактовки пространства вне региональной специфики показательна для художественного мышления эпохи. Нередко при этом отдельные сооружения используются как специфический маркер региона, узнаваемый мотив, позволяющий «считать» место и время происходящего. Театральные подмостки эпохи барокко воспринимают Восток как пространство необычных событий, иных отношений, экзотического антуража, как аллегорию, назидательную притчу, позволяющую на отвлеченном метафорическом языке рассуждать о европейской политике и морали. Маркером, указывающим на место, где происходит действие, становятся одеяния персонажей. Костюмный трактат XVII в. наряду с европейской модой нередко представляет и восточный костюм, совмещая интерес к экзотике, внимание к региональным обычаям, определенный этнографизм и театральность.

В картографии XVII века Восток приобретает конкретные узнаваемые формы, особый «картографический импульс» характеризует [1, с. 173–174] отношение мастеров панорамного пейзажа к изображению городской среды. Константинополь Маттеуса Мериана (1635), несмотря на узнаваемый силуэт и четко считываемые архитектурные доминанты, подобен в своей структуре традиционным видам европейских городов. Индивидуальный облик расположенным вдоль водного пространства сооружениям придают характерные минареты, динамичный силуэт и пара облаченных в восточные костюмы персонажей первого плана. Сходный подход к трактовке марокканских видов использует Венцель (Вацлав) Холлар в серии «Разнообразные виды Танжера» (1673); созданный незадолго до взятия и разрушения города цикл включает карту местности, общий вид ландшафта, панораму и ряд городских видов.

В искусстве XVII в. сохраняет свое значение образ Востока Священного Писания, однако в творчестве мастеров эпохи барокко он нередко приобретает яркую самобытную трактовку за счет появления в Европе роскошных тканей, экзотических нарядов, цветов и животных далеких стран. Складываются приемы изображения персонажей, где костюм превращается в маркер представителя восточных земель. Трансформация иконографии, обусловленная как религиозными воззрениями и историческими закономерностями эпохи, так и появлением костюмного трактата, отражающего особенности одежд разных регионов и континентов, особенно четко прослеживается в искусстве Голландии. Сложные декоративные восточные одеяния, сродни театральным костюмам, появляются в офортах Рембрандта 1630-х–начала 1640-х гг. Начало амстердамского периода в творчестве мастера, связанное с блестящими достижениями, ростом числа заказов и стремлением к своеобразной барочной многословности и динамике, порождает особый тип ориентальных мотивов в библейских сценах художника. На листах «Изгнание Агари из дома Авраама» (1637), «Иосиф, толкующий сны в темнице» (1638) и более поздний «Авраам и Исаак» (1646) герои облачены в длинные богато орнаментированные туники, подпоясанные узорчатыми кушаками, на плечах — отороченные мехом

плащи, головы венчают массивные тюрбаны. Подобные одеяния, очевидно, связаны с распространёнными в Голландии изданиями Никола де Николаи «Путешествие в Турцию в четырёх книгах» (1572) и Мельхиора Лорка «Турецкая книга» (1626) (последняя упоминается в описи имущества художника, составленной в 1656 г.) [11, с. 9–33].

Необходимо отметить, что Рембрандт активно использует для печати так называемую «японскую бумагу» (производившуюся Голландской Ост-Индской компанией, с 1609 г. имевшей собственную фабрику в Японии), примером чему может служить ряд офортов мастера, исполненных после 1647 г., например, «Христос, исцеляющий больных (Лист в сто гюльденов)» (1645–1650). Теплый светлый золотистый тон бумаги и гладкая поверхность листа создавали особый выразительный эффект.

Интерпретация мотивов и образов Востока в европейской графике XVII в. приобретает амбивалентное звучание, две различные тенденции взаимно дополняют трактовку темы. С одной стороны, экспедиции в далекие страны порождают научную иллюстрацию, этнографического характера которой связан с изображением народов и стран, экзотических одежд и необычных ландшафтов. С другой стороны, знакомство с художественным наследием Востока привлекает внимание к иной структуре пространства и изобразительным приемам, не характерным для европейских мастеров. Сюжет и художественное воплощение могут существенно расходиться.

В цикле Венцеля Холлара «Разнообразные виды Танжера» (недавно перешедшего под власть британской короны) образы восточного поселения воплощены в серии пейзажей различного масштаба. От общего вида побережья и высящейся вдалеке башни автор переходит к динамичным горизонталям фортификационных сооружений, к мотивам прихотливой вязи городских улочек, к морским далям и к изображениям конкретных построек. Пространственная структура пейзажей характеризуется масштабными панорамами широких открытых заливов, резкое перспективное сокращение создает эффект напряженного движения в глубину, каждый план фиксируется четко выявленным акцентом — фигурой, вертикалью башни, мачтой корабля, флагштоком. Небо занимает не менее половины пространства листа, скалы уступами спускаются к воде. Дробный ритм однотипных крыш ведет взгляд зрителя к крепостной стене. В своем творчестве мастер гравюры нередко обращался к изображению панорамных городских видов; Танжер — побережье, крепостные стены, укрепления, башни, улицы поселений — в целом трактованы так же, как и образы Германии, Голландии и Англии; интерпретация экзотического края не отличается принципиально от изображения европейских средневековых фортификационных сооружений.

Костюм Востока в творчестве Венцеля Холлара отражен в серии офортов “*Theatrum Mulierum And Aula Veneris*” (1642), где наряду с образами жительниц районов Англии, Голландии, Германии и Испании представлены необычные для европейского художника греческие, мавританские, турецкие, алжирские одеяния и минималистичное облачение представительницы Виргинских островов [2, с. 153]. Внимание художника привлекает необычность наряда и облика, акцентированы детали костюма, характерный для «ориентализма» прием игры с экзотическим приобретает особую выразительность. С другой стороны, единый корпус изображений, охватывающий женские образы всех известных континентов и многих стран, демонстрирует изобилие и вариативность, вариативность и самостоятельность, этнографизм сочетается с откровенным интересом к персонажам — представителям различных регионов. В творчестве Венцеля Холлара образ выходца из восточных земель возникает в офорте «Голова турка» (1645) и в портрете властителя Марокко и Феса Майли Аршейд Зериффа (1670). Изображение князя Таффелета отличается выразительной конкретностью облика, эмоциональной выразительностью брошенного в сторону взгляда и весьма подробным воспроизведением национального костюма.

Богемский мастер близок к традициям активно развивающейся в XVII в. научной иллюстрации, особое место в которой занимает описание Дальнего Востока, особенно Китая. Труд Йоханнеса Ньюхофа (1665) [16], помимо одного из ранних научных обзоров территории и обитателей «Империи Китая или Великой Татарии», включает масштабный корпус графических изображений местности, народов, городов, флоры и фауны [4, с. 109–123]. Расположенные на разворотах гравюры чаще всего представляют собой панорамные виды, характерные для графики XVII века: широкая гладь воды, масштабные пространства небес, вертикали построек, создающие выверенный ритм последовательного движения вглубь. Композиции сохраняют традиционную структуру, в то время как детали и антураж отражают местный колорит: высятся многоярусные пагоды, крыши построек имеют характерный изгиб. Страницы, посвященные народам и быту, отличает особое внимание к костюмам и повседневным подробностям, необходимо отметить, что и в случаях с изображением отдельных персонажей сохраняется интерес художника к пейзажному окружению, к видам и постройкам в глубине пространства. Учитывая определенную долю условности, восприятие иллюстрации как части единого повествования, весьма обобщенный характер трактовки и умышленное акцентирование элементов странного, экзотического мира, данная группа изображений весьма точно воспроизводит особенности одежды и быта XVII столетия. Следует добавить, что подобного рода иллюстрированные трактаты окажут заметное влияние на сложение образов жителей далеких земель в европейском искусстве [3, с. 84, 92; 5, с. 33–34; 8, с. 281]. В отечественных сочинениях XVII века, посвященных Китаю, неизменно отмечается великолепие зданий и богатство одежд, что в определенной степени роднит труды русских авторов с европейскими описаниями [7, с. 43]. Сочинение Йоханнеса Ньюхофа снабжено и весьма интересным корпусом ботанических и зоологических иллюстраций, весьма достоверный характер которых указывает на знакомство художника с реалиями флоры и фауны региона.

Принцип воплощения темы экзотических земель, по справедливому замечанию Б. Смита [12, с. 305], не только предполагал различные подходы к интерпретации образов (от документалистски-достоверного до повествовательно-ироничного), но и трансформацию отношения к изображаемому в зависимости от времени контакта с интерпретируемым объектом или типа созерцающего (сторонний наблюдатель, ученый, переселенец). В труде доктора Олферта Драппера [15] акцент сделан на визуальной трактовке верований и жизни в далеких землях. Композиции листов развернутые и детализованные, изобразительные ряды обстоятельны и конкретны, что позволяет использовать иллюстрации в исторических и культурологических публикациях до сего дня [4, 128–129]. Гравюры с максимальной полнотой развивают тему взаимодействия европейской и китайской культуры (учитывая, что автор создавал свои описания на основе отчетов и путевых заметок миссионеров и странников), отражая реакцию заинтересованного и образованного путешественника. Текст изобилует иллюстрациями: масштабные развороты представляют виды земель и интерьеры храмов, в пейзажах чувствуется влияние типичных для голландской графики панорамных изображений. Характерными чертами становится четкое деление на планы, активно выраженные перспективные сокращения, сопоставление крупных фигур и динамично уходящего вдаль пространства. Особое место уделено ритуалам, архитектуре, быту, костюмам. При сохранении общей концепции и принципов трактовки материала, труд Драппера отличается от сочинения Ньюхофа детализацией, доведенной до мелочности, смещением акцентов в сторону интереса к подробностям культа и ритуалов, специфическим «бытописательством», ведущим к трансформации отношения к культуре и образам Востока в эпоху Просвещения.

В XVII столетии в Европе появляются и произведения художников Дальнего Востока, поразившие умы зрителей своей необычностью и нетрадиционным для европейского глаза принципом интерпретации пространства. В «Немецкой Академии архитектуры, скульптуры и живописи» (1675) [17] Иоахим фон Зандрарт повествует о китайской художественной

системе: «Что бы они ни изображали, они делают это с чрезмерным упрощением, воспроизводя только контуры без теней. Они не создают объема и представляют предметы простыми пятнами цвета. Они не знают, как передать рельеф предметов, как передать пространственную глубину, и оставляют без внимания необходимость следовать природе вещей, то есть совершенно игнорируют все те стороны, которым целиком посвящают себя европейские художники. Обо всем этом они не имеют ни малейшего понятия, и их образы передают лишь профили. Фронтальное изображение им неизвестно» [13, с. 120]. В пейзажных видах Геркулеса Сегерса активно уходящее вдаль пространство сопоставляется с природным мотивом на первом плане, подобно тому, как это делали мастера Дальнего Востока. Преемственность не очевидна, однако прием четко прослеживается в динамичной структуре и ритмическом решении панорам, в их контрасте с акцентированным объектом в верхней части графического листа. Таким образом решены его вариации на тему «Удаленный вид на дорогу и поросшие мхом ветви» (1620–1625, Рейхсмوزهум, Амстердам), «Дерево, поросшее мхом» (1625–1630, Рейхсмوزهум, Амстердам). Принцип сопоставления максимально приближенного объекта и протяженных далей напоминает приемы, характерные для графических искусств Востока. Дробность и декоративная линейность решений «Пейзажа с водопадом» (1625–1627, Рейхсмوزهум, Амстердам) и «Скалистого пейзажа с ущельем» (1625–1627, Рейхсмوزهум, Амстердам) сродни работам мастеров Японии и Китая.

Интерпретация мотивов и образов Востока в европейской графике продолжает традиции христианского искусства предшествующих эпох (сформировавшаяся иконография). Само понимание условного «Востока» носит в искусстве этого времени весьма обобщенный характер, он интерпретируется как широкое явление не только в географическом, но и в социокультурном смысле, при этом художественное осмысление «ориентальной специфики» не предполагает существенного регионального различия в отношении, но указывает особенности деталей (природы, географических и этнических характеристик). На трактовку оказывают влияние пути движения исследователей, политические и миссионерские приоритеты, культурные взаимосвязи. «Ориентализм» XVII века оперирует понятием «экзотического», «фантастического», рассматривает Восток в аспекте концепции «другого»; он охватывает большинство жанров и внутрижанровых структур графики (и шире — визуальных искусств). Важным и новым методом становится принцип апроприации отдельных приемов и образов, воплощенных, однако, средствами и техниками традиционного искусства (прежде всего в декоративно-прикладном творчестве). Появляется взаимная тенденция на диалог культур — шинуазри в Европе коррелирует с экспортным искусством [6; 8, с. 62–63; 10, с. 120–126; 14, с. 3–4]. Обращение к привезенным из Китая и Японии материалам (например, бумага) также влияет на вопрос взаимодействия художественных традиций, приемов и школ.

Восток как экзотический чужой мир, как объект научного интереса и этнографических изысканий, как удаленный дикий край и источник ярких выразительных образов, как аллегория и как назидательный пример, наконец, как новая художественная система, лишенная традиционных для искусства Нового времени представлений об изобразительном языке, воздействует на европейскую графику XVII столетия, становясь специфическим вариантом «ориентализма».

ЛИТЕРАТУРА

1. Альпес С. Картографический импульс в голландском искусстве. // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб.; М. : Нов. Изд-во, 2018. С. 173–195.
2. Арутюнян Ю. И. «Некоторые обычаи английских дам» Венцеля Холлара и гравюра «мод и нравов» в XVII в. // Вестник СПбГУКИ. 2015. № 4 (25) С. 149–156.
3. Воображаемый Восток. Китай «по-русски», XVIII–начало XX века [по матер. выставки «Воображаемый Восток. Китай "по-русски", XVIII–начало XX века» в Большом дворце Гос- музея-заповедника "Царицыно",

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

- 24 нояб- 2015–3 апр- 2016 гг.]; Авт.-сост., науч. ред., авт. концепции, куратор проекта и авт. ст. О. А. Соснина. М. : Кучково поле, сор. 2016. 213, [2] с.
4. *Гуадалупи Дж.* Открытие Китая. Тайны поднебесной империи: историческая литература. М. : Астрель : АСТ, 2004. 336 с.
 5. *Джекобсон Д.* Китайский стиль. М. : Искусство-XXI век, 2004. 239 с. : ил., цв. ил..
 6. Китайское экспортное искусство из собрания Государственного Эрмитажа. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. 215 с.
 7. *Лукин А. В.* Медведь наблюдает за драконом: образ Китая в России в XVII–XXI веках. М. : АСТ : Восток-Запад, 2007. 598 с., [8] л. ил.
 8. *Ляхова Л. В.* Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора : каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 160 с., ил.
 9. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М. : Федер. гос. бюджетное учреждение науки Ин-т востоковедения Рос. академии наук (ИВ РАН), 2015. 468 с., ил. — (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 16)
 10. Образ Поднебесной. Взгляд из Европы : сб. науч. ст. XXI Царскосельской конф.; ред : Г. Ф. Груздева, Е. Г. Миронова, И. К. Смирнова. — СПб. : Серебряный век, 2015. 525, [5] с. : ил., 536 с., ил.
 11. «Падение Амана»: картина Рембрандта в зеркале времени // Гос. Эрмитаж / Науч. ред. И. А. Соколова. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 100 с. : ил.
 12. *Смит Б.* Европейское видение и юг Тихого океана // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб., М. : Нов. Изд-во, 2018. С. 303–330.
 13. *Стоикита В.* Краткая история тени. СПб. : Machina, 2004. 269 с.
 14. Труды Государственного Эрмитажа. Т. 59: Керамика и фарфор Дальнего Востока: Проблемы стиля и взаимовлияний / Науч. ред. Т. Б. Арапова // Гос. Эрмитаж. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. 184 с. : ил., XXII с цв. вкл.
 15. *Dapper Olfert.* Gedenkwaardig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische maetschappye, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina: behelzende het tweede gezandschap aen den onder-koning Singlamong en veldheer Taising Lipoui; door Jan van Kampen en Konstantyn Nobel. Vervolgt met een verhael van het voorgevallen des jaers zestien hondert drie ein vier en zestig, op de kust van Sina, en ontrent d'eilanden Tayowan, Formosa, Ay en Quemuy, onder 't gezag van Balthasar Bort: en het derde gezandschap aen Konchy, Tartarsche keizer van Sina en Oost-Tartarye: onder beleit van Zijne Ed. Pieter van Hoorn. Beneffens een beschryving van geheel Sina. Verciert doorgaens met verscheide kopere platen. Amsterdam : Publisher J. van Meurs, 1670. 263 p.
 16. *Nieuhof Johannes.* L'ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine, ou grand cam de Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer, & Jacob de Keyser. Leyde : Publisher J. de Meurs, 1665. 134 p.
 17. *Sandrart Joachim von.* Teutsche Academie der Bau-Bildhauer und Maler Kunst... // Zusammen getragen und mit vielen Kupfer gezieret durch Joachim von Sandrart auf Stockau; Nunmehr aber bey dieser neuen Ausgabe verändert in eine bessere ordnung gebracht und durchgehends ver bessert von Johann Jacob Volkmann. Nürnberg : Andreas, 1769–1774.

Сведения об авторе:

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»; ArutyunyanJI@yandex.ru

Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD (Art History), Associate Professor, Professor of Art History Department, Saint Petersburg State Institute of Culture; ArutyunyanJI@yandex.ru

ВЕЛИКОМУ СЫНУ АРМЯНСКОГО НАРОДА КОМИТАСУ ПОСВЯЩАЕТСЯ...

Статья посвящена созданию и установке памятника великому армянскому композитору, основоположнику армянской классической музыкальной школы, дирижеру и поэту Комитасу (Соломон Согомонян, 1869–1935 гг.). Памятник был открыт в Камском саду на Васильевском острове в ноябре 2015 г.

В статье мы попытались рассказать о разных этапах создания монумента — от зарождения идеи до воплощения в камне. Мы старались донести до читателя детали авторского подхода и творческого кредо скульптора при создании этого произведения.

Ключевые слова: скульптура, глина, гранит, пьедестал, кредо, композитор, образ, композиция, модель, мастерская.

L. A. Beibutyanyan, A. I. Bartenev

TO THE GREAT SON OF THE ARMENIAN PEOPLE IS DEDICATED...

The article is dedicated to the creation and erection of the monument of Comitas (Solomon Sogomonjan, 1869–1935), one of the greatest Armenian composers, the founder of Armenian school of classic music, an outstanding teacher, a conductor and a poet. The official opening of the monument took place in the territory of the Kamsky square on the Vasilievsky island in November 2015.

In the article we tried to write gradually about different stages in creative work, happy moments, doubts and sources of inspiration. The article reveals the creative method and author's approach.

Keywords: sculpture, clay, granite, pedestal, credo, composer, image, model, studio.

На Васильевском острове в Санкт–Петербурге, недалеко от армянского кладбища и Армянской церкви Св. Воскресения, там, где совершает поворот река Смоленка, находится Камский сад, зеленый и уединенный островок среди плотной городской застройки Васильевского острова. Сад ничем особым раньше не выделялся, он был скорее пустырем, затерявшимся среди домов и улиц, шума машин и людей. Ему не хватало своего лица, своего «гения места», как сказал поэт Евгений Баратынский.

В ноябре 2015 г. в торжественной обстановке, под звуки дудука Дживана Гаспаряна, в Камском саду был открыт памятник Комитасу (Соломон Согомонян, 1869–1935). Комитас — армянский композитор, музыковед, фольклорист, певец, хоровой дирижер, монах. Он был наречен Комитасом при посвящении в сан иеромонаха. Это имя он получил в честь католикаса Комитаса — известного армянского гимнотворца VII в. В первую очередь, архимандрит Комитас известен как автор одной из редакций Литургии Армянской Церкви. Одаренный исключительным музыкальным даром, внесший неопределимый вклад в армянское духовное и мировое музыкальное наследие, он является классиком армянской музыки.

Комитас стал символом скорби и трагедии армянского народа, символом его веры в Бога, жизнь, искусство. Комитас оказался сродни музыкальному Санкт-Петербургу — трагическому Ленинграду, и он стал родным в этом месте, в Камском саду.

Идея установки памятника принадлежит Грайру Карленовичу Карапетяну — генеральному консулу Армении в Санкт-Петербурге. Открытие памятника было приурочено к 100-летней годовщине Геноцида армян в Османской Турции в 1915 г. Сам проект был реализован усилиями Арменака Пайкаровича Карапетяна — главы официального представительства мэрии Еревана в Санкт-Петербурге, который предложил мне выполнить эту работу, что стало для меня большой честью, но одновременно сложной и ответственной задачей. Я с радостью взялся за эту работу.

Надо сказать, Санкт-Петербург в ответ на памятник Комитасу подарил Еревану скульптурную композицию «Дети блокадного Ленинграда». В основу этого памятника легли исторические события Великой Отечественной войны, когда в годы фашистской блокады армяне открыли двери своих домов для двухсот маленьких осиротевших ленинградцев, эвакуированных в Ереван.

В 1707 г. в Петербурге поселились первые семь семей крупных армянских коммерсантов, занимавшихся международной торговлей шелком. Петр I издал специальный указ: «Армян как возможно обласкать и облегчить в чем пристойно, дабы дать охоту для большего приезда». Петр I считал армянский народ талантливым и трудолюбивым, а государству нужны были профессиональные мастера и ремесленники, опытные купцы. Так зародилась армянская община в Санкт-Петербурге.

В создании проекта памятника очень важна совместная работа скульптора и архитектора. С архитектором Максимом Борисовичем Атаянцем мы уже были знакомы, кроме того, в номере петербургской армянской газеты «Аватамк» я прочитал его статью об античной культуре и классической архитектуре. Мне понравилось, как автор статьи излагает свое понимание сохранения классической архитектуры, свое представление о пользе и красоте зодчества и стремление к новым современным архитектурным веяниям. Поэтому я предложил М. Б. Атаянцу стать автором — архитектором проекта памятника Комитасу и вскоре получил его согласие.

На месте я рассчитал, какого размера должен быть монумент — не более 5 метров. Ошибиться с масштабами было нельзя, скульптура должна гармонично вписаться в архитектурную и ландшафтную среду, стать неотъемлемой частью городской среды, некой доминантой. Ошибки в масштабе приводят к тому, что среда полностью «проглатывает» монумент, памятник становится не дополнением, а мешающим пятном. В качестве такого примера можно привестиobelisk Победы на площади Восстания, где когда-то стоял гениальный памятник Александру III Паоло Трубецкого. Из истории известно, как скульптор создавал деревянный макет в масштабе, чтобы проверить свои расчеты, и памятнику его сейчас тесно на своем временном месте, во дворе Мраморного дворца. Хорошая скульптура И. С. Тургенева работы Яна Неймана в маленьком сквере напротив Дома радио кажется очень большой, не хватает пространства — это архитектор ошибся в масштабе.

Мы с Атаянцем выбрали место для установки памятника, и я начал работать над созданием эскизов.

Выбор постамента и общего архитектурного решения зависели от материала памятника, характера скульптуры и личности Комитаса.

Лаконичная и обобщенная форма скульптуры, скупой отбор деталей, фактурно-шершавая бучардированная поверхность гранита предопределила использование для постамента монолитного блока гранита той же породы и с минимальной обработкой — приданием прямоугольной форме в верхней части, переходящей в основании к фактуре скалы, схожей с естественной. Передняя плоскость выше надписи выгибается вперед в виде



1. Памятник Комитасу



2. Проект памятника. Архитектор — М. Б. Атаянц, 2014 г.

защитной бровки, как на армянских резных крестах-хачкарах. Постамент сделан невысоким — чуть больше половины роста фигуры, чтобы подчеркнуть жертвенность образа и избежать неуместной героизации (ил. 1).

Местом установки памятника был выбран существующий благоустроенный сквер со сложившейся системой дорожек и многолетними деревьями, без ярко выраженной симметрии и регулярности. Для размещения скульптуры лучше всего подошла обширная поляна недалеко от геометрического центра сквера, открывающая обзор с разных дальних и средних точек. Постамент поставлен в середине круглой площадки, вымощенной ромбовидными гранитными плитами. Такая форма мощения позволяет получить сходящийся к центру сетчатый рисунок без криволинейных резов. Площадка несколько приподнимается к центру, что, дополняя узор мощения, позволяет постаменту естественно «вырастать» из основания. Структура сквера и характер скульптуры, с ее широкой обращенностью, предопределили отсутствие парадных осевых подходов. Дорожка приближается к площадке так, чтобы фигура воспринималась в три четверти, она также связывает памятник с хачкаром (каменным крестом), установленным в сквере годом ранее. Мною было создано множество вариантов, из которых я окончательно выбрал эскиз со свитком (ил. 2).

Комитас — трагическая личность, и я сразу почувствовал, что он должен быть установлен на постаменте в виде скалы: скорбная фигура, возвышающаяся над землей, стихией — символ музыки и одновременно геноцида армянского народа.

Когда я лепил скульптуру в проектную величину в глине, в мастерской для профессиональных скульпторов с высокими потолками, мне было недостаточно этой площади для такой большой работы, как Комитас. Было мало обзора для пространственного решения скульптуры. Создание скульптуры любого размера требует отхода в сторону от нее, чтобы видеть результат работы со всех точек, тем более, если речь идет о трехметровой фигуре. Для работы я использовал бинокль, чтобы видеть скульптуру в пространстве на удалении. А еще я смотрел в зеркало, что позволяло видеть ошибки. Увидеть скульптуру в ракурсе можно лежа, что я и делал. Взгляд на скульптуру с высоты второго этажа позволял видеть скульптуру на уровне головы, таким образом, приходилось часто подниматься и спускаться (ил. 3).

Поскольку в Санкт-Петербурге короткий световой день, а лепить необходимо при дневном свете, очень выручал период белых ночей, когда можно работать круглосуточно.

Почему было необходимо работать круглосуточно? Были установлены конкретные сроки, в которые сделать скульптуру почти невозможно — открыть памятник к 100-летней дате геноцида. Как бы ни старался скульптор передать в глине особенности будущей скульптуры в камне, все же потребуются доработки, требующие размышлений об изменениях формы, пластики, стилистического и пространственного решения. Как я уже говорил,

чтобы создать монументальную скульптуру, любого помещения не достаточно, поэтому я поставил перед собой задачу выполнить работу в камне в открытом пространстве при дневном свете. Моя цель — создание монументальной скульптуры, без лишних деталей, обобщенной, единой, цельной, лаконичной по форме и объему.

Во время создания скульптурной композиции я оставлял двери моей мастерской открытыми, приходили наслышанные о работе над необычной скульптурой соседи по мастерским, знакомые и незнакомые, друзья. Я общался с ними, делился, спрашивал мнение, и это помогло мне в работе. Не мое дело, по какой причине, но многие художники и скульпторы не хотят показывать процесс работы над произведением. Я могу работать, когда в мастерской много народа, друзей, они мне не мешают.

Мой учитель, скульптор, академик Гукас Григорьевич Чубарян, который убедил меня продолжить учебу в Ленинграде, часто спрашивал моего мнения, совета в процессе своей работы над скульптурой, что меня удивляло (в то время я был студентом I курса Ереванского педагогического института, занимался живописью). Потом я понял, ему был нужен свежий взгляд, и не важно, что я в то время ничего не понимал в скульптуре. Теперь я поступаю так же, как и он. Студенты кафедры монументально-декоративной скульптуры СПГХПА им. А. Л. Штиглица постоянно приходили в мастерскую и на площадку, где я работал в камне, посмотреть, как идет работа над памятником

Комитасу. Я показывал и объяснял подробно, как надо работать над монументальным памятником в камне. Чтобы помочь мне глубже погрузиться в творческий процесс, мой друг, художник Варужан Епремян, принес мне записи народных песен в исполнении Комитаса и Литургию самого Комитаса, и я каждый день работал под эту музыку. Мой коллега по работе в СПГХПА им. А. Л. Штиглица Леонид Колибаба принес гипсовую посмертную маску Комитаса (ил. 4).

Работы было очень много, но вскоре было окончено создание скульптуры в мягком материале (глине) в проектную величину. В мастерскую были приглашены члены Градостроительного комитета г. Петербурга. Проект памятника был принят с аплодисментами, и нас поздравили с успехом. Губернатор Г. С. Полтавченко дал разрешение на установку памятника. Настало время на перевод статуи в твердый материал (гранит).



3. Сдача глиняной модели в проектной величине в мастерской, 2014 г.



Один из рабочих моментов, 2014 г.



4. На объекте со студентами, 2014 г.

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

Обычно для подобной работы приглашаются мастера-резчики, которые с помощью пунктир-машинки осуществляют перенос с гипса в гранит тысячи точек, но я, как автор проекта, решил продолжить работу сам.

Чтобы работа не была чисто механической, я отказался от пунктир-машинки и работал прямой рубкой, потому что камень сам «подсказывает», как вести дальнейшую работу. Так я лишний раз смог проверить, можно ли доверять рубщикам по камню доводку работы до конца. Нельзя, если имеешь большой опыт ваiania в камне. К тому же автор, который сам переводит скульптуру в камень, создает работу более убедительную, может что-то добавить или убрать при сравнении с гипсовой моделью. Например, я решил отказаться от свитка нот в его руке, как было в проекте, в процессе работы мне захотелось передать его величие в более простых формах — и так известно, что он музыкант, передающий нашему сердцу благодать, веру и любовь (ил. 5).

На церемонии открытия памятника присутствовали: губернатор Санкт-Петербурга Георгий Полтавченко, председатель Законодательного Собрания Санкт-Петербурга Вячеслав Макаров, мэр Еревана Тарон Маргарян, Чрезвычайный и полномочный посол Армении в РФ Олег Есяян, викарий главы Российской и Ново-Нахичеванской епархии по Санкт-Петербургу и Северо-Западному региону России, иеромонах Погос Варданян, Глава официального представительства мэрии Еревана в Санкт-Петербурге Арменак Карапетян, представители армянской общины, деятели культуры и искусства, духовенства и петербуржцы (ил. 6).

Через 3 года около памятника был установлен камень с текстом. Я предложил проект, который дополнил бы архитектурное решение памятника, и он был одобрен заказчиком. Из карьера был привезен такой же гранит, и ему придали определенную форму с наклонной плоскостью, на которой поместили текст о жизни и деятельности Комитаса.

P. S. Как я себе представлял образ Комитаса? Главное — выражение его лица, движение рук, драматическая выразительность фигуры, стоящей на постаменте, как бы вопрошающей: «Почему это случилось? Зачем?» (ил. 7).

На этот вопрос, как мир допустил геноцид армянского народа, ответить надо нам всем, чтобы не допускать повторения геноцида во всем мире. Если бы Европа остановила руку османских палачей, если бы осудила истребление армянского народа, не произошел бы холокост, не было бы геноцида в Руанде и Камбодже, не наступила бы эпоха тотального террора в мире.



5. Во время работы над скульптурой в граните, 2014 г.



Директор Эрмитажа Михаил Пиотровский (слева), участвующий в церемонии открытия памятника Комитасу, 2015 г.



6. На церемонии открытия памятника Комитасу, 2015 г.



7. После открытия монумента

ЛИТЕРАТУРА

1. Исаченко В. Г. Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга : Справ. // Сер. Книги о Санкт-Петербурге. СПб. : Паритет, 2005.
2. Трубецкой П. Скульптура и генеалогия. К 150-летию со дня рождения. Сер. Русская Италия [Italia dei Russi] / Ред.-сост. М. Г. Талалай. М. : Изд-во «Старая Басманная», 2016. 192 с.: ил., табл.
3. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007: иллюстрир. энцикл. / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин. СПб. : Logos, 2007. 764, [3] с.: ил.; 35 см. С.762–765.

Сведения об авторах:

Бейбутян Лёва Амбарцумович, скульптор, профессор кафедры монументально– декоративной скульптуры Санкт-Петербургской государственной художественно– промышленной академии им. А. Л. Штиглица; l.beybutyan@mail.ru

Бартенев Александр Игоревич, искусствовед, заслуженный работник культуры РФ, заведующий музеем прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица; museum@ghpa.ru

Beibutyán Léva Ambartsumovich, Sculptor, Professor, Department of Monumental and Decorative Sculpture, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; l.beybutyan@mail.ru

Bartenev Alexander Igorevich, Art Historian, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the Museum of Applied Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; museum@ghpa.ru

МОНОХРОМНЫЙ ПРИНЦИП В ИЗОБРАЖЕНИИ АНГЕЛЬСКИХ ЧИНОВ

В иконах, где встречаются изображения ангельских чинов, достаточно часто применяется монохромный вариант их решения. Этот изобразительный прием применяется и в других категориях образов, обозначающих соучаствующие в сюжете силы, стихии. Изменение колорита в сторону одноцветного решения несет в себе четкое смысловое обоснование. Помимо семантической нагрузки такое изображение имеет и важное декоративное значение в общем композиционном построении того или иного сюжета. Монохромный принцип изображения является таким же символом, как и само очертание, сам образ ангелов. В прикладном своем значении он являет нам технологические приемы иконописной школы того или иного периода.

Ключевые слова: иконография, символика, икона, ангел, монохромное изображение, копирование.

D. A. Erjomin

MONOCHROME PRINCIPLE IN PICTURES OF ANGELIC RANKS

In icons where the images of angelic ranks are found, a monochrome version of their solution is often used. This illustrative technique is also used in other categories of images, indicating forces and elements participating in the plot. Changing the color towards a one-color solution carries a clear semantic justification. In addition to the symbolic load, such an image has important decorative significance in the overall compositional construction of a plot. The monochrome principle of the image is the same symbol as the outline itself, the very image of angels. In its applied meaning, it shows us the technological methods of the icon-painting school of one or another period.

Keywords: iconography, symbolism, icon, angel, monochrome image, copy.

Что для слуха — слово, то для зрения — изображение
Иоанн Дамаскин

В современной нам устоявшейся иконографической традиции мы можем наблюдать массу икон, где применен отказ от полноцветного решения в пользу монохромного. Так, в иконах, где присутствуют изображения ангельских чинов, достаточно часто применяется монохромный вариант их исполнения.

Чем «позднее» икона, тем чаще встречается этот прием. К рубежу XIX–XX веков иконография заметно усложняется. Одновременно с этим на фоне все более возрастающего внимания к западноевропейским традициям, иллюзорному принципу образа, «живоподобию», упрощаются, превращаясь в схематичные, приемы традиционной иконописи. Устойчивость монохромного приема независимо от времени в иконографии говорит о неизменной своей востребованности, а потому заслуживает более внимательного рассмотрения. Кроме того, с педагогической точки зрения подобные изобразительные примеры полезны в учебном процессе, как полноценные пособия по иконописному рисунку.

При копировании икон важнейшим начальным этапом является изучение принципов формообразования. Изучая и воспроизводя монохромные иконописные образы, ученик непосредственно перенимает характер начертания линии и характер передачи формы. В таких работах он свободен от дополнительной степени сложности — необходимости повторить колористический строй произведения, «попасть в цвет». Вместе с тем он избавлен от опасности, увлекшись цветом, упустить проработку формы. Поэтому монохромные иконописные изображения особенно ценны именно в изучении дисциплины копирования икон.

Известные нам монохромные изображения в иконах можно разделить на следующие категории:

- 1) символические изображения Славы Божией, окружающей Его десницу, образ Сына Божия и образ Святого Духа, как присутствия Бога в действии сюжета;
- 2) символические изображения ангельских чинов, «Вторых светов»;
- 3) символические изображения евангелистов в образе животных и ангельских;
- 4) символическое изображение небесных тел и небесных явлений, знамений;
- 5) символическое изображение стихий (персонификаций).

В данном случае нас интересуют, прежде всего, изображения ангельских чинов.

Таких примеров монохромного решения образов в иконе достаточно много. Приведем отдельные, относящиеся к предмету нашей статьи сюжеты:

- Спас в Силах;
- Неопалимая Купина;
- Рождество Христово;
- София Премудрость Божия;
- Успение Пресвятой Богородицы;
- Огненное восхождение Пророка Илии.

А также сюжеты поздней иконографической традиции:

- Архангел Михаил грозных сил воевода, Страшный Суд и другие иконы Апокалипсического цикла;
- Всевидящее Око;
- Единородный Сыне;
- Ангельскими дориносима чинми и другие.

Изменение колорита в сторону одноцветного решения несет в себе четкое смысловое обоснование. В этом сознательном выборе авторов стоит выделить два важнейших аспекта.

Во-первых, аспект необходимости наличия изображения, объясняющего действие сюжета, саму значимость внутри происходящего в сюжете иконы, сам образ.

Во-вторых, аспект выбора, сознательного изменения колорита, отказа от хроматического многообразия.

Самые ранние примеры такого исполнения относятся к доиконоборческому периоду. Уже в росписях катакомбных храмов III века есть ряд изображений, выполненных одним цветом. Моделировка условной формы выполнена с помощью оставленного более прозрачным слоя краски, а также с помощью белил. Начиная же с X века, монохромные включения в композиционный строй икон, миниатюр и настенных росписей становятся общеупотребительными в любой из перечисленных областей церковной живописи. В русской иконографии расцвет подобного принципа приходится на вторую половину XVII века, когда, в связи с церковной реформой, породившей в обществе ощущение близкого «конца света», особенно популярными становятся сюжеты Апокалипсиса. Именно к этому времени относят, к примеру, появление иконографии Архангела Михаила как всадника Апокалипсиса. В старообрядческой среде этот и ряд других сюжетов пользовался большой популярностью вплоть до начала XX века.

Решение образов небесных чинов через монохром напоминает собой взгляд на окружающее через призму или через цветное стекло, т. е. через некий цветовой фильтр. Прием этот

является таким же символом, как и само очертание, сам образ ангелов. Этот фильтр одновременно и оставляет нам видимость умопостигаемых сил, и показывает нам видимую границу видимого и «невидимого» миров, что позволяет говорить о разделении для предстоящего зримых и умопостигаемых категорий образов.

Столь же важна и символика цвета, применяемая в иконе.

В цветовой палитре монохромных решений ангельских чинов первым стоит упомянуть синий цвет. Цвет небесный, несущий в себе значение высших сил. Именно синий цвет применяется в первую очередь во всех других иконографических сюжетах, где есть изображение десницы Божией, Спасителя, или изображения Святого Духа.

Вторым выступает зеленый цвет. Он отчасти является цветом, заменяющим синий, отчасти трактуется как цвет жизни, цвет свежести в значении новости, цвет Нового Завета.

Третьим цветом, несомненно, является красный. В христианской традиции его называют цветом Божественного огня, цветом жизни, цветом красоты, цветом любви, цветом очищения.

Четвертым цветом можно назвать охру. Она являет собой отсылку к желтому цвету, цвету солнца, цвету правды.

Стоит отдельно отметить, что принцип отказа от полноцветного изображения в пользу монохрома применяется и в изображении падших ангелов. Чаще всего встречаются отдельные фигуры или ореолы местопребывания целых групп падших ангелов, решенные черной краской по предварительному подкладу «дичью», т. е. смесью темных земель, иногда с примесью красной охры или киновари. Очертания их в таком случае даются с помощью разбела черной краски. Другое монохромное решение — в красном колорите. Колорит для этих изображений традиционен для всех школ и времен в христианском искусстве. Символика примененных красок в первом случае обозначает вечную тьму и глубину пропасти падения этой части ангелов. Во втором случае она символизирует огонь неугасающий, уготованный грешникам и всем отпадшим от Бога душам. Разница в применении черного и красного цвета, возможно, относится к временной категории. Черный цвет указывает на угасание Божественного света в душах падших, таким образом показывая их состояние в настоящем времени. Красный же цвет поясняет результат отпадения от Бога — попадание в «геену огненную», т. е. категорию будущего времени.

Красный цвет применяется и в изображении сил небесных. Кардинальное отличие состоит в иконографическом очертании, линейном рисунке. За призмой сил небесных зритель наблюдает гармонию пропорций, за призмой сил падших — дисгармонию. В одном случае изображение красиво (лепо), в другом — уродливо (нелепо).

Этот изобразительный прием применяется и в других категориях образов, обозначающих соучаствующие в сюжете силы, стихии, небесные знамена и небесные тела. Такие изображения, попадающие в разряд персонификаций, столь же традиционны в иконе. Примером является иконография сюжета «Богоявление» или «Крещение Господне». В ней монохромно изображаются персонификации реки и моря. В иконе «Собор Пресвятой Богородицы», например, встречаются изображенные в пещерах персонификации Земли и Пустыни. В иконографии сюжетов Апокалипсиса также возможно встретить целый ряд монохромных трактовок. Таковым, например, является персонификация Моря, которое отдает своих мертвецов. В этом случае образы несут функцию упоминаний, второстепенных участников.

Помимо символической нагрузки такое изображение имеет важное декоративное значение в общем композиционном построении того или иного сюжета. За счет локализации цвета появляется снижение контраста внутри такого пятна, возникающее при цветовой детализации иконописного рисунка. Таким образом, снижается акцентировка внимания на данном участке композиции и повышается, акцентируется внимание к центральному образу.

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

Подобные смысловые «паузы» позволяют создавать необходимое «напряжение» в композиции сюжета. Это очередной раз доказывает сознательность применения такого «шага» авторами.

В прикладном своем значении монохромный принцип изображения максимально похож на принцип тонального картона как по отношению к иконе, так и к любому другому сюжетному или орнаментальному декоративному изображению. Кроме того, он являет нам технологические приемы иконописной школы того или иного периода. Отказ от наложений дополнительных полихромных слоев оставляет нам иконописную трактовку изображения в «чистом» виде. Такая очевидность наиболее показательна в качестве образцов для подготовки молодых художников.

Изучая в теории и на практике подобные иконописные памятники, используя их в качестве оригиналов для копирования в высших художественных учебных заведениях, мы получаем готовый богатый методический материал для овладения учениками культурой рисунка, мастерством владения линией и «лепки» форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Ветхого и Нового Завета в синодальном переводе. М. : Российское Библейское Общество, 2018. 1690 с.
2. Блаженный Феофилакт Болгарский. Толкование на Святое Евангелие. М. : Летопись, 2015. 744 с.
3. Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV–начала XX века : каталог выставки в Центральном музее древнерус. культуры и искусства имени Андрея Рублёва. М., Тетру, 2004, [кат. № 101]/ 227 с.
4. Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. М. : Азбука-Классика, 2008. 192 с.
5. Монахиня Иулиания (Соколова). Труд иконописца. Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2008. 352 с.
6. Подосинов А. В. Символы четырех евангелистов: Их происхождение и значение // Язык. Семиотика. Культура. Малая серия. М. : Языки рус. культуры, 2000. 176 с.
7. Православная энциклопедия. Т. II. М. : Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2001. 752 с.
8. Православная энциклопедия. Т. XXII. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. 752 с.
9. Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1994. 254 с.

Сведения об авторе:

Ерёмин Дмитрий Александрович, старший преподаватель кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, r.dpi.ghpa@gmail.com

Erjomin Dmitrij Aleksandrovich, Senior Teacher, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, r.dpi.ghpa@gmail.com

ИСКУССТВО ЛИ ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО?

В статье рассматриваются некоторые аспекты, ведущие к разрешению вопроса о том, может ли первобытная изобразительная деятельность приравниваться к произведениям искусства и подвергаться последовательному искусствоведческому изучению. Выявляются разносторонние подходы к решению этого вопроса с точки зрения эволюции, философии и культурных аспектов. Рассматривается нейрофизиологический подход к изучению и восприятию искусства, выявляется, что человек осваивает раньше вербальный или образный язык. С культурологической точки зрения рассматривается проблема динамизма и взаимного перехода между культурными и художественными ценностями. Философский подход заключается в понимании того, что искусство — это способ познания мира, а также вариант передачи ценного опыта и структурирования бытия.

Ключевые слова: древнее искусство, сознание, воображение, первобытное общество, изобразительная деятельность, культурные ценности.

T. V. Zenina

IS ANCIENT ART AN ART?

In the article some aspects leading to the resolution of the question of whether primitive visual activity can be equated with works of art and be subjected to consistent art history studies are discussed. Versatile approaches to solving this issue from the point of view of evolution, philosophy and cultural aspects are revealed. The neurophysiological approach to the study and perception of art is considered, it is revealed that people were mastering a verbal or figurative language earlier. From a cultural point of view, the problem of dynamism and the mutual transition between cultural and artistic values is considered. The philosophical approach is to understand that art is a way of knowing the world as well as an option of transferring valuable experience and structuring of being.

Keywords: ancient art, consciousness, imagination, visual activity, primitive society, cultural values.

Известная цитата Оскара Уайлда: «Красота — в глазах смотрящего», — на самом деле имеет мало общего с реальным положением вещей. Ведь красота не в глазах, а в сознании смотрящего. Любое проявление искусства: будь то музыка, танец, живопись — существует только при условии восприятия реципиентом, способным не просто видеть и слышать, а увидеть, услышать и обдумать. Искусство существует не в реальном измерении, оно есть лишь при условии наличия воображения и сознания, способного его воспринять. Мозгу необходимо совершить немалую работу, подключить прожитый опыт и силу воображения для того, чтобы то, что мы видим в физическом мире: краска на холсте, камень причудливой формы — стало картиной или скульптурой, и только тогда это превратится в ценность и приобретет статус искусства. Так как сознание, опыт и мироощущение у всех различно, возникает справедливый вопрос: где проходит та граница, которая отделяет искусство от «не искусства» и, что

важнее, заключает эта граница в себе хронологический аспект или ей присущи иные характеристики. Иначе говоря, можем ли мы называть первобытную «изобразительную деятельность» искусством. А, следовательно, имеем ли мы научные основания для последовательного искусствоведческого изучения древних памятников.

Существует целая плеяда известных ученых с мировым именем, которая занимается исследованием культуры периода первобытности: Э. Тэйлор, Дж. Фрэзер, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, Э. Дюркгейм, М. Мосс, А. Крёбер, А. Ф. Лосев, В. Я. Пропп, М. Элиаде, А. П. Окладников, А. А. Формозов, В. Шерстобитов и другие. Но также в исследовательской среде есть и множество ученых, которые считают, что искусством не стоит называть то, что было создано за многие сотни лет до появления письменности.

Подходов к изучению столь сложного раздела материального наследия не так много. Если обратиться к нейронауке, то человек способен понимать и использовать множество языков: вербальный, жестовый, числовой, музыкальный, символичный. И все эти языки существуют в разных плоскостях и не переводятся друг на друга. Все это — системы, обеспечивающие сложнейший семиотический мир, по важности никак не уступающий миру физическому [4, с. 11]. Множество исследований направлено на то, что бы выяснить, что было раньше, изображение или язык. И все большее число ученых приходят к мнению, что раньше был образ. Эволюция человека напрямую связана с его способностью к воображению. Современное воображение уходит корнями в раннюю эпоху образного мышления или образной семантики. Этот исторический момент (вероятно, начавшийся в раннем плейстоцене, примерно 2 млн лет назад) воспроизводится в нашей творческой деятельности. Благодаря этому наше сознание может работать автономно, не вступая в контакт с потоком восприятия, и может самостоятельно моделировать виртуальные реальности [5].

В книге «Происхождение человека и половой отбор» Чарльз Дарвин говорит о том, что воображение — одна из высших прерогатив человека. Благодаря этой способности человек невольно объединяет уже существующие образы и собственные идеи, в результате получая новый блестящий результат. Это часть нашего наследия как млекопитающих — считать и хранить эмоционально окрашенные, зашифрованные образы. Все это мы делаем благодаря условным ассоциациям, а не при помощи вербального мышления. Образное мышление и поведенческая активность сформировались в нашем сознании задолго до появления языка. Творческие люди напрямую обращаются к смысловому содержанию в его доязыковой форме [2, с. 60].

Имеются различные подходы к решению этого вопроса. Один из них заключается в рассмотрении динамизма и взаимного перехода между культурными и художественными ценностями. Здесь важно то, какую точку зрения мы выбираем, и с какой позиции подходим к изучению. Мы не видим многие явления, потому что они не удовлетворяют нашим критериям поиска. Почему большинство исследователей не могут найти искусство в первобытной культуре? Потому что они пытаются отыскать в ней традиционные жанры и стили, которые сложились в более поздние времена. Искусство в том виде, в котором оно существует сегодня, там действительно найти невозможно [1, с. 200]. Памятникам древности присущ феномен образности и высокая степень художественного и профессионального мастерства их создателей. На данном этапе развития истории и археологии пока сложно говорить о точных целях создания большинства древних предметов, поэтому художественные признаки из побочных стали для нас доминирующими и достойными внимания искусствоведов.

Стоит отметить, что наши предки явно создавали изделия не с целью реализовать те функции искусства, которые современный человек закладывает в это понятие. Но с течением времени и по мере утраты непосредственного предназначения, эти предметы переходят для нас в класс искусства. Они становятся художественным наследием и частью культурной идентификации человечества [3, с. 209]. Для нас больше не характерен мифо-ритуальный способ познания мира, но, тем не менее, человечество продолжает создавать предметы искусства.

Вероятно, искусство существует несмотря на то, какая внутренняя и внешняя идеология на момент его создания царит в обществе. Попробуем найти и другие пути подхода к решению этого сложного вопроса.

Искусство — это не только символический язык общения, но и особая форма познания мира, наряду с мифологической, религиозной, философской, научной. Специфика искусства, как метода познания, заключается в эмоционально-чувственном постижении бытия. И, вероятно, именно этот способ взаимодействия с реальностью был самым первым для человека. Первичной потребностью, наряду с необходимостью наличия укрытия, поиском пищи и создания благоприятных условий для жизни, была еще необходимость постигать сложный мир вокруг и иметь возможность не только передавать ценные знания соплеменникам, но и привносить в мир гармонию и порядок, создавая из хаоса космос. И эту возможность древний человек нашел в процессе творчества. Он создавал для себя «другой мир», синхронный действительному — сакральный, мифо-ритуальный, скрытый от глаз. И материалом для строительства такого мира являлись художественные единицы, которые принимали многообразные формы и запечатлевались во всевозможных предметах быта.

Конечно, в древнем мире не существовало таких понятий, как: «художник», «красота», «композиция». Не было и категорий, которые можно было бы приравнять к этим терминам. Сакральная реальность создавалась коллективно и существовала для всех одинаково синхронно и явно. Осколки отражения именно этой параллельной художественной реальности мы получили в виде наследия, которое осталось неподвластно времени и дошло до нас в качестве предметов древности. Формы, которые принимает современное искусство, тоже очень разнообразны, существуют такие виды, как акции, перформансы, хэппенинги, которые могут напоминать древний ритуал и нести сакральное значение. А значит, подобные формы искусства, претерпев трансформацию, продолжают жить и в наши дни.

Одна из важных тем для дискуссий в искусствоведческом сообществе — это возможность изучения древних памятников с точки зрения их принадлежности к предметам искусства. Предметы древности зачастую становятся объектами исследования в археологической и исторической науках. И этот факт, в силу недостаточно разностороннего подхода в исследовании, создает определенное недопонимание в самом искусствознании и в искусствоведческих терминах, которые каждая из наук трактует по-своему. Главной трудностью в использовании искусствоведческих определений является отсутствие научно разработанных четких дефиниций, и исторически сложившаяся многозначность многих терминов и понятий. В то же время для того, чтобы наладить междисциплинарный аспект, необходимо их четкое научное определение и создание единого словаря терминов. Сейчас проводится большое методологическое исследование, связанное с созданием единого искусствоведческого подхода в решении данных проблем.

Таким образом, любая творческая деятельность, так или иначе, является продуктом эволюции. С развитием человеческого мозга развивалась и его способность творить и создавать. Искусство зародилось на заре человечества, вместе со становлением Человека. Сейчас несмотря на цель, с которой создавался тот или иной предмет, мы находим в нем истинные черты искусства. Это творческое отражение реальности в художественных образах; эмоциональный посыл, донесение важных смыслов до Человечества. Искусство — это способ взаимодействия, возможность передавать накопленные знания, минуя вербальное общение. Кроме того, это первый донаучный способ познания мира, возможность быть сопричастным, не чувствовать себя беспомощным перед огромным мирозданием и стать сотворцом реальности.

Мир искусства сильно поменялся с тех времен, но и по сей день каждый художник стоит на позиции древнего творца. Каждая творческая единица ищет способы через художественные образы донести свое ощущение мира, рассказать о пережитом опыте познания мира, при этом, минуя рациональное знание, старается донести эмоции, чувства, состояние. Сопричастность

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

в создании общемирового порядка вещей, структурировании и превращении хаоса в космос — один из самых мощных двигателей эволюции и ключевой момент в становлении Человечества.

Древний человек познавал мир, передавал накопленный опыт, делился знаниями и пытался при помощи творчества самостоятельно создавать реальность. Продукты его деятельности, те предметы древности, которые дошли до наших дней в различных формах, без сомнения, стоит оценивать и рассматривать как произведения искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакина Е. И. Первобытный ритуал как «суперэйдос» в саморазвитии искусства // Теория и практика общественного развития. 2015. № 10. Краснодар.
2. Дарвин Ч. Р. Происхождение человека и половой отбор. М. : Терра, 2009. С. 60.
3. Суховольских Т. В. Искусствоведческий анализ древнего искусства на примере изучения скифо-сибирского звериного стиля // Месмахеровские чтения–2018 : сб. науч. ст, 2018. С. 209–214.
4. Черниговская Т. В. Языки человека: мозг и культура // Психофизиологические нейролингвистические аспекты процесса распознавания вербальных и невербальных паттернов коммуникации : коллективн. моног. СПб. : ООО «Изд-во ВВМ», 2016.
5. Asma S. T. Imagination is ancient : [Электрон. ресурс]. <http://aeon.co/essays/imagination-is-such-an-ancient-ability-it-might-precede-language> 2017 . (дата обращения:15.12.2019 г.)

Сведения об авторе:

Зенина Татьяна Владимировна, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи, Российский государственный гидрометеорологический университет; tatyana.willow@gmail.com

Zenina Tatyana Vladimirovna, Senior Lecturer, Department of Decorative and Applied Arts and Painting Restoration, Russian State Hydrometeorological University; tatyana.willow@gmail.com

**КОСТЮМЫ КРЕПОСТНЫХ ТЕАТРОВ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII
ВЕКА (ТЕАТР ГРАФА Н. П. ШЕРЕМЕТЕВА)**

Статья посвящена анализу театральных костюмов, принадлежавших актерам труппы графа Шереметева. Особое внимание уделяется специфике русского крепостного театра, рассмотренной на примере известной антрепризы Н. П. Шереметева, которая до сих пор мало изучалась с точки зрения костюмного наполнения. Явление изучено на примере произведений художников конца столетия. Сценические наряды исследуемой труппы ярко отражают модные тенденции, распространившиеся в Европе и России во второй половине XVIII века, и иллюстрируют особенности феномена крепостного театра.

Ключевые слова: театральный костюм, русский театр, мода второй половины XVIII в., Н. П. Шереметев, крепостной театр, Н. И. Аргунов, Марианна Кирцингер.

I. S. Karaseva

**COSTUMES OF THE SERF THEATERS AND THEIR REFLECTION
IN THE WORKS OF ARTISTS
OF THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY
(THEATER OF COUNT N. P. SHEREMETEV)**

The article is devoted to the analysis of theatrical costumes belonging to the actors of the troupe of Count Sheremetev. Attention is paid to the specifics of the Russian serf theater, considered on the example of the famous N. Sheremetev's enterprise, that hasn't been studied enough in terms of costume content. The phenomenon will be studied on the example of the works of artists of the second half of the XVIII century. The scenic outfits of the troupe under study clearly reflect the fashion trends that prevailed in Europe and Russia in the second half of the XVIII century and illustrate the features of the phenomenon of serf theater.

Keywords: theatrical costume, Russian theater, fashion of the second half of the XVIII century, N. P. Sheremetev, serf theater, N. I. Argunov, Marianne Kirzinger.

Крепостные театры представляют собой любопытный феномен в истории русского театра. Явление, возникшее еще в XVII в., носило скорее единичный характер. Подобные представления шли у А. С. Матвеева и, вероятно, у В. В. Голицына. В первой половине XVIII в. домашние театры встречались крайне редко, во второй половине их количество приближается к двумстам и они приобретают различный характер. Известны «любительские» (в которых выступали дворяне), «домовые» (крепостные актеры), «вольные» (приглашенные артисты императорской сцены или частной антрепризы). Каждый из этих театров имеет право называться «крепостным», в связи с тем, что организовывался по воле помещика, бывшего хозяином, за его средства; выбор репертуара также зависел от его мнения и личных предпочтений, декорации и костюмы, как правило исполнялись крепостными художниками. Изначально такие театры устраивались в городских усадьбах Петербурга, Москвы и других

крупных центров, особенно славились представления московских дворян. С каждым годом число подобных антреприз росло (в 1780–1790-е гг. их было около двадцати в одной только Москве). Зимой театры, как правило, функционировали в городе, а летом выезжали в загородные имения. Государство поощряло подобные начинания, например, Указ от 1783 г. запрещал Комитету театральной дирекции присваивать себе исключительное право на зрелища [1, с. 57]. Подобный театр организовал генерал-майор С. С. Апраксин, где растил свой талант Долгоруков, играли Алексей Михайлович и Василий Львович Пушкины, князь Федор Голицын, княжна Вяземская и многие другие [3, с. 279].

Одним из первых, кто решился поставить иностранный репертуар и основать любительский театр, был граф П. Б. Шереметев. Представления устраивались в петербургском доме графа, преимущественно в них участвовали дворяне, среди которых были князь Хованский, князь Белосельский, А. П. Шереметева, князь Щербатов, граф Строганов, Н. П. Шереметев и другие. По-настоящему широкой известностью пользовалась постановка французской комедии «Женившийся философ, или Стыдливый муж», премьера которой на сцене частного театра состоялась 1 февраля 1765 г. [1, с. 58].

В начале 1770-х гг. в своем подмосковном имении Кусково Шереметев-старший основал еще один театр, в котором артисты, дирижеры, оркестранты и обслуживающий персонал состояли из крепостных графа. Театральное дело здесь было поставлено серьезно: для обучения крепостных артистов профессиональным навыкам привлекались лучшие петербургские и московские актеры (среди которых был И. А. Дмитриевский), кроме того, крепостные и приглашенные учителя обучали их грамоте и иностранным языкам. Также нанимались иностранные музыканты для улучшения качества звука; декорации и костюмы выполнялись крепостными живописцами и мастерами по эскизам лучших художников своего времени. Оперы и балеты ставились раз, иногда и два раза в неделю, а летом устраивались народные гулянья. К сожалению, подробных сведений о спектаклях и театральных зданиях П. Б. Шереметева не сохранилось, как полагал П. Бессонов, старым театром мог быть не дошедший до нас Турецкий киоск, сведений о котором также нет. С другой стороны, у нас имеются сведения о последующих театральных сооружениях графа Н. П. Шереметева, которому отец передал свой театр в 1773 г., в конце столетия были целы старый закрытый театр, новый театр и воздушный открытый театр. Новый владелец усовершенствовал имеющееся оборудование и возвел новые постройки, позволявшие обеспечивать разнообразный репертуар. На графской сцене шли популярная во Франции опера «Дезертир» Монсиньи, эксклюзивная постановка оперы «Царица Голкондская» того же композитора, «Нинетта при дворе» Дюни и многие другие. В целом репертуар носил музыкально-комедийный характер, как и у многих других крепостных театров, что отмечалось в исследовании Т. Дынник.

Молодой граф Н. П. Шереметев с 1769 по 1773 г. жил во Франции и был постоянным посетителем театров и, разумеется, был в курсе реформ, происходивших с костюмом и даже приобрел в свою библиотеку книги Новерра, издания с цветными гравюрами и рисунками театральных костюмов и модных причесок, а также с гравированными портретами актеров. Через посредничество Ивара, парижского корреспондента и виолончелиста Большой Оперы, с 1784 по 1792 гг. шереметевский театр обогащался новыми эскизами сценических костюмов, выполненными видными французскими мастерами для ряда спектаклей. Зачастую наряды присылались в виде кукол, одетых в костюмы. Н. А. Елизарова привела целый список из 23 приобретенных эскизов, большинство из которых до нас не дошли, как и костюмы, сшитые по ним. Выполнение костюмов чаще всего поручалось мастерам из Москвы и Петербурга, но иногда заказывались во Франции у модного костюмера Лесажа. Из документов известно, что пошивом балетных костюмов занималась мадам Козелли, которой в 1791 г. было заплачено 562 рубля 99 ½ копеек за платья к «Эхо и Нарцисс», «Самнитские браки» и «Царица Голкондская» [2, с. 224].

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

Рисунки нарядов к опере «Самнитские браки» А. Э. Гретри, также поступившие из Парижа, в целом не сохранились, но в одном из костюмов к опере перед зрителями предстает прославленная певица крепостного театра П. И. Ковалва-Жемчугова, исполнившая роль Элианы. Существует сразу два почти идентичных варианта этой работы, выполненных разными художниками: один из них — миниатюрный портрет кисти Ш. де Шамиссо, датируемый приблизительно 1797 г. (из Государственного Эрмитажа), а второй, пастельный, приписываемый К. И. Барду (музей-усадьба Кусково), датируется 1793–1797 гг. На обоих певица представлена в белом платье с завышенной талией из легкого муслина с декоративной деталью на плечах и отделкой золотой бахромой по краю, за спиной виднеется лазурный плащ с золотой окантовкой. Костюм воина дополнен аксессуарами в виде голубого пояса, сплошь усеянного камнями, серебристого шлема с огромным плюмажем из белых перьев и крупными драгоценными камнями. Волосы актрисы завиты у лица в два валика и припудрены. Два погрудных портрета отчетливо говорят о нарастающих тенденциях в модном костюме и его ориентированности на античность, особенно интенсивно проявившихся в начале XIX века (ил. 1).

До нас дошли изображения других артистов из крепостного театра Шереметева, среди которых балерина Т. Шлыкова-Гранатова и юный актер И. Якимов.

Портрет Т. В. Шлыковой-Гранатовой, также артистки труппы Шереметева, представляет зрителю один из сценических нарядов, вероятно, созданных по рисункам французских художников (ил. 2). Нам неизвестна постановка, в которой актриса участвовала в данном костюме, но выполненный с огромным мастерством костюм демонстрирует свою связь с модным. Розово-золотистое шелковое платье покрыто белым газовым чехлом и декорировано шелковыми лентами, жемчугом. Грудь и плечи закрыты декоративной деталью, напоминающей воротник, украшенной по краю бахромой. Жемчужные украшения дополняют облик артистки. Особого внимания заслуживает сложная прическа из кос, уложенных на голове и перевязанных лентами, часть их спускается на плечи. Костюм артистки в общих чертах напоминает платья с эскизов Марианны Кирцингер. На рисунках художницы шелковые платья, покрытые газом и имеющие завышенную талию. Оба наряда не имеют фикжм, в связи с этим можно предполагать их отсутствие и у платья крепостной актрисы.



1. Шамиссо Ш. Портрет П. И. Ковалвой-Жемчуговой. Ок. 1797. ГЭ.



2. Аргунов Н. И. Портрет Т. В. Шлыковой-Гранатовой. Музей-усадьба Кусково

Амур, роль которого исполнил Иван Якимов, запечатлен на портрете кисти талантливого крепостного художника Н. И. Аргунова (1790, ГРМ) (ил. 3). Одет персонаж в атласное трико с расширяющейся в «бочонок» юбочкой, декорированной россыпью искусственных цветов, за спиной — крылья, сделанные с большим мастерством. На ногах мальчика — обувь на манер античных сандалий с синими лентами, обвязанными вокруг ног, а на голове поверх завитых волос — розовая шелковая лента.

Аналоги его костюма встречаются довольно часто, например, Амур из сборника «Recueil de costumes» в исполнении мадам Легро, где на актрисе платье, расширяющееся внизу в «бочонок» серо-коричневого цвета, за спиной небольшие крылья, на ногах — сандалии с синими лентами, а на голове — синяя лента, обвязанная вокруг головы. Волосы артистки, как и у нашего Амура (Якимова) завиты в тугие завитки.

Сохранившиеся эскизы работы художницы Марианны Кирцингер, заказанные графом Н. П. Шереметевым для его крепостного театра, относятся к 1780-м годам. Всего насчитывается 25 эскизов, и находятся они в собрании Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. Их атрибутируют исключительно по деталям костюмов, относящимся к разным эпохам. Здесь дамы и господа в костюмах XVI и XVII веков, модницы в современных платьях, античные героини, Геракл в меховой шапке, римские войны в шлемах, и даже девушка в турецком наряде. Такое количество вариаций костюмов свидетельствует о разнообразии репертуара театра Шереметева.

В ряду костюмов особо выделяется наряд героини в античных доспехах, надетых поверх платья на фижах и звериной шкуры (ил. 4). Юбка состоит из нескольких слоев разноцветной ткани, по краям декорированных золотой лентой. Лиф туго стягивает тонкий стан девушки и имеет вырез каре и рукава, достигающие до локтей. За спиной развевается красный плащ, достигающий до пят. На голове героини — шлем с металлической деталью, изящно имитирующей привычный плюмаж, а волосы завиты у висков и спадают на плечи. Любопытная деталь: высокие сапоги красного цвета. Отметим, что подобная трактовка античных одеяний в театре встречается на протяжении XVIII века, однако, ослабевает на рубеже веков, вскоре после того, как актер Тальма произвел настоящую революцию.

Известно, что живописцу Ивану Волохову было дано поручение — расписать золотой атлас под шкуру барса, в связи с чем возникает вопрос: не для костюма ли нашей



3. Аргунов Н. И. Портрет Ивана Якимова в costume Амура. 1790. ГРМ



4. М. Кирцингер. Девушка в costume воительницы. 1780-е гг. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



5. М. Кирцингер. Эскиз женского костюма на турецкий манер. 1790-е гг. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

воительницы мастер расписывал ткань? Прямых подтверждений этой версии нет, но вероятность остается. К сожалению, нам также неизвестно, для какого персонажа и какой постановки предназначался костюм.

В другом наряде предстает девушка, одетая в турецком вкусе. Ее наряд состоит из белоснежного платья, поверх него надето полосатое, полы которого расширяются книзу, а на поясе завязана золотая ткань, гармонирующая с окантовкой верхнего платья (ил. 5).

Полосатая накидка, отороченная мехом, достигает уровня пят. Белый тюрбан повязан на голове таким образом, что края спадают на плечи, на ногах — золотистые туфельки с острыми носами. Отсутствие корсета и фижм позволяют датировать турецкий костюм 1789 г., не ранее, но и не позднее 1792 г., когда нет дальнейших сведений о получении из Парижа новых эскизов.

Н. А. Елизаровой приведены сведения о костюмах к другим постановкам графа, но, к сожалению, описанные в документах экземпляры с большой долей вероятности не сохранились, а, следовательно, произвести анализ временно не представляется возможным. В 1810 г. меховые опушки были изъедены молью и пришли в негодность, как и прочее театральное имущество.

В 1817 г. гардероб был продан за ненадобностью. Таков был печальный конец прославленного крепостного театра Шереметевых.

Портреты и сохранившиеся эскизы ярко иллюстрируют феномен крепостного театра — отражения изменяющихся интересов и вкусов общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дынник Т. Крепостной театр. М. — Л. : Academia, 1933. 240 с.
2. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М. : Издание Останкин. дворца-музея, 1944. 519 с.
3. Старикова Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы: эпоха, быт, нравы. М. : Иск-о, 1988. 334 с.
4. Марианна Кирцингер и крепостной театр графа Н. П. Шереметева. М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2006.

Сведения об авторе:

Карасева Ирина Сергеевна, Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская художественная школа № 7», преподаватель, natakaraseva1201@gmail.com

Karaseva Irina Sergeevna, Children's art school, teacher, natakaraseva1201@gmail.com

Л. Я. Колибаба

ЕДИНСТВО ПРОСТРАНСТВА И ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ АРХИТЕКТУРЫ ХРАМА СВ. ГЕОРГИЯ В Г. ЮРЬЕВ-ПОЛЬСКИЙ (XIII В.)

Источником написания статьи явилась многолетняя работа в условиях копийной практики над архитектурными рельефами храма святого Георгия Победоносца (XIII в.) в г. Юрьеве-Польском. Вопросы, решаемые в процессе работы над рельефами, приводят к глубокому изучению архитектурной скульптуры, имеющей исключительное значение для профессионального становления скульптора-монументалиста.

Ключевые слова: архитектурная скульптура, изобразительная система, пространство, форма, объем, развитие, динамика, взаимосвязь элементов скульптуры.

L. Ya. Kolibaba

UNITY OF SPACE AND SHAPE IN THE PICTURAL SYSTEM OF ARCHITECTURE OF THE ST. GEORGE CATHEDRAL IN YURYEV-POLSKY (THE XIII CENTURY)

Longstanding work in conditions of replica practice on the architectural reliefs of the St. George Cathedral (the XIII century) in Yuryev-Polsky is the source of this article. The issues solved in the process of working on the reliefs lead to a deep study of architectural sculpture, which is of exceptional importance for the professional development of the monumentalist.

Keywords: architectural sculpture, visual system, space, form, volume, development, dynamics, interconnection of sculpture elements.

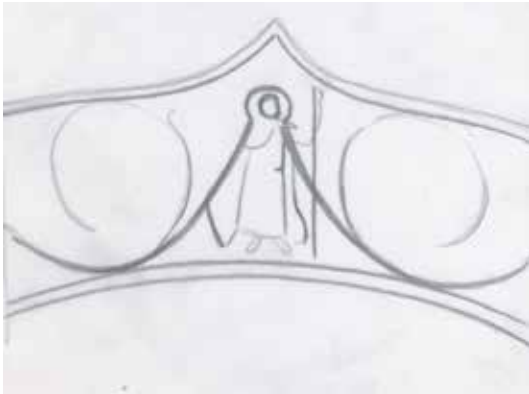
В любой изобразительной системе произведение искусства при достижении гармонии становится объектом научного исследования и приобретает качество науки. Храм св. Георгия по этой причине является исключительным предметом для изучения архитектуры и архитектурной скульптуры. В этой статье сделана попытка обратить внимание на процессы, происходящие с формой и пространством изобразительной части храма св. Георгия. Общее рассмотрение изобразительных систем с позиций статики, динамики и единства дает возможность перейти к раскрытию объемно-пространственных явлений, происходящих в скульптуре храма.

Развитие архитектурных рельефов храма св. Георгия по стенам занимает практически весь храм, возможно, кроме апсид восточных стен. Чтобы не потерять представления о рельефах, как о завершении строения, стоит всегда помнить, что в развитии построения храма изобразительная часть абсолютно связана с пластическими условиями архитектуры и является следствием архитектурного развития.

Нынешнее состояние храма (после его неполного разрушения в XV веке) дает представление о подлинных частях строения: северный фасад с порталом и рельефом св. Георгия (с повреждением восточной стороны), западный портал (сохранившийся наполовину), южный портал с главной иконой Богородицы «Знамение». Весь южный портал вместил в себя фрагменты различных сюжетных композиций.



1. Сюжет «Св. Георгий» с выделенным пространством вокруг фигуры св. Георгия



2. Композиционная схема сюжета «Св. Георгий» соответствует значимости изображаемой темы



3. Сюжет «Знамение» с выделенным пространством вокруг фигуры Богородицы



4. Композиционная схема сюжета «Знамение» соответствует значимости изображаемого сюжета

В этой статье мы обратим внимание на отдельные фрагменты камней с рельефами фигур святых и примыкающих к ним элементов орнамента. Постараемся в рисунках выделить пространство между фигурой и примыкающим к ней орнаментом, попытаемся увидеть связь двух этих форм через образовавшееся между ними пространство. Таким образом, увиденная форма орнаментальной части созвучна развитию форм фигур святых.

Прежде чем начать рассмотрение рельефов храма св. Георгия, надо рассказать о примененном методе работы с фотографией. Когда мы смотрим на объект искусства, видим общий, завершённый результат, и не вдаемся в подробности, как это сделано, из каких слагаемых частей этот объект состоит. Произведения искусства высокого уровня представляют собой живой организм, в котором все его составляющие части приведены в единое целое. Чтобы увидеть, за счет чего достигнута внешняя убедительность формы, необходимо провести анализ происходящего внутри произведения процесса.

На примере нескольких фотографий фрагментов рельефов сюжетных композиций мы постараемся увидеть динамические процессы внутри композиций и взаимодействие композиционных элементов формы.

Первым рассмотрим рельеф, изображающий св. Георгия, на северном портале одного из главных входов в храм (ил. 1). Растительная часть орнамента окружает фигуру святого движением сверху вниз и разворачиваясь спиралью вокруг фигуры. Композиционная схема выделена и представлена на ил. 2.

Далее рассмотрим сюжет «Знамение Пресвятой Богородицы», размещенный под клювовидным перекрытием в тимпане южного портала (ил. 3). Богородица изображена во весь рост с молитвенно поднятыми руками. На груди в сфере расположен благословляющий Эммануил (Христос).

С двух сторон в виде набегающих волн изображены кругообразные спирали райских цветов, которые снизу вверх образуют пространство с пятью углами вокруг фигуры Божией Матери.

На представленном рисунке (ил. 4) выделены ритмы лепестков цветов, их нижние округлые края согласуются с ритмами одежд Богородицы. В рельефе этого сюжета вынос объема фигуры доминирует над растительной частью и убедительно выглядит с позиций соотношений объема к пространству, образованного между фигурой

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

и растительным орнаментом. Этот сюжет демонстрирует в полной мере то явление в архитектуре, когда изобразительная часть скульптуры выражает динамический процесс формообразования и сохраняет при этом архитектурный строй.

Следующий сюжет расположен на северной стене западного портала — «Китоврас» (с зайцем в руке) (ил. 5). На рисунке выделено пространство вокруг фигуры и элементы композиционной схемы сюжета (ил. 6).

Кентавр представляет собой один из сложнейших сюжетов средневековой скульптуры. На Руси кентавров называли китоврасами, они изображены в виде увенчанных коронами антропоидов со звериным туловищем и лошадиным хвостом. В одной руке у них заяц, в другой — жезл.

Последним рассмотрим фрагмент сюжета «Даниил во рву львином», находящийся на западной стене (ил. 7). Условный образ рва выражен завитками растительности и плотно зажатой между ними фигурой с минимумом пространства. Темной линией в нижней части можно отметить перетекание нижнего края плаща в растительность по обеим сторонам ритмами, направленными вверх, им вторят линии молитвенно поднятых рук.

Линии форм фигуры и растительности в согласовании движения создают удивительную картину согласования формы и пространства в этом фрагменте утраченного деисусного чина.

Идея единства формы и пространства в скульптуре храма св. Георгия является следствием архитектурного построения. Для понимания взаимодействия формы и пространства внутри скульптуры необходимо рассматривать взаимодействие пластических процессов архитектуры, возникающих при построении. К примеру, размер сюжетов и вынос рельефов в центре закомар определяет размер карнизов закомар и размер лопаток по бокам рельефа. Особый интерес и красоту можно видеть в архитектуре колончатого фриза. Тема фриза — святые мученики: воины и князья — по своему размеру занимает почти весь фасад храма по горизонтали. Архитектурное пространство для фигур колончатого фриза образовано базами лежащих по горизонтали ниш. Сами колонки, стоящие на этих базах, несут на себе капители с ключевидными арочками, и, чередуясь по горизонтали, создают пространство для фигур святых. Если рассматривать сечение стены храма по центру арочки, то мы увидим, что ниша арок утоплена вглубь стены и создает пространство для



5. Сюжет «Китоврас» (с зайцем в руке) на северной стене западного портала храма св. Георгия



6. Пространство вокруг фигуры и элементы композиционной схемы сюжета



7. Фрагмент сюжета «Даниил во рву», держащий в левой руке свиток

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

колонн и фигур святых. Весь колончатый фриз в целом образует переход к облегченному второму ярусу стен.

Храм св. Георгия в г. Юрьеве-Польском является ярчайшим примером синтеза архитектуры и скульптуры, объемно-пространственных процессов, общей сюжетной режиссуры и неисчерпаемым источником для исследований. В некотором смысле он представляет собой космическое явление, где физические тела влияют на свойства пространства, а точнее, пространства-времени. Пространство также влияет на форму и становится частью этой формы, взаимосвязь обеспечивает достижение гармонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польский. М. : Наука, 1964. 188 с.
2. *Вагнер Г. К.* Скульптура Древней Руси. 12 век. Владимир, Боголюбово. Памятники древнего искусства. Ин-т археологии Академии наук СССР. М.: Иск-во.1969. 480 с.
3. *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Т. 1. XII столетие. Т. 2. XIII–XV столетия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961–62. 584 с. : ил. (т. 1) + 560 с. : ил. (т. 2).
4. *Романов К. К.* О формах московского Успенского собора 1326 и 1474 гг. // Материалы и исследования по археологии Москвы. М., 1955. № 44. С. 7–19.
5. *Рыбаков Б. А.* Прикладное искусство и скульптура. История культуры Древней Руси. Т. 2. М. — Л., 1951. 430 с.
6. *Рыбаков Б. А.* Декоративно-прикладное искусство Руси X–XIII веков. Л.: Аврора, 1971. 118 с.
7. *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. М.: Академ. проект, 2016. 495 с.

Сведения об авторе:

Колибаба Леонид Яковлевич, доцент, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия А. Л. Штиглица, кафедра монументально-декоративной скульптуры, должность — профессор; адрес электронной почты: leokoliba@yahoo.com

Kolibaba Leonid Yakovlevich, professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Department of Monumental Sculpture, leokoliba@yahoo.com

СЕМАНТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПЛОСКОСТИ И ЕЕ ЦВЕТА В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Дается классификация типов плоскостей: по размеру, форме, тону, по положению в пространстве, по цвету (хроматическому и ахроматическому). Раскрываются семантические начала различного начертания плоскостей. В рисунке и дизайн-эскизах выделяются три основных типа плоскостей: габаритные плоскости построения, плоскости невидимого контура, плоскости видимого контура дальнего, среднего и ближнего пространственных планов и проводится их анализ. Выделяются фронтальная, горизонтальная и сагиттальная плоскости как основные в системе трехмерной организации объекта в пространстве. Рассматривается эстетическое восприятие цвета плоскости в семантическом аспекте.

Ключевые слова: дизайн, тип, плоскость, горизонтальная, фронтальная, сагиттальная, форма, пространство, тон, семантика, эстетический, композиция, цвет, рисунок.

О. V. Pluzhnik

SEMANTIC BEGINNING OF AESTHETIC PERCEPTION OF PLANE AND ITS COLOUR IN ART AND DESIGN

Classification of plane types is given: in size, in form, in tone, by position in space, colour-wise (chromatic and achromatic). The semantic beginnings of various tracings of plane are revealed. In drawing and design sketches, three basic plane types are allocated: dimensional plane of construction, plane of invisible contour, plane of a visible contour of distant, medium and near view, their analysis also is carried out. Coronal view, horizontal and sagittal planes as cores in the three-dimensional organisation of object in space are allocated. The aesthetic perception of colour of a plane in semantic aspect is considered.

Keywords: design, type, plane, horizontal, face-to-face, sagittal, form, space, tone, semantics, aesthetic, composition, colour, drawing.

Плоскость — абстрактная, геометрическая фигура определенных размеров, формы и направленности. Плоскость является изобразительным средством в различных видах искусства. Представляет собой обычно пятно различных форм, нарисованное какими-либо инструментами: карандашами, различными ручками, фломастерами, кистями и т. п. Может наноситься на другие плоскости и трехмерные объекты. Плоскость является одним из понятий категорийного аппарата в композиции дизайна и других изобразительных искусств. Силуэт, то есть контур плоскости, определяет ее форму. Он может иметь форму простых геометрических фигур, а может иметь и более сложные очертания, напоминающие различные объекты окружающего нас мира. Можно выделить наиболее общие: неживые природные, живые природные, артефакты (искусственно созданные, в том числе и умные вещи), и несуществующие, придуманные объекты. Изображения плоскостей, силуэтов пятна определяют форму, размеры, объемы, пространственность, пластичность и т. д. Это заставляет наблюдателя воспринимать набор элементов и средств изображения как эстетическое отражение того или иного объекта, действия,

состояния и т. п. Изображения и другие артефакты, организованные и упорядоченные по законам композиции, рисунка, живописи, анатомии, перспективы, таким образом, приобретают семантическую, т. е. наполняются смыслом. А композиционное творчество можно рассматривать как синтаксический процесс, действующий по определенным правилам конвенции, т. е. договоренности. В разных эпохах, культурах, странах, искусствах и их стилях есть как общие принципы и понятия семантики артефактов, так и их различия. Знание и умение использовать это в творчестве позволяет достигать нужных эстетических результатов в воздействии на потребителя и окружающих, опосредованно воспринимающих эти объекты в среде. Например, у русских черный цвет — печаль, а у японцев черный — радость. Умение подбирать общие для всех культур и народов семантические понятия не допускать многообразия смысловых трактовок, расширяя круг воздействия, и позволяет избегать различных противоречий. В рабочем процессе необходимо выполнить сравнительное исследование семантики средств воздействия у разных народов, в стилях искусств и культурах. Семантика плоскости как информационного объекта неоднозначна. Рассмотрим некоторые из них. Так как плоскость — плоская фигура — может иметь различную конфигурацию, то с помощью нее может изображаться любой объект окружающей действительности, но в двухмерном измерении. Хорошо, если плоскость повторяет очертания знакомого всем объекта, например, дома или какого-либо растения и т. д. Но во многих культурах и религиях изображения зачастую имеют символическую семантику, которая открыта для избранных, т. е. посвященных. В данном случае меняется восприятие информации об объекте. Но также плоскость может обозначать как далеко удаленный объект, так и объекты среднего и ближних планов. И это зачастую определяется ее размерами. Чем больше размеры плоскости, изображаемого объекта, тем ближе расположенным к нам он кажется. На линии горизонта все объекты превращаются в точки.

Плоскость — знак, множество точек, линий, штрихов, разноразмерность, разнонаправленность, статичность в симметричности, динамичность в несимметричности. Чтобы определиться с семантикой плоскости, для начала проведем синтаксический анализ различных типов точек плоскостей и систематизируем их по определенным принципам:

- По размеру: маленькие, средние, большие. В реальности размерность объекта определяется сравнительными характеристиками. Чем больше окружающее, тем меньше кажется объект. Поэтому могут быть большие и огромные плоскости, например, в монументальном искусстве и очень маленькие — в ювелирном.
- По форме: ровные и плоские и неровные фактурные (с мелкой, средней и крупной шероховатостью, например, наждачная бумага) и текстурные (с каким-либо рисунком), а также вогнутые, выпуклые, волнистые, ломаные, произвольные и комбинированные. Плоскости могут иметь форму правильных и неправильных геометрических фигур. Например, круга, эллипса, прямоугольника, различных треугольников (равностороннего, равнобедренного, прямоугольного и других), ромба и прочих многоугольников.
- По положению в пространстве: расположенных фронтально, поперечно и сагиттально [1, с. 19], а также наклонных, радиальных, переменных (меняющих направления), на плоскостях расположенных в пространстве, определяемых в системе координат (x, y, z) .
- По тону: светлые, средние, темные.
- По цвету ахроматическому: белые, различных оттенков серые, черные.
- По цвету хроматическому: основные (красные, желтые, синие, зеленые), вторичные (оранжевые, желто-зеленые, сине-зеленые, пурпурные).
- По тепло-холодности цвета, его яркости и чистоте.

Плоскость светлого тона, нанесенная на светлый фон, кажется более удаленной, в силу слабой контрастности, в отличие от такой же плоскости на темном фоне. В этом случае

сильная контрастность психологически создает эффект ее приближения. Этот принцип закладывается в основу рисования градиентными плоскостями объемов и пространства. Темный край градиентной плоскости визуально удаляется, сливаясь с темным фоном, а светлый край выдвигается вперед из-за большой контрастности. Кроме величины размера плоскости большое значение имеет ее фактура. Плоскость с более крупной фактурой кажется ближе к зрителю, даже если плоскость меньше соседних, не фактурных. По степени контрастности можно выделить слабые (белый — бело-серый, серый — темно-серый, темно-серый — черный), средние (белый — темно-серый, светло-серый — черный) и контрастные (белый — черный) градиентные плоскости-пятна как бесформенные кляксообразные, так и изображающие что-либо. Эти типы плоскостей и всевозможные их комбинации используются в построении простых, плоских геометрических тел и орнаментов, а также объемных форм и пространства. Случайное расположение различных элементов олицетворяет хаос и беспорядок. А организованная тем или иным способом упорядоченность заставляет наше воображение достраивать визуальные образы даже в виртуальной реальности. На плоскости можно создать точный контур изображаемого объекта. Это будет плоскостное пятно. Но плоскость может иметь и сложную трехмерную форму, например, выпукло-вогнутую. Таким примером может являться маска лица человека и т. п. Лист бумаги формата А1 мы считаем плоским, т. е. плоскостью. Какой должна быть толщина, т. е. величина третьего измерения, чтобы пропала двухмерность? Маленький кусочек гофрокартона воспринимается уже как трехмерный объект. Но если, например, рассматривать космические величины, т. е. макромир или наоборот микромир, что считать плоскостью в них? Через две точки можно провести прямую, а через три точки — плоскость. Круг строится по восьми точкам. Край плоскости может иметь и более сложный контур, сама плоскость чаще всего не идеально ровная. В геометрии плоскость — это поверхность, имеющая только два измерения. Плоскость — одно из средств изобразительного искусства. Характеристики плоскости зависят и от того, каким инструментом, материалом и на какой основе она изображена. Для рисунка структурирование плоскостей так же важно, как и линий и других выразительных средств и имеет принципиальное значение. Оно вносит упорядоченность и позволяет избегать ненужных иллюзий и заблуждений.

В рисунке выделяются три основных типа плоскостей:

- Плоскости построения (габаритные, осевые (горизонтальные, фронтальные и сагитальные), дополнительные сечения — охваты, выполняемые в разных направлениях, но минимально достаточных). Эти плоскости обычно изображают самими первыми, нанося их тонкими, светлыми по тону контурными линиями. На начальном этапе они очень значимы, но на завершающем этапе рисунка они должны быть еле-еле заметны, а зачастую их могут и совсем убрать, если это не учебный рисунок и не нужно показывать этапы ведения работы.
- Плоскости невидимого контура, когда рисуют «на просвет», т. е. обратную невидимую сторону объекта. Такое рисование производится по представлению. Линии, обозначающие эти плоскости, толще габаритных и имеют переходную составляющую — от тонких и светлых на дальнем плане к более толстым и темным — на близких к рисующему планах. Обычно достаточно трех или четырех градаций невидимого контура.
- Плоскости видимого контура. Это плоскости ближнего, внешнего видимого контура рисуемого объекта. Обычно это самые контрастные темные и светлые плоскости. Для них достаточно также трех-четырёх градаций. Но если рисующий делает их больше, то создается более плавный переход, от дальнего плана к первому. На этих плоскостях применяют различные градиенты, усиливающие контрасты. Очертания объекта или его контур меняется при его движении, при изменении

линии горизонта, точки зрения и ракурса восприятия. И умение найти нужное положение это тоже определенный уровень мастерства рисующего. Придание форме объекта трехмерности (ширина, высота, глубина) на двухмерной поверхности листа бумаги достигается определенными приемами и закономерностями в рисунке, т. е. создается иллюзия объема на плоском листе. Нарушение законов и правил рисования приводит к ошибкам и нарушению объективного восприятия. Обычно сложный объект начинают строить по опорным точкам, т. е. определяют вершины выпуклостей и вогнутостей на форме рисуемого объекта. Эти точки соединяют линиями, а линии образуют края плоскостей объемной формы.

Начинать рисунок любого объекта надо с анализа и определения опорных точек минимум на двух видах: профиля и фаса, а лучше трех точек. При рисовании головы человека очень важно построить опорные точки средней вертикальной лицевой линии. Это будет лицевой контур на профиле. Начало — у шероховатой линии волос. Далее перечислим ниже лежащие: лобные и надбровные бугры. Хотя они и расположены не на самом контуре, но задают грань перелома плоскостей, которая и видна на контуре. Ниже следуют: переносица, передний носовой выступ, точки хрящей кончика носа, носовая ость, крайние точки верхней и нижней губы, подбородочно-губная борозда, передний подбородочный выступ, точка соединения нижней челюсти и шеи, кадык и яремная ямка. На лицевой части головы при построении наиболее значимы следующие бугристости и вогнутости черепа: лобные и надбровные бугры, точки височной линии, точки краев глазничных впадин, переносица, скуловые бугры, передний носовой выступ, носовая ость, подбородочные выступы (передний и два боковых), углы нижней челюсти. У всех людей имеются эти опорные точки, но их пропорциональные соотношения индивидуальны. Чтобы нарисовать правильно, т. е. похоже, нужно изучить, нарисовать и запомнить рельеф вертикальной средней линии головы. Первым делом определяют и строят контурные опорные точки, а уже затем приступают к построению внутренних опорных точек. Например, на мозговой части головы — это затылочный, верхний и два боковых теменных бугра, парные лобные и надбровные бугры и височные линии [2, с. 82–83]. По опорным точкам строят сложные по форме и рельефу плоскости трехмерного объема. Чем больше опорных точек, тем сложнее и точнее плоскости рисуемой формы. Удастся добиться большей похожести за счет более точной нюансировки объекта. Итак, для построения каждой части тела человека существуют свои опорные точки. Рисующий определяет их взаимное расположение относительно друг друга. При рисовании нужно стремиться избегать нарушений структуры точек, линий и плоскостей. Избегать повторов размерных, тональных, толщинных, ритмических и формообразующих. При одинаковости средств изображения пропадает плановость и объемность. Для осевых и габаритных плоскостей — это начальный этап построения и способ самопроверки закономерностей и правил организации рисунка. Плоскости невидимого контура в сечениях-охватах задают объемность парами сравнений: выше — ниже, правее — левее, ближе — дальше. Формой и размером показывают нюансы кривизны сечения. Плоскости видимого контура определяют объемы первых трех–пяти планов. Если нет структурности, то нет и порядка, нет правильного понимания. Зрение путается, искажая восприятие, и не возникает трехмерность на двухмерной плоскости листа. Дальние планы по контрастности, объемности, детальности не отличаются от средних и передних планов. Размерного отличия «больше — меньше» не всегда достаточно, так как бывает ничтожное, нюансное. Неверно построенные пропорции, пластика, неудачный ракурс или точка зрения изменяют представление об объекте. Те, кто видит рисунок, но не видит сам объект, не смогут получить объективную информацию о нем. Рисование с натуры постоянно заставляет рисующего сравнивать нарисованное с объектом рисования. Плавность, текучесть и определенная направленность линий выявляет пластичность формы объекта рисования. Но и в этом процессе не следует точно

копировать с природы. Надо уметь отобрать главное и отбросить второстепенное. Важно правильно расставить акценты при моделировании конструкции, формы, объема, пространства. На нужном месте — нужное количество материала. Еще сложнее в дизайне (sketch). Нужно придумать и нарисовать, то чего нет в природе. Здесь дизайнер подключает память, представление и главное воображение. Но чаще всего использует метод комбинаторного рисования, используя правила и законы композиции, рисунка, перспективы, цветоведения и т. д.

Плоскостная техника широко используется в линогравюре и в графике, как в чистом виде, так и в комбинации техник. Плоскостная стилизация является определяющим принципом в витраже, флорентийской мозаике, сграффито. В произведениях живописи мазок в большей мере просматривается как цветное пятно, при помощи которого лепится объемно-пространственная форма различных объектов. Мазок в большей мере отождествляется со своей цветовой составляющей. Обычно рассматриваются три аспекта цветового эстетического восприятия:

1. Цвет воздействует на настроение личности. Холодные (синий, зеленый) цвета могут успокаивать и вызывать депрессию. Теплые (красный, оранжевый) цвета стимулируют и возбуждают.
2. Цвет способен казаться удаляющимся или приближающимся. Холодные цвета удаляются, а теплые — приближаются.
3. Взаимовлияние цветов друг на друга. Основные цвета усиливают друг друга в противоположных парах, а дополнительные нейтрализуют и формируют серый цвет.

Психологически красный цвет — цвет огня и крови, он ассоциируется с теплом. Он имеет стимулирующее влияние и вызывает эмоциональные реакции. Оранжевый цвет одновременно и согревающий, и стимулирующий; очень яркий; в разных случаях может и успокаивать и раздражать. Желтый цвет обладает наибольшей светимостью — цвет солнца, хорошего настроения и веселья, успокоения. Зеленый цвет — успокаивающий, цвет природы, зеленой травы и листвы. Он способствует некоторому отдыху ума и пробуждает в человеке терпение. Голубой цвет — холодный, обычно ассоциируется с небом или водой. Он воспринимается как светлый, свежий и прозрачный. Бурый (коричневый) цвет действует успокоительно, но может вызывать депрессию, если употреблять его без желтого и оранжевого. Фиолетовый цвет особо благородный (одеяния ученых и священников), вызывает печаль. Черный цвет в больших количествах угнетает, полезен в небольших количествах, особенно для контрастов. Белый цвет — символ чистоты. Если употреблять один или с цветами зелено-голубой части спектра — холодный цвет. При употреблении с цветами желто-оранжевой части спектра — теплый цвет [3, с. 169–211].

Вопросы восприятия плоскости и ее цвета и их воздействия не так однозначны в противопоставлении цветов с другими различными формами и структурами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Механик Н.* Основы пластической анатомии. М. : «В. Шевчук», 2011. С. 200.
2. *Павлов Г. М., Павлова В. Н.* Пластическая анатомия. М. : Иск-во, 1966. С. 240.
3. Coldstin Harrier a Vetta Art in Everyday life. Macmillan an Company, 1954. Pp. 169–211.

Сведения об авторе:

Плужник Олег Викторович, соискатель, старший преподаватель, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, старший преподаватель кафедры рисунка, pluzhnik2011@yandex.ru

Pluzhnik Oleg Viktorovich, External Doctorate Student, Senior Lecturer, Department of Drawing, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, pluzhnik2011@yandex.ru.

УДК 739.4

М. И. Сикорская, К. А. Чупрак

СИЛУЭТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В ПРОСЕЧНОМ МЕТАЛЛЕ

В статье приведена информация о значении силуэтной композиции, ее эстетической выразительности, наиболее явно проявляемой посредством черно-белой графики и фактурности материала. Рассмотрены основные виды силуэтной стилизации, такие как геометрическая, пластическая, структурная, смешанная и абстрактная, которые преобразуют реальную форму, в результате чего предмет приобретает новое образное содержание, особую эмоциональную выразительность, неповторимость и красоту. Большое значение в раскрытии творческого замысла уделяется выразительным возможностям силуэта, являющимся одним из важных концептуальных средств построения композиции, а также использованию традиционной техники просечного металла при реализации творческого проекта.

Ключевые слова: силуэт, композиция, силуэтная графика, стилизация, просечной металл.

М. I. Sikorskaya, K. A. Chuprak

THE SILHOUETTE COMPOSITION IN OPENWORK METAL

The article contains the necessary information about significance of the silhouette composition, its aesthetic expressiveness most clearly manifested through black and white graphics and texture of the material. The main types of silhouette stylization such as geometric, plastic, structural, mixed and abstract which transform the real form as a result of which the subject acquires a new figurative content, special emotional expressiveness, originality and beauty, are considered. Great importance in the disclosure of the creative idea is given to the expressive possibilities of the silhouette, which is one of the important conceptual means of constructing the composition as well as the use of traditional technique of openwork metal in the implementation of the creative project.

Keywords: silhouette, composition, silhouette graphics, stylization, openwork metal.

Просечной металл как традиционное направление ремесла появился в древности и стал важной частью декоративно-прикладного искусства, связанного с кузнечным делом. С технологической точки зрения трудоемкий процесс изготовления предметов в технике просечного металла до сих пор почти не изменился, совершенствовались лишь кузнечные инструменты и специальные приспособления, необходимые для художественной обработки. Так же, как и раньше, для просечных работ применяли достаточно ковкие, пластичные металлы и сплавы, устойчивые к деформации, растяжимые, ударно-вязкие и хорошо просекаемые — тонкое листовое железо, кровельная сталь, жель, алюминий, латунь и красная медь, обладающие превосходными декоративными качествами.

Техника ажурной просечки является одной из самых красивых техник художественной обработки листового металла, применяемых при создании и декоративном оформлении объектов архитектурной среды, предметов интерьера, ювелирных и культовых изделий, а также для отделки доспехов и холодного оружия. Например, в ювелирном искусстве высоко ценилась «...златодельная декоративная техника, которая состояла в прорезывании или

пропиливания декора напильником... особенно популярная во времена поздней готики и ренессанса...» [1, с. 251], требовавшая определенного уровня мастерства, большой концентрации и точности исполнения тончайшего сквозного узора, поражавшего своей изысканностью и утонченностью. Другим примером прекрасной кузнечной работы могут служить архитектурно-художественные украшения из узорчато-просечного железа, используемые в кровельном производстве при наружном оформлении фасадов и верхних частей зданий: печных труб, свесов, карнизов, сточных желобов и т. д. Среди архитектурных элементов металлодекора особенно отличались своим изяществом и неповторимостью располагавшиеся на вертикальной оси декоративные навершия, представлявшие собой плоские металлические пластины с четким линейно-графическим силуэтом и просечным ажурным узором, выразительно смотрящимся на просвет.

Кроме того, многие предметы, изготовленные таким техническим способом, как резание по железу «...распространенным преимущественно в XVI–XVII веках у немецких, итальянских и французских мастеров, при котором украшение выполнялось с помощью резца, бурава, напильника и тому подобных инструментов...» [1, с. 381] сочетали в себе смешанные техники обработки металла. К примеру, в обивке дверей использовались декоративные элементы из гнутой проволоки с кованным металлом и пропиленной резьбой, которые не только обогащали внешний вид, но и придавали изделиям большую прочность и долговечность. При мебельной оковке накладными металлическими деталями в основном отделялись лицевые поверхности комодов, ларцов, сундуков, шкапулов и других предметов разного назначения: «...замочная планка и замочный механизм стали щедро украшать растительным орнаментом с мотивами побегов, листьев и цветов, гротесками, масками, дельфинами и фигурами. В техническом отношении использовались самые разные способы: гравирование, травление, резание, чеканка и канфарение...» [1, с. 383]. Что же касается декорирования оружия, то «...в парадных экземплярах оружейники усиливали художественный эффект посредством украшения отдельных частей гарды, крестовины и головки... Особого эффекта достигли испанские оружейники ажурной разделкой верхней части клинка...» [1, с. 432].

Художественные произведения, выполненные в силуэтной графике, отличаются особой выразительностью, пластическим и стилевым единством композиции, лаконичностью и условностью изображения. Органичное соединение линии и пятна, заполняющего большую часть графической плоскости, четкий контур в рисунке, определяющий границы формы и ярко выраженный тональный контраст черного пятна и белого фона, позволяющий выявить все достоинства и недостатки силуэта, в целом, характеризуют стиль художественно-образной системы этих работ.

Силуэтная графика, в основе которой лежит линейно-силуэтный рисунок, относится к древним видам художественного творчества, появившимся в первобытную эпоху. Дошедшие до нас памятники позднего палеолита содержали загадочные символы, иероглифические надписи и различные изображения, высеченные на камне, которые носили ритуально-культовый характер. Самые ранние рисунки, более реалистичные и примитивные, заключали в себе упрощенную контурную обрисовку формы тел животных, преимущественно крупных и массивных бизонов, длинношерстных мамонтов, носорогов, северных оленей и диких лошадей. В дальнейшем, с приобретением изобразительных навыков, пещерные и наскальные рисунки наполнялись массовыми сценами со сложными сюжетами на военную тему и обрядовыми действиями, связанными с охотой, выполненные в динамичной манере, передающей движение и стремительный бег; фигуры животных и людей изменяясь в пропорциях, становились более схематичными и знаковыми. К наиболее известным относятся графические рисунки, умело вписанные в рельефную поверхность цветными красками разной тональной насыщенности, покрывающие снизу доверху стены и потолки первобытных пещер Ласко, Ла-Мадлен, Руфиньяк, Монтеспан во Франции

и Альтамира в Испании. Ученые определили, что самые древние экспонаты пещеры Ласко созданы в XVIII тысячелетии до н. э.

С момента возникновения этот способ изображения, в основу которого положены главные принципы линейно-контурной системы и силуэтного формообразования, находит свое отражение в творческой деятельности народов всего мира на протяжении тысячелетий. Характерные рисунки можно увидеть на рельефах и папирусах Древнего Египта, греческой вазопищи, с чернофигурной и краснофигурной росписью, византийской мозаике и восточных орнаментах, в средневековом западноевропейском и русском искусстве, в живописи и графике азиатских стран, Японии и Китая, где зародился такой вид древней мировой театральной культуры, как традиционный театр теней.

Несмотря на долгую историю своего развития, силуэтное искусство как самостоятельный жанр сформировался лишь в первой половине XVIII века во Франции, получив свое название по фамилии государственного министра — Этьена де Силуэтта, который увлекался изготовлением «теневых» портретов. Слово «силуэт» вошло в обиход после того, как на министра была сделана карикатура из «теневого» профиля, и с того момента изображения подобного рода стали называть силуэтными.

Новый вид развлечения получил широкое распространение во многих странах Европы, а начиная со второй половины XVIII века силуэтное портретирование становится одним из излюбленных и модных занятий русской аристократии. Силуэты вырезали из бумаги и рисовали тушью, ими декорировали предметы мебели, книги, альбомы, табакерки и ювелирные украшения.

Между тем, художественно-образную форму силуэта, с помощью которой выражается творческая идея можно рассматривать и как знаковую, используемую для передачи визуальной информации. В этом случае силуэт, выступающий в качестве изобразительного знака, наполненного более глубоким смысловым содержанием, будет восприниматься как информативный знак. К числу наиболее ранних примеров, где поза человека, силуэт и символический жест являются знаковым, относятся иероглифы Древнего Египта, выполненные на папирусах, стенах храмов и гробниц, заключавшие в себе канонические рисунки богов-фараонов и священных животных.

В системе знаков работали многие выдающиеся мастера XX века разных стилистических направлений: конструктивизма, супрематизма, абстракционизма, футуризма, кубизма, использовавшие геометрические силуэты как коммуникативное средство концептуального выражения творческой мысли. Знаковая информация присутствует, к примеру, в живописных и графических полотнах К. Малевича, М. Шагала, В. Кандинского, П. Пикасо, А. Матисса, которые по-новому, через форму и знак, трактовали реальность внешнего мира, создавая особую эстетику визуального пространства.

Силуэт в виде информационного знака успешно используется и в наше время, например в самом массовом и общедоступном — плакатном искусстве и театральных афишах, которые, чтобы привлечь внимание, выполняются ясно и убедительно в строгой доступной манере. В данном случае силуэт, являясь организующей и конструктивной основой яркого, запоминающегося изображения, воспринимается как знак, помогающий максимально точно выразить художественное содержание и раскрыть тему социального рекламного плаката.

Силуэт как одно из основных изобразительных средств, используемых в графике, несет в себе наиболее полную и ясную информацию о форме предмета, ее структурной целостности и пластическом своеобразии. С художественной точки зрения, выразительность силуэта во многом определяется качеством технической проработки объемной формы контрастной к фону, спроецированной на плоскость и ограниченной контуром. В визуальном смысле сопоставление черного и белого позволяет достичь яркого декоративного эффекта, особенно в том случае, когда применяется темный силуэт, граница которого воспринимается

очень активно, передавая наиболее ясно и точно очертание формы. Плоскостная трактовка изображения помимо монохромной колористики и выразительного пятна в композиции предполагает также, четкий ритм и красивую лаконичную линию, выделяющую силуэт из пространства.

Силуэтная графика допускает условный и обобщенный характер изображения, знаковую и символизм в рисунке, метафоричность и абстрактность образа. Как художественно-графическое средство, применяется для достижения декоративной выразительности силуэтной формы, с выявлением композиционных и пластических характеристик.

Основным критерием визуального восприятия силуэтной композиции является ее эстетическая выразительность, наиболее явно проявляемая посредством черно-белой графики и фактурности материала. По сравнению с другими видами графического рисунка, при минимальных средствах изображения силуэтная графика дает возможность быстро и точно передать характер и красоту формы, допуская в исполнении некую обобщенность, символичность и недосказанность, что позволяет творчески домыслить и добавить новые элементы, получив в результате совершенно неповторимую и уникальную работу [2, с. 10].

Процесс стилизации и трансформации силуэта основан на творческой переработке и видоизменении его внешней и внутренней формы с помощью декоративных приемов композиции. При этом степень преобразования, преувеличения и искажения формы, стилевая направленность и условность изображения, а также графические приемы определяются в соответствии с замыслом создания силуэтного образа.

Преобразовать силуэт можно разными способами, например, упростить или усложнить конструкцию формы, изменить внутреннее пространство, пропорции и размеры, обобщить или добавить абстрактные элементы, но главное — оставаться в рамках единой стилистики художественного решения. Важно понимать, что любые изменения основных характеристик и свойств формы, ее образная и декоративная трансформация совершаются с целью выявления новых эстетических признаков, усиливающих эмоциональную выразительность силуэта.

Довольно часто в качестве источника стилизации используются растительные объекты, нарисованные с натуры в разных ракурсах, наклонах и поворотах, с тщательной прорисовкой деталей. Ставится задача предельного изучения выразительных сторон и выявления ритмической структуры растительной формы, с последующей ее деформацией, а также определяется вид декоративной стилизации, позволяющий добиться максимального эффекта выразительности и красоты.

Графический поиск характерных образных признаков и свойств растительной формы дает большие возможности для выбора наиболее интересного вида стилизации. К примеру, для лаконичного и обобщенного изображения используется силуэтная стилизация, где основным графическим средством является пятно, а для передачи динамики и стремительности в рисунке можно выбрать контурную стилизацию, главным декоративным элементом которой является четкая, непрерывная, прямолинейная или изогнутая ритмичная линия, очерчивающая силуэт. При стилистической трактовке растительных объектов может также применяться геометрическая стилизация, преобразующая реальную форму и все ее части в близкие по очертанию геометрические фигуры, усложняющие образ, делающие изображение более схематичным. Или такой вид стилизации, как пластическая стилизация, изменяющая форму в сторону округлости, изогнутости, плавной вытянутости и обтекаемости, позволяя передать такие качества формы, как изящество и грациозность. В случае выявления конструктивного характера, внутренней организации и строения формы, включая формообразовательные элементы, используется структурная стилизация, а если необходимо украсить существующую форму, то можно применить декоративную стилизацию, наполнив различным сочетанием декоративных элементов силуэтное изображение и фон, не нарушая образности, цельности и гармонии. Кроме того, декоративная обобщенность

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

и выразительность достигается также при помощи смешанной стилизации, которая в той или иной степени включает перечисленные виды, наиболее ярко выявляющие специфику формы, а также абстрактной стилизации, изменяющей характер силуэтной формы в сторону сильной утрированности до полной неузнаваемости [2, с. 15].

Таким образом, стилизация как сложный творческий процесс индивидуального восприятия, переосмысления и создания нового, собственного, фантазийного образа подразумевает привнесение элементов новизны, наиболее остро и убедительно передающих все нюансы и декоративные достоинства визуальной формы, которая в результате творческой переработки видоизменяется и приобретает новое образное содержание, особую эмоциональную выразительность, неповторимость и красоту.

Специфике силуэтно-графического изображения в художественном проектировании уделено особое внимание, поскольку силуэт как элемент визуальной системы целостно и гармонично организует композицию плоскости, делая работу простой по восприятию и очень выразительной. В работе с металлом силуэтное построение, выполняемое в традиционной ажурной технике просечки на черном плотном листе, с учетом контрастных прорезей, сквозь которые проглядывает фон, создающий пространственное ощущение, становится очень выразительным и впечатляющим, помогает добиться большого творческого разнообразия в раскрытии художественного образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей : пер. с чеш. Б. Михайлова. Прага : Артия, 1982. 496 с.
2. Сикорская М. И., Яшманов Н. А. Силуэтная графика в просечном металле : учеб.-метод. пособ. для самостоятельного выполнения практ. работ / . Санкт-Петербург. гос.худож.-промышл. академия им. А. Л. Штиглица. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. 77 с.

Сведения об авторах:

Сикорская Мария Игоревна, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица.

Чупрак Кирилл Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kirillmaill@gmail.com

Sikorskaya Maria I., Associate Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

Chuprak Kirill A., PhD, Associate Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kirillmaill@gmail.com

МАСКАРАДНЫЕ ПОРТРЕТЫ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА

Статья посвящена истории маскарадного портрета в отечественном искусстве XVIII века в контексте развития праздничной культуры в России. Рассматриваются истоки возникновения новых жанровых форм в живописи, начиная с Петровской эпохи, и прослеживается их эволюция на протяжении столетия с учетом мощного влияния европеизации. Выявляются основные признаки и особенности маскарадных произведений, отличительные черты присущего им художественного языка и образного строя, стилистическая принадлежность. Акцент сделан на жанровой спецификации: предпринята попытка определить место и значение маскарадных изображений как самостоятельной категории в рамках костюмированного портрета вообще. Также предлагается подробный анализ знаковых произведений в указанной группе с фокусом на содержательно-символической характеристике. В русле заявленной проблематики затрагиваются вопросы менталитета, уникального духа галантного столетия с его стремлением к театрализации жизни, творческому преобразованию действительности и игре во всех формах.

Ключевые слова: русское искусство XVIII века, живопись, костюмированный портрет, маскарад, карнавальный костюм, маска, россияка.

Iu. I. Chezhina

COSTUME PORTRAITS IN RUSSIAN PAINTING OF THE XVIII CENTURY

The article deals with the history of masquerade portraits in Russian art of the XVIII century in the context of festive culture development. The origins of new genre forms in painting are considered starting from the Peter's era. Their evolution is traced throughout the centuries, taking into account the powerful influence of europeanization. The main signs of costume portraits, distinguishing features of their inherent artistic language, figurative system and stylistics are identified. Genre specification is especially emphasized. An attempt has been made to determine the place and significance of fancy images among other varieties of costumed portraits. There is also a detailed analysis of iconic works in the article, with a focus on their content and symbolics. In line with the stated theme, issues of mentality, the unique spirit of the gallant century with its passion for theatricality, creative transformation and playing in all forms are touched upon.

Keywords: Russian art of the XVIII century, painting, costume portrait, masquerade, fancy dress, mask, rossika.

XVIII столетие, оказавшееся для России во многих отношениях переломным, с первых лет было отмечено мощной тенденцией европеизации, которая повлекла за собой во всех областях жизни, начиная от быта и кончая философскими идеями и эстетическими вкусами, существенные сдвиги. В числе новшеств западного образца — маскарады и другие забавы, вскоре ставшие излюбленной формой развлечений высшего общества, а затем

и широких масс. В известной мере весь галантный век напоминает бесконечную круговерть непрекращающегося маскарада, где все перемешалось в немыслимой фантазмагории.

Праздничная культура XVIII столетия — удивительное художественное и общественное явление, несущее в себе как отголоски древнерусских обычаев, восходящих к дохристианским истокам, так и несомненные признаки западноевропейских веяний. Продолжавшие существовать образы старины наделялись новым содержанием, неся в себе аллюзии на современность.

Костюмированные праздники прошли путь развития от петровских святочных гуляний с ряжеными в вывороченных полушубках до красочных карнавалов и стилизованных турниров Павла I, увлеченного романтикой Средневековья [4, с. 124–125]. Если их примечательной чертой в начале столетия были «юродство и грубое шутовство как дань уходящим, но все еще живым нравам старой Руси» [7, с. 10], то к концу века они превращаются в изысканные и роскошные увеселения, затмевающие своей пышностью забавы европейских дворов.

Эти культурные феномены, в свою очередь, вызвали к жизни новые жанровые формы в художественном творчестве. Костюмированный портрет вообще и маскарадный в частности — чрезвычайно интересное явление в русском искусстве XVIII столетия, однако проблема его существования практически не поднималась специалистами, вследствие чего изобразительный материал был недостаточно изучен.



1. Неизвестный художник. Портрет неизвестного в маскарадном костюме Нептуна. 1720-е гг. ГТГ.

«Портрет неизвестного в маскарадном костюме Нептуна» (ГТГ) (ил. 1) кисти неизвестного живописца первой четверти XVIII века — самое раннее произведение в галерее карнавальных образов. Полотно, принадлежащее к так называемой Преображенской серии, занимает в ней особое место, благодаря стилистике, отличающейся от других изображений участников Всепьянейшего собора [9, с. 14]. Нептун представлен на нейтральном оливковом фоне: могущественный бог морей, облаченный в светло-коричневую мантию с белым воротником, держит в левой руке «трезубец» (с четырьмя остриями). Голова его увенчана высокой золоченой короной. Длинная окладистая борода и пышные усы придают облику степенность и спокойную величавость. По сравнению с остальными «портретами шутов», запечатлевшими членов пародийного религиозного конклава, в этой картине черты архаичной парсунности не столь явственно обозначены: отсутствует характерная статика фигуры и подчеркнутая застылость выражения. Напротив, динамика складок одежды передает ощущение движения. Худож-

нику не только удалось перенести на холст конкретные детали внешности изображенного, но и раскрыть нечто большее: лицо немолодого человека с крупным носом, морщинами у бровей и прямым, твердым, но усталым взглядом серьезных, чуть печальных глаз позволяет увидеть модель в психологическом ракурсе.

Исследователи придерживаются различных точек зрения относительно датировки произведения и личности персонажа. Согласно одной из версий, портрет неизвестного в костюме Нептуна относится к 1690-м гг. [9, с. 14]. Однако другие авторы предлагают более позднюю дату, опираясь на исторические сведения о празднествах первой четверти XVIII в. с участием «морского владыки» и связывая портрет с именем Семена Тургенева [7, с. 10]. Учитывая манеру письма и общий художественный строй полотна, рассматривать его в контексте событий 20-х гг. XVIII столетия кажется вполне оправданным.

О. С. Евангулова, отмечая необычность портрета, указывает на то, что он демонстрирует редкий пример обращения с натурой, балансирующий между костюмированным, актерским и шутовским образом и «в целом не лишенный курьезности» [3, с. 136].

К категории маскарадных изображений, несомненно, принадлежит и «Портрет Елизаветы Петровны в черном домино с маской в руке» (1748, ГТГ) (ил. 2), написанный немецким художником Г. Х. Гроотом на медной пластинке, что нетипично для отечественной живописи. В то время как в творчестве европейских мастеров произведения, запечатлевшие карнавальные образы артисток или дам из высшего общества, не редкость, в русском искусстве подобные примеры ранее отсутствовали.

Тематика костюмированного бала с его таинственными превращениями полностью соответствует рокайльному настроению. Императрица представлена в изысканном одеянии: элегантную строгость черного домино оттеняют акценты белого цвета — брыжжи, привлекающие внимание к мягкому овалу лица царственной красавицы, и кружево манжет, подчеркивающих изящество ее кисти. Фоном служит напоминающая театральная занавес розовато-палевая драпировка с бахромой, декорированная кистями. Кольшущаяся ткань, уводящая взгляд в глубину — к колонне на заднем плане, усиливает ощущение мимолетности происходящего, словно Елизавета лишь на мгновение покинула танцевальный зал, появившись перед зрителем, готовая вновь вернуться к гостям.

Внимательно фиксируя узнаваемые портретные черты венценосной модели, автор не делает попыток заглянуть в ее внутренний мир. Не претендуя на психологизм, работа, тем не менее, бесспорно принадлежит к удачам художника, благодаря эффектности композиционного построения и тонко нюансированному колориту.

В собрании Русского музея хранится копия произведения на холсте, приписываемая также Грооту (1752?), хотя надпись на обороте свидетельствует о том, что картина исполнена Л. Караваком. Однако технико-технологические исследования не смогли с уверенностью подтвердить последнее [6, с. 250]. Кроме того, существует относящееся к середине XIX в. повторение портрета Елизаветы в черном домино, принадлежащее кисти И. Ломова (ГРМ).

Полотно неизвестного художника, запечатлевшее графа А. Г. Бобринского в домино и треуголке с аграфом (1770-е гг., ГЭ) (ил. 3), позволяет приоткрыть загадку другого портрета — работы Ф. С. Рокотова. Юный светский щеголь (известно его пристрастие к веселой жизни и, в частности, увлечение карнавалами) в возрасте около двадцати лет представлен погрудно, держащим в руке маску — характерный атрибут карнавала и маскарадного портрета. В произведении преобладают приглушенные тона. В то же время элементы белого цвета в отделке треуголки придают изысканность туалету.

Созданный Ф. С. Рокотовым образ неизвестного в треуголке (нач. 1770-х гг., ГТГ) (ил. 4) до сих пор хранит свои секреты — в полном соответствии с законами загадочных маскарадных метаморфоз. Лицо изображенного не скрыто под маской, однако специалисты до сих пор не могут прийти к единому мнению по поводу персонификации модели. Поскольку полотно находилось у Н. Струйского, появилась даже версия о том, что это его портрет. Впрочем,



2. Гроот Г. Х. Портрет Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино с маской в руке. 1748. ГТГ.



3. Неизвестный художник. Портрет А. Г. Бобринского в маскарадном костюме. 1770-ые гг. ГЭ.



4. Рокотов Ф. С. Портрет неизвестного в треуголке. Нач. 1770-х гг. ГТГ

отсутствие сходства было столь очевидным, что от этой версии быстро отказались. Две основные гипотезы, высказанные исследователями в первой половине 1960-х гг. в ходе развернувшейся научной полемики по поводу того, кто же запечатлен на холсте, существуют и по сей день. Так, И. М. Сахарова полагает, что картина увековечила первую жену Струйского, поскольку под верхним красочным слоем скрывается изображение женщины. Причем автор считает, что лицо на портрете не было переписано [10, с. 9–10], хотя это заключение не имеет однозначного подтверждения, так как присутствие свинцовых белил может исказить результаты экспертизы.

Е. Н. Чижикова, обратившись к сопоставлению рококовского произведения и портрета Бобринского в маскарадном костюме, приходит к выводу, что оба полотна представляют одного человека, ибо как индивидуальные внешние черты, так и детали одеяния обнаруживают значительное сходство [12, с. 210–217]. Сравнительный анализ позволяет

предположить, что образ неизвестного в треуголке, несмотря на более высокий уровень художественного исполнения, создавался под влиянием указанной выше картины.

Запечатленный Рокотовым юноша, чей облик излучает ленивую беспечность и самодовольную умиротворенность, слегка улыбается, глядя на зрителя. Неправильность черт и женственная мягкость овала лица, свежесть нежного румянца, играющего на щеках, разлет широких бровей и живые, выразительные, задорно искрящиеся глаза молодого человека сообщают неизъяснимую притягательность этому камерному портрету. Тонкий психолог, Рокотов сумел наделить свою модель удивительным обаянием, вследствие чего образ беззаботного прожигателя жизни получился, невзирая на внешнюю похожесть, гораздо более привлекательным, чем на полотне неизвестного мастера.

«Неизвестный» представлен в прозрачном черном домино, сквозь которое просвечивает золотисто-розовый камзол. Черная треуголка украшена сверкающим бриллиантовым аграфом, белый шейный платок и пенное кружево жабо дополняют изящный наряд. Легкие, динамичные мазки, вызывающие ощущение подвижности красочной поверхности, изысканная нюансировка цвета, богатство перетекающих друг в друга оттенков выдают кисть одаренного художника. Все изображение пронизано светом, мерцающие отблески которого дрожат на черном плаще, вызывая игру золотистых и черно-серебристых тонов, сияют в позументе треуголки и дорогом аграфе, трактованном мелкими белильными мазками, образующими прихотливый узор. Сочетание корпусных слоев живописи с тончайшими лессировками, заставляющими струиться и таять темный фон, придает особую эффектность цветовому строю картины.

В камерном портрете мастер не обозначает место действия и отказывается от традиционных для костюмированных изображений атрибутов, например маски. Автор не жертвует психологической характеристикой модели в угоду подчеркнутой декоративности, что отличает рококовское произведение от большинства полотен этой жанровой категории. «Портрет неизвестного в треуголке», без сомнения, может быть отнесен к лучшим работам выдающегося русского художника XVIII в. Н. Лапшина оценила по достоинству образ пленительной юности, созданный Рокотовым, который ко времени написания картины «приобрел свободу кисти, подчинив себе живописную технику» [5, с. 48].

В творческом наследии Д. Г. Левицкого полупарадные портреты Фавста Петровича Маркеровского в маскарадном одеянии (1789, ГТГ) и дочери Агаши в народном костюме (1783, ГРМ; 1785, ГТГ) стоят особняком, считаясь не самыми удачными.

Опирающийся на балюстраду мальчик изображен на фоне сумрачного пустынного пейзажа, окрашенного в зеленовато-свинцовые тона и призванного передать тревожно-романтическое

настроение, отвечающее чувствам персонажа картины. Однако связь человека со стихией оказалась сведенной к наивно-указующему жесту в сторону неопределенного ландшафта на заднем плане. Ребенок, разодетый в причудливый наряд, откровенно позирует [1, с. 363]. Его миловидное лицо, не по-детски бесстрастное, несет на себе лишь печать холодной светской любезности: на нем нет и следа каких-либо переживаний. И уж конечно, в облике Фавста ничто не напоминает «несчастливого карлика», «пустой, невидящий, бесконечно усталый взгляд» которого вызывает тяжелое, гнетущее чувство у зрителя, а «неживое» лицо с блуждающими глазами «почти страшно», как воспринимался этот портрет А. М. Скворцовым [11, с. 53]. Так или иначе, картина вышла «пустой и неинтересной». Не только трактовка образа, но и колористическое решение не характерны для художника: нарочито пронзительно звучит красный цвет развевающегося плаща, пера на шляпе и пышных помпонов туфель. Цветовая гамма произведения, построенная в основном на сочетаниях различных оттенков зеленого и красного, не оставляет впечатления гармоничности. Пространство и предметы воспринимаются плоско [1, с. 234].

Мальчик Макиеровский представлен в соответствии с канонами репрезентативного изображения: живописец внимательно передает детали его роскошного наряда, подобного костюму испанского инфанта XVII столетия. Ребенок, похожий на застывшую в балетном па статуэтку, облачен в бархатный кафтанчик и панталоны, с широким серебристым шелковым поясом, завязанным огромным бантом. Ноги обуты в изящные туфли, на плечи накинут яркий плащ, а голову покрывает широкополая шляпа, украшенная разноцветными перьями. Прозрачное кружевное жабо и воздушные манжеты придают маленькому Фавсту вид заправского щеголя.

Вероятно, отсутствие детской живости и непосредственности в образе Ф. П. Макиеровского породило предположение, что на картине запечатлен не мальчик, а напоминающий карлика взрослый юноша маленького роста и непропорционального сложения. Эту версию подпитывает расхождение сведений о дате рождения изображенного — между 1771 и 1780 гг.

Представители россики, переносившие европейский художественный опыт на русскую почву, задавали ориентиры, формируя модные тенденции в искусстве. Француженка Э.-Л. Виже-Лебрен, «неглубокий, но красивый мастер» [8, с. 60], была очень популярна в высшем обществе, что объясняется чрезвычайной привлекательностью ее творческой манеры для светского заказчика. Не стремясь к раскрытию внутреннего мира портретируемого, прекрасно владеющая техникой художница всегда показывала модель в самом выгодном свете, неизменно наделяя идеализированный образ обаянием и чувствительностью. Будучи и сама любительницей маскарадов, Виже-Лебрен также выступала в роли дизайнера карнавального платья: светские львицы заказывали ей наряды для костюмированных балов [2, с. 70–71].

«Портрет графа Г. И. Чернышева с маской в руке» (1793, ГЭ) относится к лучшим произведениям художницы. Несмотря на камерность и отсутствие помпезности, погрудное изображение Чернышева отмечено нарядностью. На холсте предстает миловидный молодой



5. Левицкий Д. Г. Портрет Ф. П. Макиеровского в маскарадном костюме. 1789. ГТГ



6. Виже-Лебрен Э.-Л. Портрет Г. И. Чернышева с маской в руке. 1793. ГЭ

человек с пышной шевелюрой, ямочкой на подбородке и живыми карими глазами. Легкая, словно отрешенная улыбка, вьющиеся волосы, высокий, открытый лоб и задумчивый взгляд придают его облику мечтательность. Он одет в черный камзол с красным воротником. Костюм дополняет немного небрежно завязанный белый шейный платок с каймой. В руке изображенный держит маску — атрибут, указывающий на причастность к карнавалу.

Чернышев, которого Екатерина II недолго любила, считая интриганом, являлся главным распорядителем домашних спектаклей при малом дворе, участвуя как актер в любительских постановках, и пробовал силы в качестве драматурга, сочиняя пьесы на французском [4, с. 217–218].

Портрет графа кисти Виже-Лебрен, не претендующий на глубину, но весьма эффектный, носит салонный характер. Художницу нередко упрекают в поверхностности и однотипной красивости образов, лишенных индивидуальности. Однако, несмотря на справедливость подобных замечаний, удачные полотна, к которым, безусловно, принадлежит и изображение Чернышева с маской в руке, демонстрируют высокий профессионализм и несут в себе тихое очарование то жизнерадостной, то меланхоличной молодости.

Маскарадные портреты в русской живописи XVIII столетия, несмотря на малочисленность и кажущуюся неоднородность, отражают общую эволюцию портретного жанра в отечественном искусстве — от петровских времен до последних лет правления Екатерины II. Изображенные лица — подчас полные противоположности (среди них и участник шумных увеселений Всепьянейшего собора, и утонченный петиметр конца века), разновелик уровень таланта и мастерства запечатлевших их художников; наконец, работы отличаются по стилистике и манере исполнения. Но есть и черты, объединяющие эти произведения. Как правило, маскарадные портреты камерны (почти всегда модель представлена не в полный рост, за исключением императрицы Елизаветы и мальчика Макиеровского; картины обычно небольшого размера; торжественность, сложный антураж и предметный комментарий для них не характерны). Им свойственно отсутствие сюжета как такового, определенности действия и конкретизации пространства. Как и маска, собственно карнавальная костюм служит, прежде всего, знаком причастности портретируемого к модной забаве и редко передается в подробностях. Исключениями являются работы Гроота и Левицкого. Среди основных особенностей маскарадного портрета стоит отметить заложенный в нем принцип двойного преобразования модели, сочиненность и декоративность, а также слабый интерес к психологической составляющей образа. В известной степени это относится ко всем видам костюмированных изображений, при этом маскарадные (наряду с театральными) отличаются наиболее ярко обозначенным игровым началом, вхождением в роль и перевоплощением.

Также необходимо подчеркнуть, что карнавальная тема в живописи галантного века раскрывается исключительно в портретном жанре, а произведения тяготеют к рокайлю либо романтизму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М. : Иск-во, 1964. 460 с.
2. Головина В. Н. Записки графини Варвары Николаевны Головиной (1766–1819) : пер. с фр. рукописи, под ред. и с прим. Е. С. Шумигорского. СПб. : Типогр. А. С. Суворина, 1900. 286 с.
3. Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в.: Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. 296 с.
4. Кобеко Д. Ф. Цесаревич Павел Петрович (1754–1796). Историческое исследование. СПб. : Лига Плюс, 2001. 352 с.
5. Лапина Н. П. Федор Степанович Рокотов. М. : Иск-во, 1959. 247 с.
6. Маркина Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М. : Памятники исторической мысли, 1999. 296 с.
7. Молева Н. М., Белютин Э. М. Живописных дел мастера: Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М. : Иск-во, 1965. 335 с.

4. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

8. *Мюллер А. П.* Иностранные живописцы и скульпторы в России. М. : Гос. изд-во, 1925. 96 с.
9. Портрет петровского времени : каталог выставки / Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей; сост. М. А. Алексеева и др. Л. : Изд-во ГРМ, 1973. 282 с.
10. *Сахарова И. М.* Н. Е. Струйский и его связи с Ф. С. Рокотовым // Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1962. С. 3–15.
11. *Скворцов А. М.* Д. Г. Левицкий. 1735–1822. М. : Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916. 75 с.
12. *Чижикова Е. Н.* О портрете Рокотова «Неизвестный в треуголке» // Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1965. С. 210–217.

Сведения об авторе:

Чежина Юлия Игоревна, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный университет, Институт истории, доцент кафедры истории русского искусства, y.chezchina@spbu.ru

Chezhina Iuliia Igorevna, PhD, St. Petersburg State University, Institute of History, Associate Professor, Department of Russian Art, y.chezchina@spbu.ru

5. ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

УДК 74

Я. А. Александрова

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВИЗНА В ОБУЧЕНИИ ЭМАЛЬЕРНОМУ ИСКУССТВУ В ЛХПУ — ЛВХПУ ИМЕНИ В. И. МУХИНОЙ — СПГХПА ИМЕНИ А. Л. ШТИГЛИЦА

Рассмотрены основные этапы и особенности формирования Санкт-Петербургской школы станковой эмали в Ленинградском художественно-промышленном училище — Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной — Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Проанализированы учебные программы по дисциплине «эмальерное искусство» за период 1945–1985 гг. Основное внимание уделяется разработанной Н. А. Яшмановым программе, которая, сконцентрировав опыт прошлых поколений, формирует художников-эмальеров-новаторов, способствующих выдвиганию на лидирующие позиции Петербургской школы станковой эмали.

Ключевые слова: эмаль; ЛХПУ; ЛВХПУ; школа мастеров; Петербургская эмаль; Н. А. Яшманов.

Ya. A. Aleksandrova

CONTINUITY AND NOVATION IN TEACHING TECHNOLOGY OF HOT ENAMEL AT LENINGRAD ART-INDUSTRIAL SCHOOL, LENINGRAD VERA MUKHINA HIGHER SCHOOL OF ART AND DESIGN, SAINT PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN

In order to identify factors contributing to the formation of the School of Easel Enamel, the programs for teaching enamel art are described on the example of educational programs of the Vera Mukhina School (also known as the Stieglitz Academy) in the period of 1945–1985. The main attention is paid to the analysis of the program developed by N. A. Yashmanov, which concentrates the experience of past generations, forms artists-enamellers-innovators, who contribute to the St. Petersburg school of easel enamel entering one of the international leading positions.

Keywords: enamel; Saint Petersburg's enamel; N. A. Yashmanov; School of Masters; Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design.

На рубеже XX–XXI вв. Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица) благодаря выставочной, преподавательской и организаторской деятельности выпускников Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной (ЛВХПУ им В. И. Мухиной) становится центром формирования Санкт-Петербургской школы станковой эмали, которая в начале XXI в. занимает одно из лидирующих положений на международном уровне. Одним из факторов, способствующих этому, является то, что в ЛВХПУ в 1985 г. на кафедре металла была создана эмальерная мастерская со всем необходимым оборудованием и материалами, ставшая своеобразной «меккой» художников-эмальеров-станковистов.

Следует обратить внимание на то, что эмальерная мастерская возникает на кафедре металла не случайно. Она появляется как продолжение традиций отделения мастеров — «школы мастеров», существующей при Ленинградском художественно-промышленном училище (ЛХПУ) с 1945 г. — момента основания учебного заведения.

В контексте образовательной системы ЛХПУ — ЛВХПУ имени В. И. Мухиной обратимся к истории возникновения и развития дисциплины «эмаль» с целью определения факторов, способствующих формированию и выходу на лидирующие позиции Санкт-Петербургской школы станковой эмали.

В 1945 г. в связи с возникшей потребностью в реставраторах для восстановления памятников культуры и искусства, разрушенных во время блокады г. Ленинграда и его пригородов, было принято решение воссоздать Центральное училище технического рисования барона Штиглица (ЦУТР) в виде Ленинградского художественно-промышленного училища, куда вошли Ленинградское художественное училище по архитектурной отделке зданий Ленгорисполкома, созданное в 1943 г., вместе со Школой мастеров архитектурной отделки зданий, берущей начало с 1939 г.

Как отмечено в письме от 11 мая 1945 г. от начальника Управления по делам архитектуры при СНК РСФСР В. Голли на имя и. о. директора училища ЛХПУ И. А. Вакса:

«Установить, что Московское центральное и Ленинградское художественно-промышленное училища готовят кадры мастеров для художественной промышленности, учебных рисовальщиков и художников декоративно-прикладного искусства по следующим специальностям:

- а) обработка дерева (мебель, резьба, инкрустация);
- б) обработка металла (ковка, литье, чеканка, гравировка);
- в) декоративно-архитектурная керамика (терракоты, фаянс, майолика, стекло);
- г) декоративно-архитектурная лепка и обработка камня;
- д) декоративная роспись (альфрейные работы, фреска, мозаика);
- е) ткачество и набойка (мебель и декоративные ткани).

Установить сроки обучения в Московском центральном и Ленинградском художественно-промышленных училищах для подготовки мастеров 3 года, ученых рисовальщиков — 5 лет и художников декоративно-прикладного искусства — 8 лет» [5, л. 8].

Таким образом, начиная с 1945 г. художников декоративно-прикладного искусства в СССР, как и в дореволюционное время, готовят два учебных заведения, московское (бывшее Строгановское училище) и ленинградское (бывшее училище барона Штиглица). В которых разрабатывается единая программа обучения.

Для художественно-промышленных училищ в комитете по делам архитектуры СНК СССР были разработаны общие планы и программы для подготовки художников декоративно-прикладного искусства различным технологиям, в том числе и эмальерному делу, рассчитанные на 3 полугодия (7 курс и начало 8 курса), включающие изучение основ практически всех известных техник эмалирования, таких как перегородчатая эмаль, выемчатая, витражная, эмаль по гильоше, устюжская, расписная:

«7 курс, 1 полугодие — 20 часов.

1) Вводная лекция — 2 часа.

а) Краткий исторический обзор.

б) Ознакомление с организацией цеха и установкой рабочего места, материалами и приспособлениями.

в) Муфель.

г) Техника безопасности.

2) Основные приемы техники эмали «клуазоне» — 10 часов.

а) Ознакомление с составами фондона и эмалей.

б) Значение температуры плавления эмали.

в) Приготовление филигранной металлической пластины для наложения эмали.

г) Приготовление эмали для наложения на металл.

д) Приемы наложения эмали и обжига ее.

ж) Просвечивающая (оконная) эмаль.

3) Техника эмали по оброну «перегородчатой» и «шамплеве» — 8 часов.

а) Наложение и обжиг эмали.

б) Техника спиливания и заправка эмалированной поверхности.

в) Окончательный обжиг или шлифовка.

7 курс, II полугодие — 26 часов.

4) Техника эмалирования объемных предметов — 12 часов.

а) Покрытие гладких и набранных сферических поверхностей и рельефного узора.

б) Приемы обжига и окончательная отделка.

в) Штампованные узоры на эмалированной поверхности. («Устюжская техника»).

5) Сквозная эмаль по «гильоше» и блестящей гравировке — 4 часа.

6) Техника живописной эмали — 10 часов.

а) Приготовление эмалированной поверхности металла.

б) Приготовление эмалевых красок для наложения их на эмалированную поверхность металла.

в) Приемы наложения эмалевых красок и обжиг их.

8 курс, 1 полугодие — 45 часов.

7) Живопись по эмали.

а) Гризайль.

б) Многоцветная живопись» [6, л. 132].

Несмотря на уникальность и содержательность этой программы, сведений о ее использовании на практике в ЛХПУ не найдено, но при этом известно, что технологию горячей эмали изучали на отделении мастеров.

При училище с момента основания для подготовки мастеров отделочных работ и художественной промышленности открывается отделение по подготовке мастеров с 3-годовалым сроком обучения (без прохождения общеобразовательных предметов), к которому приравняли Школу мастеров отделочных работ, созданную еще в 1939 г.

Именно в Школе мастеров отделочных работ в 1940 г. преподавателем Горшечниковым была разработана одна из первых программ обучения искусству горячей эмали, рассчитанная на 5 семестров (см. таблицу 1).

Программа, на первый взгляд, довольно обширная, но предполагает потратить 3 семестра только на изучение истории эмальерного дела, оборудования мастерской, распознавание колера и свойств эмали до обжига. Как отмечено в рецензии на эту учебную программу художником по металлам Ф. Мишуковым: «В корневой переработке нуждается программа по эмалированию» [8, л. 198]. В связи с началом ВОВ (1941–1945) и закрытием Школы мастеров на этот период корректировка программы не была выполнена, но во вновь открытом

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

училище, на отделении мастеров, начинается подготовка специалистов в различных областях декоративно-прикладного искусства, в том числе и художников по металлу.

Таблица 1. *Программа эмалирного дела (7/ III 1940 г. Горшечников) [8, л. 177, 173].*

семестр, количество часов, тема	содержание темы
3-й семестр 342 часа или 14 часов в шестидневку Техническое объяснение эмалирного искусства	1-й период Объяснение эмалирного искусства, его происхождение и применение при изготовлении различных изделий из золота, серебра, красной меди и томпака.
4-й семестр 406 часов или 21 час в шестидневку Подготовка к процессу эмалирования	2-й период Ознакомление с инструментами, умение владеть ими. Знакомство с подсобными мастерскими. Умение распознавать колера и свойства эмали до отжига.
5-й семестр 586 часов или 28 часов в шестидневку Первые опыты с эмалированием небольших предметов. Умение пользоваться электрической печью.	3-й период Подготовка эмали для эмалирования путем превращения ее в порошкообразное состояние в металлических ступках и дальнейшая растирка ее в агатовых или фарфоровых ступках. Тщательная промывка эмали. Обработка металлических предметов, подлежащих покрытию эмалью, кислотами. Все эти операции должны происходить в абсолютной чистоте. Проделав все это, можно приступить к первым опытам отжига эмали в электрической печи.
6-й семестр 535 часов или 28 часов в шестидневку Практические занятия по прокладке и отжигу более крупных предметов	4-й период Применение тех же приемов, что и в 5-м семестре, но с предметами более крупных размеров. Масштаб всех операций увеличивается. Умение покрывать одну и ту же поверхность металла двумя тонами, т. е. давать оттенки эмали.
7-й семестр 525 часов и 35 часов в шестидневку	5-й период Переход к эмалированию наиболее крупных предметов, насколько позволит емкость и мощность электрических печей. Опыты покрытия эмалью не плоскостей, но и выпуклых предметов.

С 1947 г., времени, когда удалось наладить полноценную работу училища, на факультете художественной обработки металла велась подготовка мастеров художественнойковки (преподаватель Севрюк); мастеров формовки (старший преподаватель Михайлов); мастеров чеканки (преподаватель Щекаинский); мастеров гальваники (преподаватель Опрокуидин) и мастеров-граверов (преподаватель Дубровский) [9, л. 2, 11, 31, 38, 46, 170].

Как стало известно из «Программы производственных часов по гравированию для мастеров факультета металла ЛХПУ», разработанной преподавателем Дубровским, в программу подготовки мастеров граверов было включено изучение эмали. В задании «простые верховые работы», рассчитанном на 288 часов, было выделено: «Практическая работа по гравированию под эмаль. Знакомство с эмалью. Умение покрывать эмалью исполненных самостоятельно вещей. Подготовка эмали, наложение эмали, инструмент для наложения, обжиг, шлифовка, окончательный обжиг для получения глянца» [7, л. 215].

В фондах кафедры художественной обработки металла СПГХПА им А. Л. Штиглица (бывшее ЛХПУ) сохранились высококлассные образцы, демонстрирующие выполнение этого задания, отличающиеся профессиональной свободой, датированные примерно 1947–1950 гг. (см. *ил. 1, 2, 3, 4*), демонстрирующие три этапа выполнения медальона с выемчатой эмалью: поиск композиционного решения (разметка и уточнение орнамента на тонкой медной пластине) (см. *ил. 1*); перенос орнамента на пластину толщиной 2 мм и создание выемок методом гравировки (см. *ил. 2*); нанесение эмали и обжиг (см. *ил. 3, 4*).

На примере найденных образцов виден профессиональный подход к подготовке специалистов высокого уровня мастерства.

Важно отметить, что в исследуемых образцах используется в основном прозрачная эмаль. Для получения красного оттенка, подобно средневековым мастерам Лиможа, применяют фондан — бесцветную прозрачную эмаль, которая при обжиге на меди, в зависимости от температуры, времени нагрева, качества медной поверхности, позволяет получить оттенки от золотистого до темно-красного, что является одной из отличительных особенностей Санкт-Петербургской школы станковой эмали.

В период 1960–1980-го гг. о работе с эмалью в училище сведений не обнаружено, вплоть до открытия эмальерной мастерской в 1985 г. Н. А. Яшмановым на вновь созданной кафедре художественной обработки металла (ХОМ).

Более подробно остановимся на методике обучения, разработанной Н. А. Яшмановым, способствующей воспитанию художника-эмальера-новатора, что видно на примере выпускников мастерской, таких как А. Р. Мотылев [3], И. В. Дьяков, А. И. Багаутдинов [2], С. П. Пономаренко и др., которые своим творчеством раскрывают новые выразительные возможности эмали, создавая оригинальные станковые произведения.

Как было отмечено в статье «Формирование центра художественной эмали в СПГХПА им. А. Л. Штиглица: истоки, этапы развития», «программа обучения художественной эмали включает в себя три основных этапа:

1. Создание образца палитры эмалей.
2. Выполнение копии лиможской расписной эмали.
3. Самостоятельные эксперименты» [4, с. 18].

На первый взгляд, программа, в отличие от охватывающей все техники эмалирования программы, разработанной в 1945 г., элементарная, но в ней сконцентрировались задания, которые, с одной стороны, позволяют студенту освоить многообразие технических приемов технологии горячей эмали, близких к изобразительным искусствам — живописи, графике. С другой стороны — раскрывают безграничные возможности для самосовершенствования. То есть это совершенно новый подход к обучению технологии горячей эмали. Если студенты школы мастеров ЛХПУ на отделении подготовки граверов постигали тайны только одной техники эмалирования — эмаль по гравировке, которая заключается в механическом заполнении ячеек стекловидной краской, то здесь, впервые в истории преподавания эмальерного искусства, через выполнение образца палитры, копии лиможской расписной эмали идет обучение всему многообразию способов работы с эмалью — покрытие пластины ровным слоем эмали, создание черно-белой графики и объемного изображения с помощью таких приемов как сграффито и «плави» белой эмали, расцветивание полученной черно-белой графики путем нанесения прозрачной эмали различных оттенков. То есть, как отмечает сам руководитель мастерской: «Выполнение копии лиможской расписной эмали эпохи Возрождения дает максимальный практический и теоретический опыт»¹. Включение в программу такого задания, как свободные эксперименты, раскрывает перед студентом безграничные возможности самостоятельного роста.

Здесь важно отметить, что «опора на опыт прошлых поколений через изучение, копирование лучших образцов декоративно-прикладного искусства» [1, с. 10], лежала в основе обучения в ЦУТР, училища, на базе которого было воссоздано ЛХПУ, что говорит о преемственности поколений.

Из вышесказанного следует: это одна из первых методик обучения современной художественной эмали — станковой, позволяющая не просто научить художника тому или иному приему, а дающая возможность будущего творческого роста. То, что обучение основано на копировании образцов лиможской расписной эмали XV–XVI вв. и самостоятельных экспериментах, показывает, что сохраняются традиции, принципы, которые были в основе

обучения еще в ЦУТР барона А. Л. Штиглица, — опора на практический опыт прошлых поколений в решении современных задач. Акцентирование основного внимания на работе с материалом свидетельствует о сохранении традиций «школы мастеров» ЛХПУ.



1. Медальон. Компонировка орнамента.
Отделение мастеров ЛХПУ, 1947–1950-е гг.
Медь, Д. 5 см.
Фонд кафедры ХОМ СПГХПА
им А. Л. Штиглица.



2. Медальон. Создание ячеек под эмаль гравировкой.
Отделение мастеров ЛХПУ, 1947–1950-е гг.
Медь, Д. 5 см.
Фонд кафедры ХОМ СПГХПА
им А. Л. Штиглица.



3. Медальон.
Отделение мастеров ЛХПУ, 1947–1950-е гг.
Горячая эмаль, медь, Д. 5 см.
Фонд кафедры ХОМ СПГХПА
им А. Л. Штиглица.



4. Медальон.
Отделение мастеров ЛХПУ, 1947–1950-е гг.
Горячая эмаль, медь, Д. 5 см.
Фонд кафедры ХОМ СПГХПА
им А. Л. Штиглица.

Вследствие того, что в ЛВХПУ в эмальерной мастерской была разработана уникальная методика обучения технологии горячей эмали, в которой был сконцентрирован опыт преподавания ЦУТР и ЛХПУ — опора на опыт прошлого поколения и доскональное, виртуозное овладение технологией, ЛВХПУ имени В. И. Мухиной (в настоящее время СПГХПА имени А. Л. Штиглица) становится центром подготовки эмальеров-станковистов-новаторов, отличающихся высоким уровнем мастерства и креативностью мышления, способствующих своим творчеством развитию станковой эмали, привнося в ее технологию инновационные технические приемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Интервью Я. А. Александровой с Н. А. Яшмановым от 10 декабря 2014 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрова Я. А.* Роль первых профессиональных центров Санкт-Петербурга рубежа XVIII–XIX вв. по подготовке художников-эмальеров в эволюции эмали // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам XXX междунар. науч.-практ. конф. М., Изд. «МЦНО», 2019. № 9(30). С. 6–15
2. *Александрова Я. А.* Творчество А. И. Багаутдинова: истоки и новаторство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 1 (75). С. 16–20.
3. *Александрова Я. А.* Творчество А. Р. Мотылева: образ и форма // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12. № 11. С. 296–303.
4. *Александрова Я. А.* Формирование центра художественной эмали в СПГХПА им. А. Л. Штиглица: истоки, этапы развития // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 3 (77). Ч. 1. С. 16–19.
5. Приказы и директивные указания Управления по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР и Ленгорисполкоме и переписка по вопросам комплектования профессорского-преподавательского состава // ЦГАЛИ. Ф. 266. Оп. 1. Д. 34. 40 л.
6. Программа занятий по курсу эмальерного дела // ЦГАЛИ. Ф. 266. Оп. 1. Д. 44. Л. 132.
7. Программа производственного обучения гравированию на курсах мастеров художественно-промышленного училища // ЦГАЛИ. Ф. 266. Оп. 1. Д. 44. Л. 214–218.
8. Программы по спец. дисциплинам и учебные планы на 1939–1940 учебный год // ЦГАЛИ. Ф. 266. Оп. 1. Д. 19. 227 л.
9. Учебные программы по кафедре художественной обработке металла // ЦГАЛИ. Ф. 266. Оп. 1. Д. 96. 196 л.

Сведения об авторе:

Александрова Яна Александровна, искусствовед, независимый исследователь, cheburashca13@yandex.ru

Aleksandrova Yana Aleksandrovna, Art Historian, Independent Researcher, cheburashca13@yandex.ru

ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ КОСТЮМА НА ОСНОВЕ ПРИРОДНЫХ ФОРМ

Летняя практика студентов, обучающихся по специальности «Художник кино и телевидения по костюму», анализируется не в качестве работы с натурными зарисовками, а как ее последующий этап, посвященный развитию и переработке плоских изображений в объемно-пространственные композиции, выполняемые в натуральную величину. Подача результата практической работы в форме представления предполагает учитывать пластику характерного движения в макете. Излагаемый материал включает элементы начальной подготовки, развивающей, наряду с воображением, интуитивный подход к решению профессиональных задач в области создания пластических этюдов.

Ключевые слова: летняя практика художника по костюму, сценический костюм, художник кино и телевидения по костюму, макетирование костюма, пластическое моделирование, объемно-пространственная композиция костюма.

О. Y. Barinov

VOLUME-SPACE SUIT COMPOSITION BASED ON NATURAL FORMS

Annotation: The summer practice of students studying the specialty “Film and Television Designer in Costume” is analyzed not as a work with full-scale sketches, but as its next stage, devoted to the development and processing of flat images into volumetric-spatial compositions performed in full size. Filing the result of practical work in the form of a presentation involves taking into account the plasticity of the characteristic movement in the layout. The material presented includes elements of initial training, developing along with imagination, an intuitive approach to solving professional problems in the field of creating plastic studies.

Keywords: practice costume designer, stage costume, film and television artist for costume, costume design, plastic modeling, volumetric and spatial composition of the costume.

Гармоничное развитие будущего художника кино и телевидения по костюму тесно связано с реализацией его творческих возможностей в условиях интерактивного взаимодействия всех составляющих учебный процесс элементов, что содействует повышению привлекательности самого учебного процесса для обучающихся. В контексте постижения студентами своих творческих возможностей необыкновенно важным представляется введение в круг тем образовательной программы направления подготовки «Живопись», навыков искусства импровизации, позволяющей студенту — будущему художнику по костюму — способствовать гармоничному развитию широкого спектра профессиональных подходов к решению творческих задач.

Летняя практика в Ботаническом саду на тему «Объемно-пространственная композиция костюма на основе природных форм» представляет в этом контексте большие возможности. Студент-первокурсник, желающий получить представление об искусстве кино

и телевидения во всех его проявлениях и еще раз проверить свой профессиональный выбор, благодаря данной программе учебной практики получает реальную возможность сделать это в самом начале учебной подготовки.

Импровизация — особый жанр драматического искусства, требующий от ее автора универсального представления обо всех сторонах творческого процесса: работе режиссера, актерском мастерстве, искусстве сценографии. Именно в этом жанре предстоит попробовать себя первокурсникам в условиях летней практики, завершающей первый курс. Работа над импровизацией дает им возможность активно задействовать весь багаж знаний и полученных навыков для достижения творческой цели, вне узкой зависимости от своей профессии.

Одной из важных составляющих данного практического курса является его коллективная составляющая работы над постановкой под девизом «Из жизни растений». Эта форма дает возможность увидеть драматическое действие и как художественное целое во всем многообразии смыслов, и как набор определенных функций, реализуемых различными специалистами.

Будущему художнику кино и телевидения по костюму важно научиться, создавая свой образ, уметь погружаться в замысел всего сценического действия, чувствовать характер ображаемых персонажей, динамику их взаимодействия. Именно здесь и появляется возможность эксперимента и самостоятельного творчества.

Летняя учебная практика первого курса состоит из трех основных частей:

- рисовальная, живописно-графическая — натурные зарисовки, графические поиски, проработанные длительные рисунки;
- макетная — проработанные объемно-пространственные композиции из макетной ткани (или бумажные композиции);
- постановочная — пространственная постановка в форме импровизации в музыкальном сопровождении.

Целью практики является формирование у студентов целостного представления о принципах образно-ассоциативного подхода к проектированию сценического костюма, а также развитие образно-ассоциативного мышления, позволяющего на последующих этапах обучения профессии выполнять творческие курсовые задания и задачи разной степени сложности.

Задача на разработку и сценическое представление макета костюма на основе природных форм, содержащая образную сторону поиска, приобщает студентов к сценическому искусству как к синтетическому виду художественного творчества, включающему в себя пластику, архитектуру костюма, литературу, музыку, сценическое движение и сценографию. Исходя из вышеперечисленного можно констатировать, что воспитание художника по костюму ориентировано, в первую очередь, на главенство ассоциативного и образного начала в профессии.

Программу практики предваряет работа над учебным заданием первого семестра по дисциплине «Общая композиция». На основе утвержденного живописно-графического изображения растения каждый студент создает из бумаги объемную композицию костюма (макета) в масштабе 1:4 в соответствии со своим индивидуальным видением пространственного образного строя. Финальным этапом этой работы может быть «оживление» своей «куклы», когда с ней разыгрываются простейшие ситуации в виде мультипликационных зарисовок (второй семестр), например: диалог, отражение, ветер, созревание, тепло-холодно, из мажора в минор и пр. В рамках программы летней практики это же задание будет развито, но уже на других принципах (овладение элементами характерности объемно-пространственной композиции костюма в натуральную величину).

Следует отличать обычное внимание или внимательность от творческого внимания и наблюдательности, с которыми уже на стадии натуральных зарисовок студенту придется

анализировать и отбирать инспирирующие источники. Вот почему в этой связи хотелось бы особо отметить цикл задач для самостоятельной проработки, который отличается точной выверенностью и сбалансированностью всех элементов, необходимых для поступательного и профессионального достижения результата.

Это, в первую очередь, задача по стилизации изображения и организации пространственной композиции костюма по принципу геометрического подобия, когда на основе зарисовки растительного мотива (ветка с листьями, цветы различного характера, травы и пр.) студентом самостоятельно проводится анализ структуры растения (принцип расположения отростков, веток, листьев и соцветий) и организуется графическая композиция из геометрических форм (в виде кругов, треугольников, овалов, квадратов, а также прямых, ломаных и волнообразных линий и пр.).

Следующий этап предполагает разработку на основе графической композиции мотива пространственной композиции, но уже из геометрических фигур (из шаров, конусов, дисков, кубов, стержней и др.), где степень формальности подчеркивается интересным ритмом объемно-пространственных фигур, образующих мотив, отдаленно напоминающий первоначальный источник, а по пропорциям, обобщенной форме и силуэту, напоминающий человеческую фигуру в костюме. Подобные комбинации, представляющие собой идеальные конструкции, состоящие из геометрических и хроматических правильных элементов, должны выражать «начала реальности, постигнутые интуицией художника» [2, с. 69].

На последующем этапе ставится задача организации пространственной композиции костюма из флизелина (макетной бязи или бумаги) на манекене методом наколки, учитывающем поиск художественной образности методом «игрового» подхода к формообразованию. При этом нельзя забывать о сюжетной канве представления готового макета, образно связанной с характером растения как инспирирующего источника. В завершение подбирается соответствующий по образу демонстратор, прическа и макияж (грим), определяются реквизит, специфические элементы костюма и соответствующее музыкальное сопровождение.

Импровизация, в ее самом простом понимании, со всеми ее атрибутами (деление на команды, придумывание сценария, игра персонажей и т. п.) — основа всего процесса работы над практическим учебным заданием. Работа по созданию объемно-пространственных композиций базируется на знаниях, умениях и навыках, приобретенных в ходе освоения программы по общему курсу композиции. На этом этапе реализуются и становятся наглядными все находки и ошибки первой части работы над разработкой персонажа и сюжетом. Принципиально важно в приводимом курсе то, что студент проходит все этапы выполнения задания, подчиняя свою фантазию некой цели, направляя ее на решение творческой задачи, в ходе которого студент шаг за шагом постигает, как индивидуальные отличия и особенности складываются в целостный художественный образ. Для достижения этой цели, как правило, востребованы весь культурный багаж и профессиональные навыки обучающегося.

На рубежном этапе участникам предлагается самим попробовать проанализировать итоги и защитить свою работу в присутствии сокурсников. В такой атмосфере студент приучается формулировать и излагать свои мысли, выделяя главное и отмечая второстепенное, развивает логическое мышление идет параллельно с формированием навыков профессионального языка в искусстве костюма.

Для презентации готового проекта в качестве сцены используется одна из аудиторий кафедры. В ней проводятся выставочные просмотры графического этапа учебной практики, а также разворачивается работа над драматической составляющей: репетиции импровизированного представления, в котором участвуют все обучающиеся на первом курсе, и проходит сам спектакль с музыкальным и световым сопровождением.

Метод «человек-растение» развивает понимание пластики как экспликации характера, позволяет раскрыть персонаж с позиции пластической координации и взаимодействия с другими участниками действия. Речь идет о персонаже, который помещается автором в те или иные обстоятельства, «награждается» характером определенного растения. К примеру, агрессивное растение-сорняк «повилика» — растение-паразит, не имеющее собственных корней, которое питается полностью за счет «хозяина», обладающее изящным видом, или нежное и удивительное вечнозеленое растение «кеппел», плоды которого растут прямо на стволе, а человек, попробовавший их, начинает пахнуть фиалкой и пр.

Как правило, результаты этого задания очень любопытны для всех участников процесса, главное, чтобы персонажи, «сделанные» из веток, плодов, листьев, соломы или цветов, не просто демонстрировали себя, а выполняли продуктивные психофизические действия. Такие факты о растениях, как «переливающаяся» кора «радужного» эвкалипта или причудливые, стелющиеся на десятки метров стебли тропической лианы и пр. — прекрасный материал для работы [3, с. 38].

Группе предлагаются несколько алгоритмов поиска сюжета для действий персонажа, изображающего растение. Лучше сделать эту схему максимально лаконичной, но точной, что позволит каждому студенту, не путаясь в сюжетных ходах и воображаемых объектах, начать разработку художественно значимых деталей.

Основная цель этих заданий — научить студентов управлять собственным воображением, перейти от созерцания к творению. Вера в «предлагаемые обстоятельства» для художника является залогом истинности создаваемого художественного образа. Этюды, созданные на данном этапе работы, могут перерасти непосредственно в коллективную импровизацию.

Студенты самостоятельно обсуждают нюансы постановки (распределение ролей, выбор музыкального сопровождения или форму произнесения авторского текста и пр.). Самое важное — найти такую смысловую интерпретацию жизни растений, которая позволила бы связать текст, музыкальное сопровождение и действие не просто в «движение», но и в настроение и ритм. Это не театральный этюд в строгом смысле этого понятия, тем не менее, его сюжет должен служить раскрытию персонажа, визуализации его особенностей изображительными и пластическими средствами.

По ходу действия, в зависимости от движений, совершаемых персонажем, меняется музыка (ритм, темп, тональность), что, безусловно, помогает выстроить интонацию пластического этюда. Задача группы — составить из этих импровизированных этюдов рассказ-представление, смысл которого меняется в зависимости от сюжета. Художественная «фиксация наиболее существенных элементов, качеств, сторон, свойств, признаков, характеристик, которые в совокупности помогут сформировать в воображении целостный образ представление, соответствующий выбранному для работы понятию», дает возможность всем участникам усвоить образно и почувствовать «изнутри» сам процесс интерпретации [1, с. 282].

Научиться пользоваться своим воображением, исследовать возможности собственного ассоциативного мышления, получить первый опыт совместной творческой деятельности — основные цели летней практики начального этапа обучения художников по костюму в кино и на телевидении. Методические принципы, касающиеся реализации студентами коллективной постановки в форме импровизации, могут быть использованы не только для разработки темы «Объемно-пространственная композиция костюма на основе природных форм», но и в рамках основополагающего курса «Мастерство художника кино и телевидения» в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Композиционное мышление как основа профессионального обучения в сфере культуры: материалы Всерос. науч.-практ. конф., 21–22 октября 2011 г. / Краснояр. гос. худож. ин-т. Красноярск: ИД Класс Плюс, 2012. 296 с. [282]
2. Мини-энциклопедия. Искусство XIX–XX вв. Стили и течения. Сост. И. Г. Мюсин. Вильнюс: UAB «BESTIARY», 2012. 80 с. [69] с. ил.
3. Устин В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве. М., 2007. 239 с.

Сведения об авторе:

Баринов Олег Юрьевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры дизайна костюма, kdk@ghpa.ru.

Barinov Oleg Y., Associate Professor, Department of Costume Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, kdk@ghpa.ru.

УДК 378.147(747+316.77+72.012.8+72.017)

С. В. Витковская, А. А. Толстова

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДИК СОУЧАСТВУЮЩЕГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА СПБГУ

Развитие дизайн-образования в СПбГУ многогранно. Базируясь на принципах традиционной школы, оно успешно включает в себя эвристические методики и технологии партиципации как при проектировании открытых пространств, так и в работе с камерными формами. Формирование соответствующих компетенций продемонстрировано на примере совместного проекта образовательных программ «Графический дизайн» и «Дизайн среды». При участии студентов магистратуры проведена серия деловых игр. На основании полученных результатов по заявке работодателя подготовлена парная выпускная квалификационная работа бакалавров, демонстрирующая потенциал развития транзитных зон учебных заведений как коммуникационных пространств на примере Академической гимназии им. Д. К. Фаддеева СПбГУ.

Ключевые слова: дизайн-образование, соучаствующее проектирование, пространственно-смысловое решение, транзитное пространство, Академическая гимназия СПбГУ, эвристические методики.

S. V. Vitkovskaya, A. A. Tolstova

APPLICATION OF PARTICIPATORY DESIGN TECHNIQUES IN THE EDUCATIONAL STRATEGY OF DESIGN DEPARTMENT OF SPBU

The development of design education at SPBU is multifaceted. Based on the principles of the traditional school, it successfully includes heuristic techniques and participatory technologies both in designing open spaces and in working with chamber forms. The formation of relevant competencies is demonstrated by the example of a joint project of the educational programs «Graphic Design» and «Environmental Design». A series of business games were held with the participation of master program students. Based on the results obtained at the request of the employer bachelors are prepared in a paired graduate qualification work, which demonstrates the potential for the transit zones development of educational institutions as communication spaces using the example of the SPBU Academic Gymnasium named after Faddeev D.K.

Keywords: design education, participatory design, spatial-semantic solution, transit space, SPBU Academic Gymnasium, heuristic techniques.

Базируясь на принципах университетского образования, кафедра дизайна успешно применяет в образовательном процессе технологии партиципации и по возможности формирует пакет курсовых и дипломных проектов по запросу реальных работодателей [Ошибка: источник перекрестной ссылки не найден, Ошибка: источник перекрестной ссылки не найден]. Учебно-познавательный процесс при этом преимущественно носит не репродуктивный (воспроизводящий), а продуктивный характер. Он строится на основе применения

креативных методик, поскольку «продуктивное творческое проектное мышление может осуществляться на основе уже имеющихся в опыте определенных стратегий методов или приемов эвристических действий» [3, с. 8]. Само обучение строится на принципах решения реальных задач в реальных либо максимально приближенных к реальным условиям. Данный тип обучения позволяет установить связь идеи с практикой и обучения с действием. Студенты учатся вместе ставить цели, искать пути движения к ним, предвидеть возможные последствия своих решений и действий. «Сотворчество студентов-дизайнеров выводит проектное мышление на новый, более высокий уровень и предполагает формирование таких качеств как коммуникабельность, самостоятельность, доброжелательность, толерантность, эмпатия и др.» [Ошибка: источник перекрестной ссылки не найден, с. 21].

Университет как крупный образовательный комплекс активно выступает в роли работодателя для кафедры. Так в 2019 г. началось сотрудничество с Академической гимназией имени Д. К. Фаддеева Санкт-Петербургского государственного университета. Это центр, осуществляющий основные и дополнительные образовательные программы среднего (полного) общего образования с 8 по 11 класс, где обучается более 350 учеников. В гимназии существует шесть образовательных направлений: биология, химия, физика и математика, география и геозология, прикладные математические и информационные технологии, конвергенция и наукоемкие технологии. Важной задачей Академической гимназии «является обеспечение завершения общеобразовательной подготовки учащихся с углубленным дифференцированным обучением дисциплинам естественнонаучного и гуманитарного циклов, приобщения их к активной научно-исследовательской деятельности еще на стадии обучения в школе» [6, с. 109]. Можно считать, что история Академической гимназии начинается в 1724 г., когда вышел Указ об ее открытии, одновременно с Указом о создании Университета и Академии наук. В тот период Академическая гимназия являлась низшим классом Академического университета. Однако современная история гимназии началась в 1963 г. как специализированной физико-математической школы при Ленинградском государственном университете. Именно в этот период идея создания школы, соединяющая университетский тип образования и гуманистические принципы воспитания учеников, опять получила практическое развитие [2].

Администрация гимназии выступила с предложением провести серию мероприятий, подготовленных кафедрой дизайна, для того чтобы выявить творческий потенциал своих учеников и, впоследствии, создать рабочую команду для активного включения гимназистов в создание креативной учебной среды. Идея, что «школьная внеклассная визуальная среда может использоваться для решения задач, связанных с развитием системы познавательных, творческих, исследовательских ценностей учащихся» [1, с. 37], активно транслируется коллективом гимназии. Она и стала движущей силой всего дальнейшего процесса.

Встречным предложением кафедры дизайна стало комплексное решение. Во-первых, провести серию деловых игр, разработанных индивидуально для гимназии студентами магистратуры. Во-вторых, подготовить парный дипломный проект на базе программ «Графический дизайн» и «Дизайн среды», рассматривая гимназию как работодателя, а материалы, полученные в результате деловых игр, как результаты включенного наблюдения.

При этом методически были спрогнозированы определенные результаты. Для гимназистов это формирование навыков коллективного взаимодействия; получение представления об организации интерьерных пространств, их средовых, функциональных и эмоциональных особенностях; освоение методики выражения своих эмоций и ощущений от пространства вербальными и визуальными образами (развитие эмоционального интеллекта); формирование чувства ответственности за принятые решения при воплощении своих замыслов в реальной работе.

Для студентов кафедры дизайна — это межпрограммное и межступенчатое взаимодействие; применение на практике методов проектирования соучастия; приобретение практических навыков в организации спецкурсов по направлению искусства; получение практических

навыков применения эвристических приемов и методов, освоенных в концептуальном моделировании; закрепление навыков социальной ответственности при создании, организации и проведении игры для гимназистов.

Для Санкт-Петербургского государственного университета — это создание тесных междисциплинарных связей; получение выпускных квалификационных работ бакалавров по средовому и графическому оформлению гимназии СПбГУ, которые могут стать заданием для лицензированной организации при проектировании гимназии, поскольку выполнены на основе методики соучастия и, по возможности, отвечают запросам целевой аудитории; оформление локального интерьера гимназии, выполненное его учениками под руководством студентов кафедры дизайна.

Итак, площадкой проектирования стала Академическая гимназия СПбГУ. При этом важно помнить о том, что «проекты физических пространств связаны со стратегическим видением учреждения для обучения, и что это отражено в каждой детали архитектуры и ясно для всех заинтересованных сторон, в том числе для учащихся» [5, с. 163].

Особенности транзитных зон гимназии таковы, что ясность передвижения по зданию не очевидна. Гимназия представляет собой два четырехэтажных здания, которые соединены переходом. Первое здание (основное учебное) было построено в 1936 г. по типовому проекту (арх. Н. А. Троцкий, А. С. Мартынов). Второе здание (спальный корпус) было построено в 1959 г. Корпуса здания, построенные в разное время, были соединены переходом, обеспечивающим транзит из одного корпуса в другой, который возник в 1996 г. Безликий холл при входе в гимназию, длинные коридоры-переходы, тупиковые зоны, отсутствие рекреаций для проведения совместного досуга гимназистов — вот тот предварительный круг проблем, который открылся в ходе предпроектных исследований. Очевидность некоторых из них была налицо, часть же проблем была выявлена только в процессе совместного с гимназистами исследования.

Первым блоком реализации предложенной кафедрой многоступенчатой программы стало проведение пространственно-средовой игры, которая получила название: «КВИНТ — если бы решение принимали МЫ». Название составлено из первых букв слов-триггеров: Коворкинг, Воркшоп, Игра, Настроение, Талант. Целью игры, с проектной точки зрения, стал анализ целевой аудитории и средовой ситуации в игровой форме; а с методической точки зрения — формирование навыков синергического взаимодействия и применение эвристических методик. Практическими задачами игры, в результате обсуждения, были определены: анализ среды гимназии, специфика эмоционального восприятия среды учениками, выявление топоники, изучение сложившихся сценариев пользования средой, создание в коллективе заинтересованности в изменениях, формирование у гимназистов желания соучастия в проекте.

На основе анализа стратегий концептуального моделирования были отобраны наиболее соответствующие поставленным задачам приемы, которые затем были преобразованы в игры, понятные и интересные школьникам. Всего было предложено провести пять игр-раундов. В процессе подготовки и обсуждения каждая игра была протестирована ведущими, уточнено количество задействованных в игре учащихся и преподавателей, количество команд и ведущих в лице студентов СПбГУ, выверен тайминг, составлен список необходимых материалов и разработан макет подачи.

Ход игры: первый раунд — игра по ролям (по мотивам «Шесть шляп мышления», разработка Эдвард де Боно, 1985 г.), второй раунд — метод «635» (форма «мозгового штурма», предложенная Берндом Рорбахом в 1968 г.), третий раунд — совместное проектирование (адаптация современной методики урбаниста Милены Йвкович) (*ил. 1*), четвертый раунд — эвристические вопросы (*ил. 2*), пятый раунд — индивидуально разработанная магистрантами программа по подбору колористического решения. В завершение были подведены итоги: от каждой команды выступил участник с общей оценкой игры и акцентированием наиболее интересных раундов.

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

1. Пространственно-средовая игра «КВИНТ — если бы решение принимали МЫ», третий раунд — совместное проектирование



2. Пространственно-средовая игра «КВИНТ — если бы решение принимали МЫ», четвертый раунд — эвристические вопросы



3. Воркшоп «Графический дизайн»



Однако практические результаты, которые можно было бы использовать в дальнейшем проектировании, оказались невелики. Наибольший успех был достигнут именно в плане взаимодействия и активизации дискуссий. Сама же проблема обустройства пространств учебных заведений, которая занимает не только дизайнеров, но и специалистов кафедры психологии и педагогики СПбГУ, разрабатывающих вопрос о смысловом наполнении школьных коридоров, холлов, рекреаций, поскольку «визуальная среда образовательного пространства влияет на процесс обучения и на модель поведения участников образовательного процесса» [1, с. 31], потребовала более вдумчивого осмысления.

Среда школьных пространств постоянно взаимодействует с учащимися через объявления, стенгазеты, расписание занятий, афиши школьных мероприятий и правила поведения в школе и вне ее. Содержание и тон этой коммуникации не всегда дружелюбны по отношению к школьникам. Кроме того, эргономика восприятия текстов тоже часто нарушена. По мнению психологов, это делает среду, в которой дети школьного возраста проводят большую часть своего времени, если не враждебной, то равнодушной и безликой.

После дополнительной исследовательской работы было решено, что привлечение целевой аудитории (гимназистов и педагогического коллектива) к совместному проектированию не может быть ограничено их участием в играх с активным генерированием идей на тему наполнения пространства гимназии новыми смыслами. Графический имидж гимназии, на наш взгляд, тоже не мог обойтись без участия гимназистов. Студентами бакалавриата были проведены воркшопы с целью вовлечения гимназистов в процесс создания визуального имиджа гимназии и создания сторителлинга как основы смысловой мифологии места. Это тем более значимо, что «с одной стороны творческий процесс должен протекать в свободной обстановке без каких-либо ужесточающих воздействий, а с другой стороны, поскольку он ограничен временными рамками, возникает необходимость в повышении уровня системности» [9, с. 142], что и позволяет реализовать формат воркшопа. Гимназисты познакомились с понятием «шрифтовая гарнитура» и способом обобщения смыслов до знакового изображения. На основе этих знаний были сделаны графические эскизы алфавита (ил. 3), который позже был включен в концепцию графического имиджа гимназии. Изображения стали частью фирменной графики и украсили сувенирную продукцию.

Воркшоп, ориентированный на средовой контекст проекта, заключался в инициировании проведения экскурсии по гимназии силами учащихся. Необходимо было увидеть гимназию глазами ее учеников. Услышать истории, связанные с эмоциональным переживанием первого знакомства с местом, его дальнейшим освоением, приспособливанием «под себя» от каждого участника экскурсии. Этот этап погружения в эмоциональное, личное переживание пространства дал проектировщикам необходимую детализацию общих проблем.

Заложенным в стратегию взаимодействия с гимназией в качестве работодателя результатом стал уникальный опыт совместной работы над парным дипломом выпускников кафедры дизайна СПбГУ направления «Графический дизайн» и «Дизайн среды», который заключался, прежде всего, в том, что такая работа велась впервые. Оба автора получили бесценный опыт профессионального взаимодействия, обогатив свои навыки и расширив компетенции. Процесс работы базировался на опыте работы профессиональных проектных студий.

Проведя предпроектную работу, или «дивергенцию», совместно с магистрами среднего дизайна, направленную на расширение границ проектной ситуации с целью выявления скрытых проектных проблем, проектировщики сформировали очень подробное техническое задание на проектирование. Проанализировав средовую и графическую составляющую объекта на момент начала работы, составили дорожную карту проекта. Дальнейшее проектирование велось при постоянном совместном обсуждении этапов создания образа, цвета, смысла и содержания каждой части. Оборудование, средовая графика, цветовое решение, ай-дентика и сценарный подход к освоению пространства — вот те инструменты графического

и средового дизайна, которыми пользовались проектировщики для достижения поставленной цели.

Проект функционально-средового решения транзитных зон учебных заведений на примере Академической гимназии имени Д. К. Фаддеева СПбГУ стал хорошим стартом в деле современного подхода к технологии проектирования в студенческой среде. Обмен опытом студентов магистратуры и бакалавриата, создание творческих групп на этапе предпроектного исследования и дальнейшее совместное проектирование студентов разных направлений обучения дают наиболее комплексный и объемный результат.

В заключении приведем слова В. Т. Шимко, которые являются квинтэссенцией очень верного подхода к проектной деятельности: «Среда неотделима от зрителя, его настроения, его дел и желаний. Это не «вещь в себе», а серия эмоциональных и эстетических переживаний, нужных человеку здесь и сейчас» [9, с. 35].

ЛИТЕРАТУРА

1. Азбель А. А. Роль текстов в дизайне образовательного пространства современной школы. Анализ мнений и кейсов / А. А. Азбель, Л. С. Илюшин, Е. С. Самойлова // Вестник Томского государственного педагогического университета, 2019. № 8 (205). С. 30–38.
2. Буркова Т. В. Академическая гимназия. Очерки истории, 1963–1991. Школа-интернат № 45 при ЛГУ. СПб.: Изд. дом Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2013. 163 с.
3. Григорьев А. Д. Формирование проектного мышления студентов-дизайнеров в процессе профессиональной подготовки: автореферат дис. ... канд. педагогических наук. Магнитогорск, 2007. 26 с.
4. Гудкова Т. В. Моделирование процесса творческого проектного мышления (на примере начального этапа высшего архитектурного образования): автореферат дис. ... канд. архитектуры. Новосибирск, 2000. 27 с.
5. Лютомский Н. В. Когнитивная архитектура образовательных учреждений на примере международной гимназии Сколково // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. № 3(44). С. 147–166.
6. Петрашень Е. П. Опыт соучаствующего проектирования общественных пространств в контексте формирования методик образовательной программы «Дизайн среды» СПбГУ / Петрашень Е. П., Толстова А. А., Лиходед В. В. // Сборник: Современные общественные пространства как инструмент развития городской среды: Материалы межрегиональной научно-практической конференции. СПб, 2018. С. 131–136.
7. Петрашень Е. П. Роль организаций-работодателей в формировании бренда программы «Дизайн среды» / Петрашень Е. П., Алферовский К. А., Толстова А. А. // Маркетинг МВА. Маркетинговое управление предприятием, 2018. Т. 9. № 3. С. 104–126.
8. Пивоваров С. С. Спецкурс «Экспериментальная физика» в Академической гимназии СПбГУ и развитие способностей старшеклассников к исследовательской деятельности / Пивоваров С. С., Божевольнов В. Б. // Физическое образование в вузах, 2010. Т. 16. № 1. С. 109–113.
9. Саркисов С. К. Инновации в архитектуре учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению «Архитектура». Гос. ун-т по землеустройству. Москва, 2011. 334 с.
10. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории (средовой подход): учебник / 2 изд., доп. и испр. М.: Архитектура-С, 2009. 408 с.

Сведения об авторах:

Витковская Светлана Владимировна, Санкт-Петербургский государственный университет, старший преподаватель кафедры дизайна; s.vitkovskaya@spbu.ru

Толстова Александра Андреевна, Санкт-Петербургский государственный университет, старший преподаватель кафедры дизайна; a.tolstova@spbu.ru

Vitkovskaya Svetlana V., Senior Lecturer, Design Department, St. Petersburg State University; s.vitkovskaya@spbu.ru

Tolstova Aleksandra A., Senior Lecturer, Design Department, St. Petersburg State University; a.tolstova@spbu.ru

РОЛЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ В ФОРМИРОВАНИИ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ У СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА

Преподавание дисциплины «Физическая культура и спорт», воспитание мотивации к занятиям физической культурой и спортом, формирование здорового образа жизни студентов и роль преподавателя кафедры физического воспитания в этом процессе.

Ключевые слова: физическое воспитание студентов, физкультурно-оздоровительная деятельность, мотивация, здоровый образ жизни, преподаватель кафедры.

S. I. Galushko

THE ROLE OF THE TEACHER IN FORMING A HEALTHY STUDENTS' LIFESTYLE AT A CREATIVE UNIVERSITY

Teaching the discipline "Physical Culture and Sports", the development of motivation for physical education and sports, the formation of a healthy lifestyle for students and the role of the teacher of the department of physical education in this process.

Keywords: Physical education of students. Sports and fitness activities, motivation, healthy lifestyle, teacher of the department.

Введение. Проблемы формирования ведения здорового образа жизни студентов последнее время приобрели особую актуальность и первостепенную значимость не только в подготовке специалистов, но и в их дальнейшей профессиональной деятельности.

Укрепление здоровья подрастающего поколения и профилактика заболеваний считаются одними из приоритетных задач не только здравоохранения, но и образования.

Результаты медицинских осмотров студенческой молодежи свидетельствуют о том, что уровень здоровья и физической подготовленности ухудшился [16]. Плохое здоровье как школьников, так и студентов — результат крутых изменений «не в лучшую сторону» всего образа жизни нашего общества, начиная с 90-х годов прошлого века. Если раньше учащиеся и студенты могли посещать бесплатно большое количество кружков, спортивных секций, то в настоящее время они стали платными. Кроме того, повысилась стоимость спортивного оборудования и снаряжения, что стало доступно далеко не всем.

Показатели медицинского осмотра за последние 7–10 лет свидетельствуют об очень низком уровне здоровья студентов. Увеличилось число студентов, отнесенных к специальным медицинским группам А и Б. Около 50 % от числа поступивших относится к подготовительной группе занимающихся, а основная группа, то есть практически здоровые, составляет 40%. При этом основной контингент поступающих, до 60%, составляют девушки. Показатели медицинского осмотра 353 студентов, поступивших на 1 курс в СПбГХПА им. А. Л. Штиглица в учебном 2017/2018 г., свидетельствуют о том, что 31 студент по своему здоровью относится к специальной группе А, к специальной группе Б — 28 студентов, 3 студента — инвалиды, 102 студента принадлежат к основной группе, 158 студентов — к подготовительной группе и 41 студент — к подготовительной группе без сдачи контрольных

нормативов. В связи с этим возникает ряд проблем: как гармонично развить физические качества студентов и укрепить их здоровье, что необходимо для формирования мотивации к занятиям физическими упражнениями и спортом, какие факторы благоприятно влияют на формирование позитивно складывающегося образа жизни студентов?

Целью данной работы явилось не только формирование физически здорового студента, но и воспитание им самим необходимости заниматься укреплением здоровья для выполнения и реализации творческих идей в соответствии со своей специализацией. Отсюда и формирование в нем внутренней потребности в здоровом образе жизни.

Задача преподавателя физического воспитания — подвести студента к пониманию этого таким образом, чтобы создать у него стойкую мотивацию для занятий физической культурой и спортом.

Здоровый образ и стиль жизни — это сложившаяся у человека организация учебной, трудовой, бытовой и культурной жизнедеятельности, позволяющая в той или иной мере реализовать свой интеллектуальный, творческий и профессиональный потенциал. Это является основой мотивированного поведения студента как энергичного, позитивного, разумного, целеустремленного молодого человека [7].

Организация и методика исследования. В работе использовались обзор и анализ литературы, анкетирование и опрос, педагогические наблюдения, педагогический эксперимент. Для оценки физической подготовленности студентов использовались тесты и контрольные нормативы, рекомендуемые программной дисциплиной «Физическая культура и спорт». Исследование проводилось с сентября 2018 г. по июнь 2019 г. с 234 студентами первого курса факультета «Дизайн».

Результаты исследования и их обсуждение.

Анализ и обзор научной и научно-методической литературы свидетельствует о том, что XXI век характеризуется значительно ускорившимся темпом жизни. В новых социокультурных условиях сильно меняются образ жизни людей, их поведение, привычки, система ценностей. В связи с развитием цивилизации существенно меняется характер движений, выполняемых человеком в повседневной жизни. В индустриально развитых странах заметно снижается необходимость физического труда [13]. Проблема с недостатком двигательной активности в современном обществе требует особого внимания и оперативного решения как со стороны образования в высшей школе, так и в государственном масштабе. На сегодняшний день роль физической культуры и спорта в оздоровлении общества признается всеми государственными органами, и физическая культура присутствует во всех учебных планах образовательных учреждений. Не случайно был введен комплекс ГТО, который, как известно, способствует улучшению физической подготовки, развитию физической культуры, массового спорта и оздоровления нации [11]. Однако при его реализации возникает ряд проблем. К ним относятся: недостаточно подготовленная техническая база, ограничения в допуске к выполнению норм ГТО ряда категорий граждан, добровольность, а также отсутствие агитации и пропаганды со стороны государства для мотивации населения [15]. По данным многих исследований, на первый курс вузов ежегодно поступает до 88% молодежи с отклонениями в состоянии здоровья. Около 50% — с отклонениями в развитии опорно-двигательного аппарата; среди хронических заболеваний лидирует патология органов дыхания, сердечно-сосудистой системы и органов чувств [8]. Главными индикаторами изменений в здоровье студентов являются показатели стрессоустойчивости личности, нейропсихического развития, психосоматики, базальных и ситуативных неврозов [1, 14]. Учеба в вузе — это освоение большого объема знаний, разносторонней информации, высокого эмоционального напряжения, постоянной умственной перегрузки [5]. Разумеется, все это накапливается в организме и требует выхода [4].

Некоторые преподаватели-практики отмечают недостаточный уровень физической подготовленности обучающихся в вузе [9, 13]. Однако имеется ряд научных работ, в которых

указывается, что регулярное посещение студентами учебных занятий, спортивных секций, а также мероприятий по сдаче норм ГТО, физкультурно-оздоровительных и массовых спортивных мероприятий способствует укреплению здоровья, развитию физических качеств, повышению не только физической, но и умственной работоспособности [2, 6, 12]. Некоторые исследователи обращают внимание и на специфику деятельности преподавателя физической культуры, который должен быть примером для студентов [3].

Основываясь на анализе материалов научной и научно-методической литературы, следует констатировать, что наиболее жизнеспособными оказываются те вузы, которые проводят активную политику внедрения новых технологий по сохранению и укреплению здоровья студентов, а также формированию у них здорового образа жизни [10].

Количество поступивших студентов в академию в 2018/2019 учебном году составило 424 человека, тогда как в предыдущие годы — не более 310 человек. Так, на факультете «Дизайн» — 176 человек, и из них только 32 юноши. На факультете «Монументально-декоративное искусство» — 248 человек, из которых 31 — юноши.

По показателям медицинского осмотра на факультет «Дизайн» к основной медицинской группе, то есть практически здоровых, относятся 64 студента, из которых 48 девушек и 16 юношей; в подготовительной группе — 69 девушек и 5 юношей, без сдачи контрольных нормативов — 16 студентов, в специальной группе А — 12 девушек и 2 юноши, в специальной группе Б — 3 девушки и 1 юноша, полностью освобожденных инвалидов — 4: 2 девушки и 2 юноши.

Результаты анкетирования выявили, что подавляющее большинство студентов не хочет сдавать нормы ГТО. Только 9% от числа опрошенных желали бы сдать его. Интерес и желание заниматься на занятиях по физическому воспитанию у 50% студентов вызывают технологии фитнеса, 12% студентов хотят заниматься волейболом, 11% — бадминтоном, по 6% — баскетболом и дартсом; по 5% — шашками и настольным теннисом, 3% — шахматами и атлетической гимнастикой, 2% — пауэрлифтингом.

На вопрос «Что такое здоровый образ жизни?» относительно полные ответы из числа опрошенных дали 17% девушек и 3% юношей. Составные части здорового образа жизни (ЗОЖ) далеко не полностью назвали 54% девушек и 46% юношей. На вопрос «Ваше отношение к своему здоровью?» 57% опрошенных дали положительные ответы, 32% — определили как среднее, 11% ответили, что хотелось бы улучшить. На вопрос «Ваше отношение к обязательным учебным занятиям?» 77% студентов ответили — положительное, 17% — нейтральное, 4% — отрицательное. На вопрос «Ваше отношение к самостоятельным занятиям?» 40% ответили — положительное, 22% — нейтральное и 17% — отрицательное. Опросы полученных данных свидетельствуют о том, что одна из причин пассивного отношения к своему здоровью — это недостаток необходимых знаний о нем, о способах формирования, сохранения и укрепления его. Показатели физической подготовленности студентов в сентябре 2018 г. свидетельствуют об их низкой физической подготовке.

Так, у девушек показатели прыжка в длину с места толчком двумя ногами (в сантиметрах) — $154 \pm 3,7$; наклон вперед из положения стоя прямыми ногами на гимнастической скамейке (ниже уровня скамейки, в см) — $11,8 \pm 1,5$; поднимание туловища из положения на спине (количество раз в минуту) — $31,8 \pm 1,7$; сгибание и разгибание рук в упоре от гимнастической скамейки (количество раз) — $11,9 \pm 1,1$; поднимание туловища из положения лежа на животе (количество раз за минуту) — $45,5 \pm 1,7$; количество приседаний за минуту — $41,2 \pm 1,8$; бег на 100 м (в секундах) — $18,4 \pm 1,3$; кросс на 1000 м (в минутах) — $11,8 \pm 2,1$.

У мужчин показатели в беге на 100 метров составили (секунды) $14,8 \pm 1,2$; в кроссе на 3000 м (минуты) — $14,1 \pm 1,8$; подтягивание из виса на высокой перекладине (количество раз) — $6,95 \pm 1,44$; прыжок в длину с места (в сантиметрах) — $199 \pm 2,3$; сгибание и разгибание рук на брусьях (количество раз) — $7,1 \pm 1,1$; из виса на высокой перекладине

поднимание прямых ног и доставание стопами перекладины — $3,1 \pm 2,4$ раза; количество попаданий баскетбольного мяча в корзину со штрафной линии из 10 бросков — $2,6 \pm 1,3$ раза.

Полученные показатели по физической подготовленности студентов в декабре 2018 г. свидетельствуют о том, что они увеличились незначительно, на 2% — у девушек и на 5% — у юношей. В то же время, опрос студентов выявил, что 93% с желанием посещают учебные занятия. Более значительные улучшения по показателям физической подготовленности у студентов наблюдались в конце мая 2019 г. Так, результат прыжка в длину с места как у девушек, так и у юношей увеличился на 12%; подтягивание на перекладине у юношей увеличилось на 23%; у 12% девушек увеличился результат сгибания и разгибания рук. Средние показатели гибкости у девушек и у юношей увеличились на 14%. Точность попадания баскетбольного мяча в корзину увеличилась у мужчин на 20%. Студенты более активно стали ходить как на учебные занятия по физической культуре и спорту, так и посещать спортивные секции и участвовать в оздоровительно-физкультурных и массовых спортивных мероприятиях — Спартакиаде Академии.

Реализация дисциплины «Физическая культура и спорт» руководствуется требованиями ФГОС ВО, примерной учебной программой и приказом Минобрнауки № 301 от 5.04.2017 г., что привело к значительным изменениям в организации учебного процесса. Эти изменения связаны с разделением дисциплины на базовую (72 часа) и элективную (328 часов), а также увеличением числа занимающихся студентов с 15 до 20 человек, что создало трудности в комплектации мужских учебных групп, которые стали заниматься совместно с девушками.

Базовая физическая культура реализует задачи обучения методикам использования средств физической культуры. Прохождение базового раздела связано с проведением лекционных часов (16 часа), методико-практических занятий (32 часа) и контрольных занятий (24 часа). Лекционные занятия проводятся на 1–2 курсах обучения. Методико-практические занятия осуществляются на каждом курсе обучения и имеют свои цели, они разработаны с учетом прохождения теоретического материала по тематике лекции. Контрольные занятия на всех курсах обучения направлены на проверку уровня овладения практическим материалом по физической подготовленности студентов, а на 3 курсе и с учетом физической подготовленности вида спорта, которым занимается студент.

Элективная часть направлена на проведение практических занятий по различным видам гимнастического фитнеса, видам спорта, подвижных игр, с целью физического развития студента, укрепления его здоровья, его совершенствования, к подготовке контрольных нормативов и норм ГТО, а также стимулирование студента на ведение здорового образа жизни. Проводимые научные исследования коллективом кафедры привели к тому, что содержание программного материала во всех учебных отделениях стало носить спортизированное направление и имеет своей целью овладение студентами общекультурными компетенциями по практическому использованию социально значимых представлений о здоровом образе жизни для самостоятельного правильного использования методов физического воспитания и самовоспитания, повышения адаптивных возможностей, укрепления здоровья и достижения должного уровня физической подготовленности, обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности.

Независимо от того, в какой учебной группе находится студент, он обязан сдавать зачеты по физической культуре и спорту. Каждый студент должен осознать, что он сам отвечает за свое здоровье и сам должен поддерживать форму, физическое состояние своего организма, сам должен понять и научиться самостоятельно использовать физкультурно-оздоровительные знания, умения и навыки для восстановления здоровья и повышения своей физической подготовленности.

Продолжение образовательного процесса находит свое отражение в воспитательной и тренерской работе кафедры, отметившей свой 80-летний юбилей, со студентами

во внеурочное время, проводя различные массовые физкультурно-оздоровительные и спортивные мероприятия, которых в 2018/2019 г. было свыше 20, а именно: Спартакиада Академии по 10 видам спорта включала шахматы, шашки, дартс, волейбол, баскетбол, бадминтон, настольный теннис, атлетическую гимнастику для мужчин и женщин, гиревой спорт, легкоатлетическую эстафету, легкоатлетический кросс. Кроме того, студенты участвовали в Универсиаде Санкт-Петербурга по бадминтону, дартсу, боулингу, в мероприятиях по сдаче норм ГТО по лыжам с выездом за город; в спортивно-массовых мероприятиях к 80-летию кафедры физического воспитания; в физкультурно-оздоровительных мероприятиях «Соляной городок — город мастеров»; на приз первокурсников по волейболу, бадминтону, баскетболу в товарищеских матчах по волейболу с командой Академии им. И. Е. Репина и с командой химико-фармацевтического университета по бадминтону. Главным направлением воспитательной и тренерской работы было повышение уровня сознательности студентов, отвлечение их от негативных поведенческих норм, развитию уважительного отношения к окружающим людям, повышение дисциплинированности, формирование бережного и внимательного отношения к своему здоровью, вовлечение студентов в ведение здорового образа жизни, формирование потребности в выполнении физических упражнений, развитии личностных качеств.

Однако, работа над здоровьем и здоровым образом жизни требует значительного труда и усилия от самого студента. Только в единстве деятельности преподавателя и студента можно добиться успеха. Соблюдение преподавателем всех требований и норм поведения при проведении своей работы, а также дисциплины, поддержки своей физической и функциональной формы, дает ему моральное право требовать от студента такого же поведения. Успешность преподавателя определяется его знаниями и умением организовать и преподавать свой предмет. Помимо основной функции обучения, развития студента и формирования у него мотивации к занятиям, он выполняет и другие различные функции как тренер, наставник, воспитатель. Как специалист, обладающий большими знаниями по методике учебно-тренировочного процесса, выстраивает тактику ведения соревновательной борьбы. Всякое спортивное состязание, помимо состязания в силе, ловкости, быстроте, выносливости, смекалке, является и состязанием в проявлении нравственных и морально-волевых качеств, таких как воля, целеустремленность, настойчивость и упорство, самостоятельность и инициатива, решительность и смелость, выдержка и самообладание. Волевые качества при рациональном педагогическом руководстве тренера-наставника становятся постоянными чертами личности, что, в свою очередь, позволяет занимающимся проявлять их в учебной, а затем — в трудовой и общественной деятельности. Как воспитателю, преподавателю необходимо обладать социально положительными чертами личности, такими как компетентность, знать, что говорить, быть увлеченным своей профессией и творчески относиться к ней, любить студентов, быть к ним доброжелательным и искренним, деликатно, щадя самолюбие, открывать студенту глаза на его ошибки, будить в душе студента любознательность, приветливость, считаться с творческой природой студентов, уметь завоевать их доверие, уважение, быть терпеливым и чутким к чужим взглядам. Личностные качества, такие как целеустремленность, настойчивость, твердость, организованность, скромность, терпимость, сдержанность, самодисциплина оказывают большую роль в организации воспитательной работы как на учебных занятиях, так и в спортивных секциях. Истинно здоровые отношения в работе со студентами формируются, когда преподаватель уделяет большое внимание «мелочам», постоянно следит за нравственной чистотой собственного поведения, заботится о формировании морального облика студента, правильно реагирует на их поступки. Помимо этого, преподаватель академии должен обладать высокой общей культурой, определенной эрудицией по другим вопросам, не относящимся к его профессии, быть остроумным, с юмором и, в некоторой степени, артистичным.

Заключение: современный преподаватель кафедры физического воспитания должен воплощать в себе Учителя, Воспитателя, Актера и Ученого. В результате целенаправленной работы как отдельного преподавателя, так и преподавателей кафедры, которые постоянно используют новейшие технологии, современные методики, направленные на улучшение физической подготовленности студента, на повышение их мотивации к занятиям и формирование у него стойкой привычки к здоровому образу жизни, можно считать, что задача по воспитанию здорового специалиста будет достигнута. Работа в этом направлении имеет продолжение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева И. В., Виноградова Л. Е., Мелешкова Г. И. Актуальные проблемы изучения здоровья человека и организационно-методические возможности внедрения результатов в образовательный процесс университета. СПб.: СПбГУПТД, 2017. С.17–21.
2. Антонова Е. А., Денисова Е. Б. Здоровый образ жизни студенческой молодежи в контексте физкультурно-оздоровительной деятельности. Материалы IV всероссийской научно-практической конференции (под ред. В. П. Храпова). СПб., 2018.
3. Беглов М. В., Милехин А. В., Скосарева Е. М. Темпоральные закономерности подготовки студента как объекта внимания спортивного педагога. Актуальные проблемы развития физической культуры и спорта в высших учебных заведениях Минсельхоза России: Сборник материалов IV Международной конференции, Саратов, 2016.
4. Вилленский В. И., Вилленский М. Я. Физическая культура и здоровый образ жизни студента. Учебное пособие. М.: КНОРУС, 2015.
5. Галушко С. И. Бадминтон как средство спортизации физического воспитания студентов творческого вуза. Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2018.
6. Евсеев Ю. И. Физическая культура. Учебное пособие для студентов вузов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010.
7. Кораблева Е. Н. Оздоровительная физическая культура. Учебное пособие. СПб.: БГТУ. 2016.
8. Курова Н. В., Зотов В. Ф. Анализ динамики нозологических форм студентов, поступивших на 1 курс в СПб-ГПТУ с 2015 по 2017 гг. Сборник научных трудов Всероссийской научно-практической конференции 14 июля 2018 г. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2018.
9. Милехина И. А. Мониторинг физической подготовленности студентов. Наука и общество, № 3. 2013.
10. Непременко А. А. Спортивно-массовая работа и студенческий спорт. Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2018.
11. О Всероссийском физкультурно-спортивном комплексе «Готов к труду и обороне» (ГТО). Указ президента Российской Федерации от 24.03.2014 № 172.
12. Прокопчук С. С., Зефирова Е. В., Кожанова Е. Ю. Повышение эффективности физкультурно-оздоровительной деятельности и формирование здорового образа жизни студентов вузов. Сборник Физическая культура и спорт в системе образования России. СПб., 2014.
13. Симонов Д. Э., Яценко Н. М., Жаринов Н. М. Результаты социологического исследования студентов-первокурсников института экономика и менеджмента на входе в образовательную среду высшей школы технологии и энергетики. Сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2018.
14. Стариков С. М., Поляев Б. А., Болотов Д. Д. Физическая реабилитация в комплексном лечении больных с дорсопатией. Монография РТАПУ. Издание второе. М. Красная звезда, 2017.
15. Тюрина О. В. Влияние мотивации населения на проблемы реализации физкультурно-спортивных комплексов ГТО. Сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2018.
16. Черемисов В. Н. Валеология: учебное пособие. Физическая культура. М., 2005. С. 144.

Сведения об авторе:

Галушко Светлана Ивановна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат педагогических наук, профессор кафедры физического воспитания; rfv@ghpa.ru

Galushko Svetlana I., St. Petersburg State Art and Industry Academy named after A. L. Stieglitz, candidate of pedagogics, title-associate Professor, Department of Physical education; rfv@ghpa.ru

АНАЛИЗ ПЕРВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ ВЫЕЗДНОГО ПЛЕНЭРА СТУДЕНТОВ СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

Большой опыт работы со студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица говорит о существовании синергетических эффектов в творчестве обучающихся вместе художников. Руководство выездными пленэрами студентов академии, которые проводятся систематически, позволяет провести обобщение результатов и подведение итогов.

Характер новой этнической среды и ландшафта, свобода творческих инициатив на пленэре, ежедневные общие творческие обсуждения результатов, обмен художественными находками и приемами, совместный быт дают студентам новый творческий импульс. Это способствует развитию гибкости и смелости индивидуального мышления, которые находят отражение на каждой отчетной выставке в стенах академии.

Воспользовавшись понятиями социальной синергетики, мы попытались построить качественную модель, объясняющую новое коллективное творческое состояние студентов после выездного пленэра.

Ключевые слова: пленэр, синергия, рисунок, живопись, образование.

Т. Е. Гудова

INTERPRETATION OF THE FIRST PLEIN AIR ARTISTIC RESULTS OF THE STIEGLITZ ACADEMY STUDENTS

Large educational experience at the Stieglitz Academy gave me certitude of creative synergy among young drawing students. During the 15-years' experience of plein air in foreign countries, I have seen many times how ethnic environment and landscape provoked emotional shock among young painters. They were taking part in a common creative discussion on every days results, sharing their personal experiences, methods, tricks, findings. This activity gives them new creative breathe, real second wind, develops student's creative ability and flexibility as well as the individual courage of thought.

Using concepts of social synergy, we tried to compose a qualitative model to explain a new collective creative state of student's group after outdoors professional work abroad.

Keywords: plein air, synergy, drawing, painting, education.

Высокая оценка альбома-монографии Т. Е. Гудовой по выездному пленэру 2012 г. в педагогическом и студенческом сообществах и отсутствие реакции искусствоведов позволяют кратко остановиться на художественных результатах пленэров 2001–2010 гг., прежде чем переходить к публикации результатов четырех студенческих пленэров 2013–2016 гг. в новом методическом пособии ГХПА.

Информационной опорой нашей интерпретации художественных результатов выездного пленэра послужили философские и синергетические представления о художественном процессе доктора философских наук, профессора В. П. Бранского (СПбГУ), изложенные

в книгах «Искусство и философия», Калининград, Янтарный берег, 1999 г. [1], и «Синергетическая теория ценностей» под редакцией В. П. Бранского, Санкт-Петербург, 2012 г. [2].

Импрессионистический идеал и метод

«Историческая эрозия реалистического художественного идеала (отказ от типического в наблюдаемом мире ради нетипического, неповторимого и индивидуального в том же реальном мире) осуществлялась в символическом и импрессионистическом художественных стилях.

В своем идеале прекрасного импрессионисты все типическое в окружающем мире устремляли к нулю (в идеале реалистов устремлялось к нулю все нетипическое в реальном мире), идеал же символистов апеллировал к невидимому, потустороннему миру. Импрессионистический идеал воплощался в «мимолетном человеке» и его сиюминутном настроении; этот мимолетный человек — человек не цели, а настроения, и легкомысленная личность. Для мимолетного человека характерен поверхностный подход к окружающему миру: все устойчивое и повторяющееся в вещах устремляется к нулю (эфемиризация — диффузия — диссипация вещей), а остается изменчивое и неповторимое.

Содержательные нормативы импрессионистического идеала:

- Мимолетные впечатления повседневной жизни (бытовой жанр и портрет, ню, пейзаж, натюрморт, а сюжеты войны и труда исключаются).
- Культ движения (но не глобальная картина движения, а «моментальные снимки» стадий движения).
- Фиксация внимания на случайном, а не на закономерном.
- Взаимодействие предмета со световоздушной средой; этот норматив требует обязательной работы на открытом воздухе, а не в мастерской.

Содержательные нормативы импрессионистического идеала:

- «Отказ от рисунка» и моделировки предмета светотенью, краски поглощают рисунок, линии становятся элементами живописи.
- «Высветление» колорита.
- Использование чистых цветов спектра, смешение красок не на палитре, а оптическое смешение цветов в глазу зрителя.
- «Туманность» композиции, предполагающая недосказанность и намек.

Гармония художественного импрессионистического образа состоит в сочетании контраста мимолетных элементов с равновесием мимолетной композиции.

«Туманность» композиции создает почву для разного рода ассоциаций; в частности, для участников студенческого пленэра это были ассоциации художественных методов романтизма и импрессионизма (студентка О. Кулижнова, см. ниже) или методов импрессионизма и барокко (студентки А. Пырьева и Е. Владимирова, кафедра художественных тканей, см. ниже). Тяга к свободе свойственна мимолетному человеку импрессионизма и идеальному «свободному» человеку романтизма, но у мимолетного человека эта тяга к свободе носит более поверхностный характер.

И мимолетный человек, и гедонистически-героический человек барокко — эпикурейцы, но идеальный человек импрессионизма спокойно гедонистичен, а человек барокко безмятежно гедонистичен» [1].

Чтобы облегчить себе применение знаний о стилевых тенденциях в истории живописи к трудной задаче интерпретации творческих результатов своих учеников на пленэрах 2002–2010 гг., было решено действовать «по частям»: сначала постараться оценить работу лучших, тех, кто ездил на пленэр больше других, работал смелее и выразительнее, был выше оценен коллегами и зрителями отчетных выставок. Таких было двое: Антон Леухин и Ольга Кулижнова. Хотелось определить их стилевые особенности, зависимость их результатов от условий пленэра (региона, состава группы, связи с академической успеваемостью и т. п.).

Затем я обратилась к художественным результатам двух очень талантливых и самостоятельных студенток с той же кафедры, что и А. Леухин и О. Кулижнова. Анна Пырьева участвовала в поездках на Волгу (2002), на Кавказ (2003) и в Черногорию (2006) и «прославилась» двумя неповторимыми изображениями кавказских гор. Евгения Владимировна, участник пяти выездов, на каждом пленэре создавала художественные образы высокого качества.

У четырех отмеченных студентов третьего курса кафедры «Художественные ткани» главной стилиевой особенностью художественного творчества на пленэре являлся современный молодежный импрессионизм, ярче всего выраженный у Антона Леухина. Ольга Кулижнова первой из всех нашла свое самовыражение в «смешанном» стиле импрессионизма и романтизма («Ростовские просторы» на Волге в 2002 г.), создавая свои художественные образы пленэра по идеалу свободного мимолетного человека (в стиле молодежного импрессионизма с романтической (лирической) окраской).

Ярко выразительные импрессионистические пейзажи А. Пырьевой (Кавказ, 2003 г.) и Е. Владимировой выделялись из работ других студентов оригинальностью, смелостью композиции и яркостью палитры. Синтез молодежного импрессионизма и барокко с его гедонистически-героическим эстетическим идеалом может объяснить стилиевую близость пленэрных работ двух подруг, А. Пырьевой и Е. Владимировой.

Следует подчеркнуть, что наша попытка интерпретации некоторых результатов 10-летнего студенческого пленэра под руководством Т. Е. Гудовой является лишь началом поиска (а не методом) оценки творческих результатов систематического выездного пленэра ГХПА им. Штиглица.

Заслуживают отдельного рассмотрения яркие работы М. Николенко и Т. Смолкиной в Португалии (2011), Л. Кочетовой в Таиланде (2007) и в Испании (2008), Н. Дзембок и Т. Белалы («чешское барокко», 2005) и городской архитектурный «путеводитель» по Праге Татьяны Лаптевой (2005).

Удивительное эмоциональное сопереживание подарили академии Штиглица шесть студенток на недельном выездном пленэре в г. Пскове (2010) в майские праздники (К. Петросян, С. Ваганова, М. Николенко, Т. Смолкина, В. Свидло, В. Иванова). Их отчетная выставка в СПГХПА нашла отражение в альбоме-монографии Т. Е. Гудовой «Современный пленэр в ГХПА», 2012 г. [3]. Коллективная экспозиция псковских пейзажей звучит как хоровая песня во славу древнего русского пограничья на Псковщине и золотого века региональной архитектуры. Очевидная синергия этого коллективного пленэра пока не поддается рациональному осмыслению, чтобы вместе с эмоциональным сопереживанием стать художественной идеей этого выездного пленэра.

В защиту авторской (Т. Е. Гудовой) попытки интерпретации частных художественных результатов систематического студенческого выездного пленэра еще раз сошлемся на великолепный научный труд почетного профессора СПбГУ В. П. Бранского «Искусство и философия», 1999 г. «Хочет художник или нет, при любых условиях не следует забывать, что конечной целью художественного творчества является обмен обобщенной эмоциональной информацией между художником и зрителем (в еще большей степени это проявляется в музыкальном и литературном творчестве). Таким образом, как художественное творчество, так и восприятие его зрителем являются звеньями единого процесса, который называют художественным процессом. Иногда эта связь искажается в человеческом обществе.

В более сложных случаях художественное произведение оказывается посредником в передаче информации от творческого коллектива художников (художественного ансамбля) сопереживающему коллективу зрителей. И это — усиленная синергия творчества (синергия «в квадрате»).

Главная загадка (парадокс) художественного творчества состоит в следующем: как возможно на основании знания только объекта эмоционального отношения художника (натуру)

найти во множестве возможных умозрительных моделей ту модель, которая дает адекватное образное выражение эмоционального отношения к объекту (и может быть совсем не похожа на объект, поэтому знание объекта не помогает выбору). Тайна таланта — в искусстве выбора из потенциально возможных моделей максимально выразительную для образа объекта.

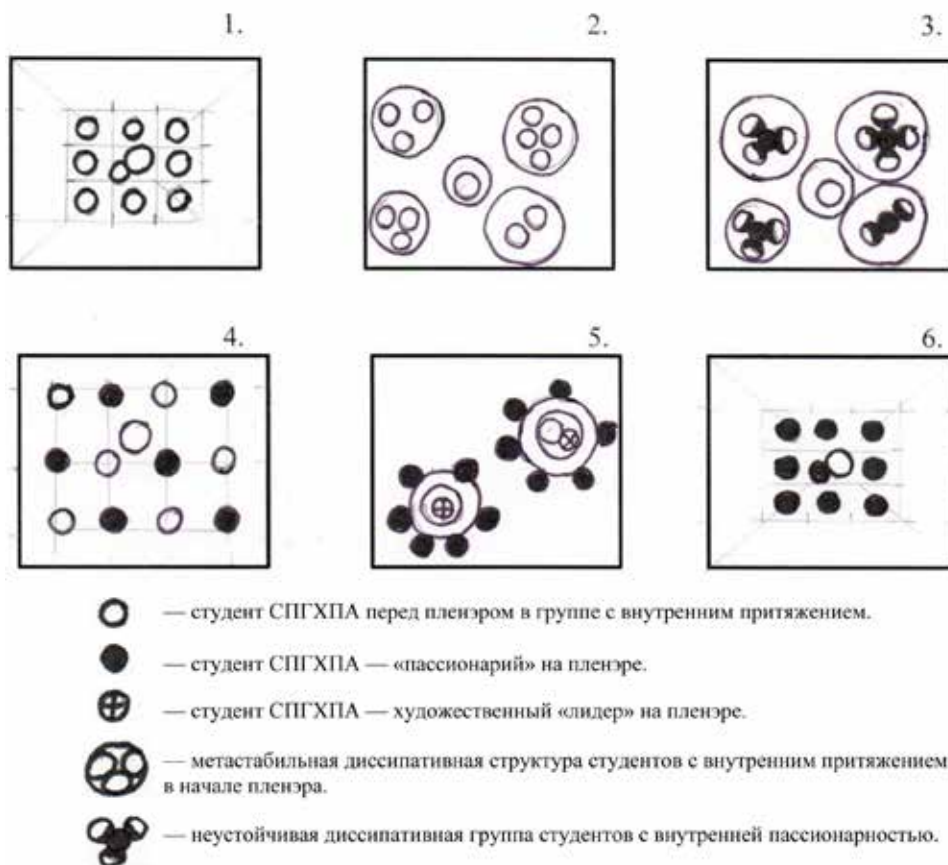
Аналогичный парадокс (загадка) художественного восприятия таков: зритель восхищается художественным образом, не имея представления о его идейном (эмоциональном и рациональном) содержании. И здесь мы встречаемся с проблемой выбора: на выставке зритель выбирает понравившийся ему образ из актуально существующих образов объекта; он хочет пережить чувство, не соприкасаясь с его источником в жизни. А художник выбирает из потенциальных художественных умозрительных моделей для образа. Какова причина такого избирательного поведения художника и зрителя?

Ключ к решению парадоксов художника и зрителя в понятии идеала. Идеал художника во вдохновении (при зарождении эмоционального отношения к объекту) совпадает с его идеалом в процессе моделирования образа.

Зритель может соперничать художнику без знания объекта эмоционального отношения (т. е. идеи произведения) потому, что его идеал совпадает с идеалом художника. Совпадение эстетических идеалов зрителя и художника является конечной причиной возможности соперничания».

Синергетическая модель пленэра

На пленэр приезжает коллектив студентов СПГХПА, сплоченный учебой в академии, бытовыми и творческими установками опытного руководителя пленэра, с престижной коллективной профессиональной целью и коммуникативным взаимодействием притяжения. На *ил. 1* показана визуальная презентация модели пленэра.



1. Визуальная презентация модели пленэра

На *ил. 1* на схеме № 1 представлена группа студентов СПГХПА с одним руководителем, выезжающая на пленэр. Новая этническая среда, окружающая петербургских студентов, «пассионаризирует» их и дробит сплоченный коллектив на структурные «островки» (см. схему № 2 на *ил. 1*). Отдельные студенты — «пассионарии» — способны «заразить» ближайших «непассионарных» соседей, превращая их тоже в пассионариев. Это превращение сопровождается возрастанием локальной «пассионарности» студентов в ней группе, появлением творческого индивидуализма и взаимодействия отталкивания (см. схему № 3 на *ил. 1*).

С появлением пассионарности в островных структурах начинается необратимая структурная самоорганизация всего студенческого коллектива. В некоторый момент самоорганизации начнется перекрывание соседних диссипативных структур, и социальная структура всей студенческой группы станет гомогенной. На схеме № 4 *ил. 1* показана группа студентов СПГХПА без внутреннего взаимодействия в середине пленэра (с одним руководителем). Это состояние наивысшей внутренней свободы студента является, однако, неустойчивым. Оно исчезает при возрастании общей пассионарности в группе, которой уже не препятствуют границы диссипативных структур.

Необратимая самоорганизация группы продолжается и при дальнейшем возрастании пассионарности в диссипативных структурах. Превышение расталкивания над взаимным притяжением в студенческой группе, которое «охраняется» руководителем пленэра, может сопровождаться появлением в такой «растянутой» расталкиванием социальной структуре областей (лакун, пустот), свободных от пассионарности. В этих полостях, свободных от «наведенной» пассионарности, может появиться новое творческое (квазистационарное, метастабильное) состояние студентов на пленэре, более «летучее», а также, может быть, с большей творческой свободой; условно назовем студентов, «населяющих» полости, творческими «лидерами» пленэра. На схеме № 5 *ил. 1* представлена неустойчивая структура группы в конце пленэра (максимум коллективной пассионарности вокруг «полостей» с «лидерами» и руководителем).

На схеме № 6 *ил. 1* представлена группа участников пленэра на отчетной выставке в СПГХПА (с одним руководителем).

При слабом внутреннем взаимодействии в студенческой группе возможна синергетическая самоорганизация в ней без островков, полостей и творческих «лидеров».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград, 1999. 704 с.
2. Рущина Т. А., Пожарский С. Д. Синергетическая теория ценностей. Под редакцией Бранского В. П. СПб., 2012. 168 с.
3. Гудова Т. Е. Современный пленэр в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. СПб., 2012. 280 с.

Сведения об авторе:

Гудова Татьяна Егоровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, профессор кафедры рисунка; tatiana.gudova@gmail.com

Gudova Tatiana E., Professor, Drawing Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; tatiana.gudova@gmail.com

ШКОЛА БЛЭК МАУНТИН: ИСТОРИЯ, ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАНИЯ, ИМЕНА, НАСЛЕДИЕ

В ходе педагогического эксперимента, развернувшегося в Блэк Маунтин колледже в США в 1933–1957 гг., были реализованы методы прогрессивного образования философа Д. Дьюи, демократические формы управления, идея об искусстве как о краеугольном камне в опыте обучения, творческая свобода. Колледж стал ареной взаимодействия европейской интеллектуальной мысли и американской творческой энергии. Из широкого круга проблем, связанных с деятельностью колледжа, в статье делается акцент на педагогическую концепцию в целом и методы преподавания преподавателей колледжа, в частности, Й. Альберса по теории формы, цвета, материалов, А. Альберс в области текстиля и др. Отмечается, что колледж стал полем эксперимента в области ремесел и театра, поэзии и танца, печатной графики и музыки, давшим толчок авангардным формам в американском искусстве 1950–70х гг. Опыт БМК интересен и в XXI веке как модель художественного института, где образовательный процесс нацелен на возбуждение творческого воображения и преодоление междисциплинарных границ.

Ключевые слова: Блэк Маунтин колледж, Соединенные Штаты Америки, преподавание, художественное образование, искусство, ремесла.

N. S. Gurkina

BLACK MOUNTAIN COLLEGE: HISTORY, TRAINING PRINCIPLES, NAMES, LEGACY

In the course of pedagogical experiment in Black Mountain College, during 1933–1957 in the USA, methods of J. Dewey's progressive education, democratic forms of administration, the idea of art as a foundation stone in the educative experience, creative freedom were implemented. BMC has become an arena of interaction of European intellectual thought and American creative energy. Of a wide range of issues related to BMC the focus is laid on the pedagogical concept as a whole, and teaching methods in particular, such as J. Albers' in the field of form theory, color, materials, A. Albers' in weaving and others. The article notes that college has become a field of experiment in crafts and theater, poetry and dance, printed graphics and music which spurred avant-garde forms in American art in 1950–70. The BMC experience might be interesting in the XXI century as a model of an art institute with educative process aimed on stimulation of creative imagination and overcoming interdisciplinary boundaries.

Keywords: Black Mountain College, United States of America, teaching, art education, arts, crafts

Для истории американского искусства и шире — культуры второй половины XX в. был чрезвычайно живителен идейный, социальный, образовательный, художественный опыт взаимодействия европейской интеллектуальной мысли и практики и американской творческой энергии в ходе недолгого по историческим меркам, но важного как своими близкими, так и отдаленными последствиями одного педагогического эксперимента.



1. Символ Блэк Маунтин колледжа.
Дж. Альберс, 1935

Колледж свободных искусств (*liberal arts*) Блэк Маунтин (*ил. 1*), названный по имени городка, лежащего среди дикой природы у подножия Аппалачских гор в Северной Каролине, открылся в 1933 г. Его называли школой радикальных искусств, экспериментальным сообществом, учебной коммуной, чья история оказалась короткой, но чрезвычайно насыщенной, даже легендарной, успешной и провальной одновременно. Без аккредитации на протяжении всей своей истории, без устойчивого финансирования с минимальной финансовой поддержкой, без попечителей, привычной административной структуры, оценок, вступительных или текущих экзаменов, колледж просуществовал до 1957 г. Закрытие его положило конец смелому радикальному, во многом утопическому и романтическому эксперименту

в области художественного образования, предпринятому по инициативе Джона Райса и Теодора Драйера — возмутителей спокойствия академической рутины, преподавателей-интеллектуалов, положивших в основу нового учебного заведения методы прогрессивного образования американского философа Джона Дьюи. Идеи Джона Дьюи о важности демократизации образования, экспериментирования, рукотворного творчества и формирования практических навыков в ходе учебного процесса лежали в основе педагогической концепции колледжа. Это была экспериментальная школа, построенная на основе демократического управления, с упором на изучение изобразительных искусств в сочетании с дисциплинами общего цикла. Особенностью было и то, что студенты и преподаватели жили в одинаковых условиях тесного небольшого сообщества, участвуя в повседневном обеспечении своей жизнедеятельности (работа на ферме, на огороде, дежурство на кухне, уборка, производство мебели, строительные работы).

Духовная, творческая, социальная свобода, расовая терпимость — то, что резко отличало школу на фоне традиционного академического климата в США, а также идея об искусстве как о краеугольном камне в опыте обучения (среди общих дисциплин). Впрочем, колледж не был исключительно художественным, но скорее средоточием междисциплинарного подхода. Здесь изучали музыку, изобразительное искусство, архитектуру, театр, танец, прикладные ремесла (ткачество, работа по дереву), занимались социальными науками, писательским творчеством, литературой, историей, поэзией, философией, иностранными языками. Если появлялся специалист, то преподавались биология, химия, физика, математика, антропология, психология. С 1944 г. устраивались специальные летние фестивальные по атмосфере сессии, с набором так называемых «летних студентов» и приглашением талантливых известных и малоизвестных художников: практиковалось искусство керамики (П. Вулкос, Д. Роудс), графический дизайн (Э. Люстиг, Л. Файнингер), фотография (Б. и Н. Ньюхолл), танец (М. Каннингем), музыка (Д. Кейдж), живопись (И. Болотовский, В. де Кунинг, Р. Раушенберг, Р. Мозервелл, Ф. Кляйн), архитектура (Б. Фуллер). Отличительной притягательной особенностью школы был постоянный приток людей, нацеленных на экспериментальный поиск, новые формы и идеи, ищущих себе подобных среди коллег и студентов, испытывающих энтузиазм и творческое возбуждение, а ее целью, сформулированной Д. Райсом, — «...вести к творческому самосознанию тщательно отобранную группу талантливых молодых мужчин и женщин, которые хотят знать, желать и делать». И далее: «Нашей целью является предоставить такое место для людей различного происхождения, чтобы взаимодействовать, объединяя искусство, идеи и споры с опорой более на процесс, нежели результат» [4]. Круг проблем, связанных с БМК, невероятно широк и кажется практически неисчерпаемым по мере погружения в историю его создания и функционирования, осмысления концепций, лежащих в основе преподавания, знакомства с именами и деятельностью преподавателей и студентов — будущих независимых

деятели в самых различных сферах: культуры, изобразительного искусства, дизайна, науки, музыки, театра, литературы, архитектуры, городского планирования, истории, социальной и преподавательской деятельности, политики. Всех их объединяло нечто общее, полученное здесь, — внутренняя свобода в суждении и действии, как это и было задумано основателями. Здесь скрестились актуальные для США проблемы образования и свободы творчества, расовой терпимости и прав женщин, жизни в социуме и индивидуализма.

Год открытия школы совпал с годом закрытия Баухауза в Германии, что во многом определило дальнейший ход событий, приведший в Блэк Маунтин ведущих теоретиков и практиков немецкой школы. Так, Александр Щавинский (в США с 1936 г.) возглавил здесь экспериментальный театр и класс рисования, Говард Дирстайн вел занятия по архитектуре, периодически приезжали на летние курсы Л. Фейнингер и другие выпускники Баухауза.

При посредничестве архитектора Ф. Джонсона, на тот момент куратора Музея современного искусства в Нью-Йорке, на должность руководителя колледжа был приглашен Йозеф Альберс, эмигрировавший в США в 1933 г. На протяжении семнадцати лет он определял художественную программу школы. Альберсу удалось дополнить достаточно утилитарные методы Дьюи широким междисциплинарным подходом — взаимодействием изобразительного, декоративно-прикладного искусства, ремесел, архитектуры, музыки и театра. Здесь им был обдуман и записан (1934), а в 1944 г. опубликован в *Black Mountain Bulletin* теоретический материал, основанный на собственном опыте преподавания и мыслей об искусстве — «Concerning Art Instruction». Раскрывая основной тезис — «Искусство параллельно жизни», Альберс утверждает, что искусство — «это область, где проблемы формы (пропорций, цвета, баланса и т. д.) неотделимы от духовных вопросов жизни общества (философии, религии, социального климата, экономики), поэтому, если мы понимаем обучение как часть жизненного опыта, мы должны связать всю учебную работу насколько возможно тесно с проблемами современности» [5].

Альберс продолжил традиционный для Баухауза Предварительный курс (*Vorkurs*) — теория формы и цвета, приемы формообразования, экспериментирование с разнообразными материалами, который здесь был назван базовым дизайном (*basic design*). В его основе лежали три дисциплины: Рисунок, *Werklehre* (работа с материалами и конструирование формы), Цвет. Объясняя суть методики обучения рисунку, в основе которого лежит точное наблюдение и воспроизведение, т. е. нерасторжимость акта зрительного и рукотворного, Альберс сравнивает его с человеческими характеристиками: процессом мысли, который предшествует речи. В основе зрительного процесса лежит задача воспринять форму как трехмерную, чтобы рука, повинаясь импульсам мозговой деятельности, могла воспроизвести измерение, разделение, перекрывание, установить ракурс, расположение, степень близости или удаленности, исключая спонтанность, экспрессивность, артистизм исполнения. Рисунок — ремесло, которым на данном этапе нужно овладеть в совершенстве, а не средство творческого самовыражения. Уже на этом этапе претворяется основополагающий принцип Альберса: научить студентов «открыть глаза», увидеть (по выражению одной из его студенток Лорны Б. Халпер) «кости и мышцы» визуального мира.

В задачу второй дисциплины — *Werklehre*, входило культивирование чувства восприятия материала оптически и тактильно на уровне структуры, фактуры и текстуры и материала в пространстве как объемной формы, в отличие от традиционного овладения ремесленными навыками. Изучение и извлечение возможностей из любого, самого неожиданного материала, искусственного (гофрированная бумага, проволока, картон, металлический лист) или естественного происхождения (листья, дерево, камни) (*ил. 2*), постижение его сильных и слабых сторон, в статике и динамике, в сочетаниях и контрастах. В процессе так называемых комбинированных упражнений («*combination exercises*») исследуется взаимодействие материалов разной фактуры и текстуры. Технические свойства материалов лежат в основе так называемых конструктивных упражнений (*construction exercises*), нацеленных на понимание и развитие чувства пространства, объема, размера, т. е. тренировку конструктивного



2. Й. Альберс. Исследование листа IX.
Около 1940 г.



3. А. Альберс в ткацкой мастерской
в БМК. 1937 г.

мышления. Работа с различными материалами неизбежно расширяет творческие границы, формирует свободное нетривиальное мышление. На этом пути студента ждут открытия и изобретения, ведь в основе лежит личный практический опыт, работа воображения, постоянный эксперимент.

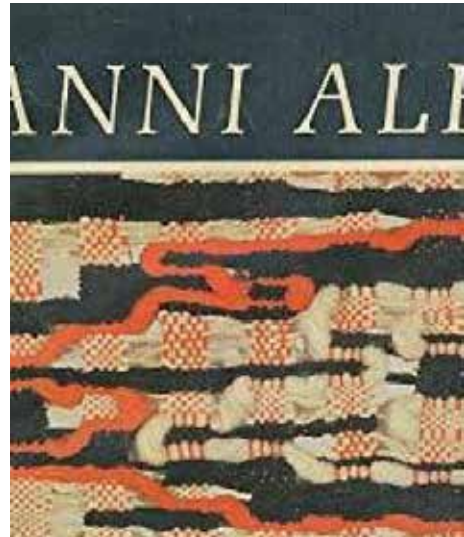
Наконец, третий компонент — цвет — также понимается как рабочий материал (инструмент), подлежащий всестороннему исследованию. Главным в процессе обучения представляется научиться видеть и чувствовать цвет, знать его свойства, законы взаимодействия и воздействия, прежде чем использовать в творческих целях. И здесь Альберс также прибегает к аналогиям с человеческими взаимоотношениями: цвета должны ладить, поддерживать, помогать, а не убивать друг друга. Развивая эти сравнения, Альберс утверждает, что уважение к материалу, цвету, равно как и к человеку, есть необходимый принцип на любом уровне — жизни, искусства, учебы, это и есть связь между искусством и жизнью. Обеспечивает же эту связь обучение через действие («learning by doing»), искусство как опыт («art as experience»).

Таким образом, вырабатывалось цельное, применимое к любой сфере художественного творчества знание законов формы, цвета, материала — тот «ремесленнический» принцип, который посредством Альберса и др. преподавателей был перенесен из Баухауза в Блэк Маунтин. Его идеи и эксперименты с цветом предвосхитили, с одной стороны, геометрическую минималистичную абстракцию живописи «острых граней», с другой — оптическое искусство. Любопытным образом методы преподавания Альберса, например, «его привычка посылать

студентов на поиски „интересных“ объектов, что-нибудь вроде старой жестяной банки или камня, и затем приносить их в класс как образцы неожиданных эстетических форм» [1, р. 516] способствовали идее размывания границ между производением искусства и реальной жизнью путем интеграции живописной поверхности и предметов из окружающей жизни, например, в «комбинированных картинах» Р. Раушенберга второй половины 1950-х гг. и далее в различных формах объектного искусства. Альберс оставался в колледже до 1949 г., затем возглавил Школу искусств Йельского университета, где читал лекции до 1960 г. Взгляды Альберса на природу цвета и его свойств будут изложены в классическом труде «Взаимодействие цвета» (1963).

Что касается ремесел, то в силу обстоятельств наиболее последовательно (с 1933 по 1949 г.) преподавались ткачество и дизайн по текстилю, который вела преподаватель, художник и дизайнер Анни Альберс (ил. 3), хотя уделялось время и керамике, работе по дереву, печатному делу. Исходя из убеждения, что современные люди утратили ощущение от натуральных, необработанных материалов, А. Альберс прежде всего нацеливала студентов на возбуждение тактильных контактов с такими естественными вещами, как мох, стебли растений, кора, листья, древесные стружки, шерсть, бумага, на исследование как внутренних свойств — гибкости, хрупкости, жесткости, мягкости, упругости, пористости, — ломая, сгибая, сжимая, скручивая, переплетая, растягивая, разрывая, так и разнообразия наблюдаемых на поверхности внешних признаков структуры материала и их тактильное и визуальное

восприятие — блеск и тусклость, шероховатость и ровность, грубость и гладкость. Тактильные ощущения первичны для ткача как для скульптора объем, для живописца цвет, для архитектора пространство, утверждала она. Лишь после подобного погружения в понимание материалов и текстур можно было приступить к работе на простом ткацком станке. Как преподаватель, А. Альберс поощряла экспериментирование с материалами, цветом, структурой тканей, свободный поиск рисунка и композиции. Ее книга «On Weaving» (ил. 4), написанная в годы преподавания в Блэк Маунтин, была впервые издана в 1965 г. Последнее переиздание этой классической книги об истории, техниках и месте древнего искусства в человеческом обществе осуществлено в 2017 г. Как художник, А. Альберс предвосхитила расширение форм существования текстиля: интеграцию в архитектурный дизайн, в инсталляции, искусство перформанса, предсказала эволюцию текстиля от утилитарных форм до уровня арт-объекта, а личность ткача возвела до универсального художника с широким диапазоном творческих интересов и умений. Творчество и уроки А. Альберс 1940–1950-х гг. заложили основу для расцвета художественного текстиля 1960–1970-х гг., а текстильное искусство не случайно стало частью феминистского движения 1960–1970-х гг. в США как область самовыражения женщины-художницы.



4. Книга А. Альберс о ткачестве, 1965

Интерес к керамике особенно усилился в послевоенной Америке в русле развития авангардных тенденций и общего движения прикладных искусств к преодолению функциональности, осознанию новых возможностей материала в воплощении творческих идей. В Блэк Маунтин программа по керамике началась с приходом Роберта Ч. Тернера, выпускника университета Альфреда в Нью-Йорке, который построил и оборудовал здесь хорошую гончарную мастерскую и преподавал с 1949 по 1951 г. Мэри К. Ричардс, поэт и специалист по литературе и языкам, в 1945 г. приехала в Блэк Маунтин преподавать, увлеклась керамикой, сначала в статусе студента, а потом и мастера, обнаружив, что поэзия и керамика очень близки. Ее литературный и талант и знания гончарного дела воплотились в книге «Centering in Pottery, Poetry and the Person» (1964). Некоторое время в БМК работала керамист Маргерит Уилденхайн, получившая образование в Баухаузе. Впоследствии ее опыт и взгляды оформились в классическую книгу по керамике «Ceramics: Form and Expression» (1959 г.). С лекциями посетил колледж энтузиаст японской керамики раку Бернард Лич из Англии, автор известной в Америке книги «A Potter's Book» (1940 г.), проводили для студентов мастер-классы керамисты Янаги Мунейоши и Седзи Хамада — ведущие фигуры японского движения народного искусства *mingei*.

В начале 1950х гг. американская керамика стала полем эксперимента, исследования, импровизации, в особенности благодаря харизматичной фигуре Питера Вулкоса, который первым радикально изменил цели и предназначение керамики, сблизив ее с современной скульптурой и живописью. Не последнюю роль здесь сыграло погружение в насыщенную экспериментальным духом полимедийную атмосферу БМК, куда летом 1953 г. он был приглашен вести трехнедельный интенсивный курс по керамике. Именно в это время Вулкос переходит к нефункциональной керамике крупных абстрактных и полуабстрактных форм, нанося на их поверхность мазки краски, отсылающими к спонтанной манере художников нью-йоркской школы, вырабатывает особую грубовато-агрессивную манеру работы с глиной. Здесь он познакомился с абстракционистами Джеком Творковым и Р. Раушенбергом, композиторами Дэвидом Тюдором (будущим пионером в области электронной музыки), Джоном

Кейджем (преподавал в БМК с 1948 по 1953 г. с перерывами) и его другом Мерсом Каннингемом, хореографом и первооткрывателем бессюжетного, нетрадиционного по технике танца, авангардным поэтом Чарльзом Олсоном, ставший ректором школы в 1953 г. Все они работали в тесном взаимодействии мультимедийных форм, породивших новые формы искусства, в том числе такие, как хэппенинг и перформанс. Таковым стал хэппенинг Д. Кейджа «Theater Piece № 1», состоявшийся во время летней сессии 1952 г. в столовой кампуса с участием М. К. Ричардс, Ч. Олсона, Р. Раушенберга, Ф. Кляйна, М. Каннингема, его танцевальной группы и др., сочетавший предметно-статичные и пространственно-временные виды искусства: проецируемые на потолок слайды и кинокадры, абстрактные картины на стенах, проигрывание музыкальных пластинок, озвучивание текста, чтение стихов, танец. Такая форма художественной активности не была чем-то необычным, в колледже постоянно практиковались всеобщая вовлеченность, свободное перетекание и тесное взаимодействие разных жанров. По воспоминаниям одного из студентов: «Раз в неделю художник показывал свою картину, фотограф свою фотографию, исполнялась музыка... или проходила демонстрация ткацкого и переплетного дела, или танцевали танцоры, или разыгрывалась драма, или драма в танце, или проходили поэтические чтения, или, полагаю, хэппенинг, или даже вечеринка, которая сама по себе была произведением искусства. Фактически все ходили на эти мероприятия. Затем они обсуждались, критиковались, отвергались, им подражали. Они могли на несколько дней или даже неделю определять общую атмосферу» [6]. Эта открытость, проницаемость, легкость, с которой специалист по литературе мог стать керамистом, поэт — рисовать и участвовать в театральной постановке, художник — заниматься в танцевальном классе и делать мебель, исключали замкнутость в узкой специализации, открывали путь расширению границ искусства.

БМК на протяжении своей короткой истории стал полем взаимодействия европейской и американской культур, а в послевоенное время — центром бурно развивавшегося американского модернизма, местом встречи и сотрудничества еще малоизвестных художников, которые вскоре будут определять лицо современного американского искусства, среди них Кеннет Ноланд, Р. Раушенберг, Сьюзан Вейл, Рэй Джонсон, Сай Твомбли и др. Через преподавательский корпус колледжа прошли В. Гропиус и К. Гринберг, И. Болотовский и А. Щавински, Р. Мозервелл и В. де Кунинг, Д. Кейдж и Джейкоб Лоуренс, Ф. Клайн и Джек Творков, Бакминстер Фуллер и М. Каннингем, Элвин Люстиг и Бен Шан, Питер Вулкос и Маргерит Уилденхайн и многие другие. Оставшийся одиноким, не бесспорным, но определенно уникальным в своем времени, опыт БМК все пристальнее изучается в XXI веке как модель художественного института, где искусство, говоря словами Альберса, понимается как «...открытие вместо сообщения, выражение вместо описания, творение вместо имитации или повторения», а образовательный процесс нацелен на возбуждение творческого воображения и преодоление междисциплинарных границ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hughes R. American Visions. The Epic History of Art in America. N.Y.: Alfred A. Knopf, 2009. 635 p.
2. Katz V. (ed.) Black Mountain College: Experiment in Art. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013. 336 p.
3. Harris M. E. The Arts of Black Mountain College. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002. 650 p.
4. <https://www.ourstate.com/mythic-mountain-college/> (Дата посещения 28.09.19)
5. <https://modernism101.com/products-page/art-photo/albers-anni-work-with-material-in-black-mountain-college-bulletin-5-black-mountain-nc-november-1938-duplicate/> (Дата посещения 18. 10. 19)
6. <http://www.blackmountainstudiesjournal.org/volume7/a-bmc-alum-recollection-by-trueman-macheny/> (Дата посещения 2.11. 2019)

Сведения об авторе:

Гуркина Наталья Семеновна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения; nsgurkina@gmail.com

Gurkina Natalia S., PhD. (Arts), Associate Professor, Department of Art History, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; nsgurkina@gmail.com

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ В ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ ПО КОСТЮМУ

Копийная практика, предваряющая творческое задание, является органичной составляющей метода обучения по дисциплине «Мастерство художника кино и телевидения по костюму». В процессе копирования перед студентом ставятся практические задачи, которые помогают осваивать и закреплять знания не только по теории, но и рисунку, технике живописи, композиции, колористике, материаловедению, искусству кроя. Рассматривается творческая сторона процесса изготовления копии народного костюма, этот ракурс позволяет уяснить характер взаимосвязи копии с работой над будущим авторским проектом, не ограниченным диктатом натурального материала.

Ключевые слова: копирование костюма, костюм героев сказок, музейная практика, этнический костюм, народный костюм, художник костюма в кино.

VALUE OF MUSEUM PRACTICE IN THE PREPARATION OF THE ARTIST OF THE CINEMA AND TELEVISION COSTUME DESIGN

The copying practice which precedes the creative task, is an organic component of the teaching methodology in the discipline "Skill of a film and television artist in a costume". In the process of copying, the student is given practical tasks that help to master and consolidate knowledge not only in theory, but also in drawing, painting techniques, composition, colorization, materials science, and the art of cutting. The creative side of the process of making a copy of a folk costume considered, this angle allows us to clarify the nature of the relationship of the copy with work on a future author's project, not limited by the diktat of field material.

Keywords: costume copying, costume of fairy tale heroes, museum practice, ethnic costume, folk costume, costume designer in films.

Костюму отводится центральное место в течение всего периода обучения художников кино и телевидения по костюму по направлению «Живопись». Начальный этап обучения мастерству будущих художников кино и телевидения по костюму тесно связан с изучением этнического народного костюма, изображения которого можно встретить как на многочисленных произведениях живописного искусства, так и в музейных экспозициях, широко представляющих его уникальные образцы, выполненные в материале. Музейная практика для художника по костюму, безусловно, не является строго научным исследованием. Работа с натурным материалом позволяет студенту ощутить богатство и форм костюма, и материалов, из которых он изготовлен, способствует приобретению умений и профессиональных навыков его живописного изображения и объемного моделирования на человеке.

Оглядываясь назад, можно сказать следующее: если раньше, в рамках выполнения задания по разработке костюмов, например, для сказочных героев, перед студентом ставились только практические задачи, ограниченные требованиями дисциплины «Мастерство

художника кино и телевидения по костюму», то теперь делается упор на начальное предпроектное исследование с элементами анализа исходных посылок для творческого поиска. Этот аспект позволил включить летнюю музейную практику по копированию этнического костюма как необходимый этап в работе над авторским проектом, так как народный костюм является ярким самобытным элементом материальной культуры, в нем отражается отношение народа к жизни, быту и к природе. Он является, по сути дела, овеянным мировоззрением, формой эстетического самовыражения.

Россия имеет богатые традиции в области национальной одежды. Восхищение и уважение вызывает тонкий художественный вкус, понимание прекрасного, необыкновенный талант народных мастеров, их глубинные знания о цвете, чувство формы, материала. Самобытные формы костюма создавались веками, отшлифовывались и передавались из поколения в поколение. Они постоянно подвергались изменению, совершенствованию и в эстетическом и в утилитарном аспекте: форма, цвет, конструкция проверены и утверждены многовековой практикой, достигнув абсолютного совершенства.

Изучение народного костюма включено в учебные программы практически всех учебных заведений, готовящих художников-модельеров и дизайнеров костюма. Географическая среда, климатические условия, хозяйственный уклад, уровень развития производственных сил, назначение вещи, свойства материала и технические возможности способствовали созданию достаточно устойчивых и однотипных форм. Формы народного костюма, пройдя в своем развитии долгий путь, остались стабильными, выдержали испытание временем, эволюцию вкусов.

Российский этнографический музей (РЭМ), обладающий богатейшими фондами коллекций народных костюмов, представленных как в постоянно действующей экспозиции, так и на регулярно организуемых тематических выставках, предоставляет уникальную возможность для студентов проходить учебную (копийную) практику в музейных условиях, позволяющих знакомиться с подлинными образцами народного костюма.

Изображение фигуры в костюме живописными средствами не только подводит студентов к пониманию сложности, многогранности профессионального искусства, но и формирует соответствующие умения и навыки для успешного воспроизведения авторского проекта. Каждый подлинный экземпляр этнического костюма имеет огромный потенциал для выражения мысли и коммуникации и может быть определен в качестве «культурной ценности». При этом мы исходим из реального опыта почти всех обучающихся, которые, проходя практику, овладевают опытом работы на языке традиционной материальной культуры и проникаются интересом к культурной самобытности путем осмысления предметов и национальных явлений в окружающих их условиях.

Развитие способности художника кино и телевидения работать с народным костюмом как с инспирирующим источником начинается с его стилизации в контексте смыслового значения художественного произведения (постановки). Дальнейшее развитие творческой интерпретации этнической темы в костюме происходит по мере того, как одно ее значение добавляется по сходству или различию к другому и постоянно изменяется в ходе образовательного процесса и взаимодействия — сначала в рамках процесса копирования, а затем в процессе общения и обмена личным опытом в работе с произведениями литературного или живописного искусства, представляющими вполне определенные смысловые категории.

Таким образом, исходя из утверждения о чрезвычайной важности учебной (копийной) практики и ее смыслового значения для профессионального опыта и развития будущих художников кино и телевидения по костюму, акцент на ее значении может быть перенесен на организацию творческого курса по мастерству.

Практические занятия в музейных залах РЭМ закрепляют знания, полученные на лекциях по истории материальной культуры и быта, истории костюма. Знание истории народов,

населяющих Россию, особенностей их религиозных воззрений, быта, ремесел, театрального искусства, традиционного костюма, помогает будущим специалистам по художественному проектированию костюма выявить самобытность и ценность национальных культур, как источника творческого вдохновения при создании моделей этнической одежды для фильмов, постановок и телеспектаклей.

Изучение форм, цвета, покроя, орнамента и других элементов художественной выразительности народного костюма воспитывает художественное видение студента, повышает его культуру, развивает эстетический вкус и воображение, а также способствует проявлению самобытности творчества и формированию отечественной школы подготовки художников по моделированию костюма.

Влияние требований, предъявляемых программой копийной практики, предполагает также выявление интереса студента к изучению технических и технологических принципов создания живописно-графического изображения костюма, к приобретению солидного запаса знаний техники, приемов и средств, используемых художниками по костюму, к овладению собственным живописным и композиционным мастерством.

На первый взгляд, кажущийся отрыв практического курса по созданию костюмов по мотивам русской сказки от реальной жизни, тем не менее, ставит своей целью способствовать значительному повышению духовной культуры современного молодого человека, развитию его познавательных, творческих способностей и дарований, формированию его художественно-эстетического вкуса и профессионального мастерства. Каждый обучающийся искусству костюма в конечном счете рассматривается как разумная творческая личность, как исследователь, исходящий из собственных накопленных знаний, с одной стороны, и его материальной природой — с другой.

Музейная практика проводится в соответствии с учебным планом по окончании второго семестра первого курса. Творческое задание на разработку авторского проекта костюмов героев русской сказки — на третьем семестре второго курса.

Цели практики:

- ознакомление студентов с экспозиционным материалом РЭМ, включающим в себя богатые собрания предметов материальной культуры народов России, стран ближнего зарубежья;
- изучение многообразия форм народной одежды, ее конструктивного строя, цветового решения и декоративного оформления; а также освоение методики художественного анализа и принципов организации народного костюма;
- приобретение опыта работы над копиями подлинных образцов народной одежды, освоение живописных и графических приемов передачи изображения костюмов, отдельных его частей и фрагментов.

Рабочие зарисовки, будучи удачно исполненными, обладают самостоятельной художественной ценностью. Эти эскизы должны послужить автору в дальнейшей работе над учебными творческими заданиями. Зарисовки фрагментов позволяют фиксировать внимание на отдельных составляющих костюмных элементах. Это могут быть платки, головные уборы, вышитые полотенца, кружева, ткани, ювелирные украшения, пояса, жилеты, предметы декоративно-прикладного искусства, отдельные орнаменты.

Копирование экспонатов — основная задача музейной практики, однако практика включает «слепое» копирование. Это должна быть не равнодушная фиксация увиденного, не механическое перенесение всех подробностей экспоната на лист, а творчески осознанный процесс, предполагающий наличие в копии элементов творческого анализа, обобщения, стилизации (т. е. отказ от незначительных деталей, от несущественных подробностей, случайных моментов, связанных с тем, что экспонаты имеют значительный возраст, неудачно экспонированы или плохо освещены). В результате должно быть найдено условное

индивидуальное решение с интересным композиционным строем. Авторское видение, мышление, творческий почерк, выбор собственных изобразительных средств накладывает свой отпечаток на результат работы и дает относительную свободу при копировании. Именно по этой причине копии одного и того же костюма, принадлежащие различным авторам, могут и должны отличаться друг от друга.

Копии с подлинных образцов костюмов, с целью передачи фактуры, выполняются различными материалами и различными техниками. В процессе создания копии с образца в логической последовательности, заложенной студентом, происходит творческий процесс, выводящий его на конкретный материал и технологию воплощения: «Часто смешанная техника была тем материалом, благодаря которому замысел успешно проходил этапы материализации», которая является завершающей стадией творческого процесса [1, с. 53]. При этом изобразительные средства, стилевые особенности часто играют важную композиционную роль инструмента и средства выражения. Точность изображаемого в данном случае не является самоцелью. Представляя собой эстетически выразительное произведение, копия должна будить фантазию, вдохновлять и служить основой для дальнейших самостоятельных разработок и вывода на определенный текстиль.

Необходимым условием успешной работы при копировании является выработка профессионального умения целостно воспринимать костюм «в силу своей живой природы, четко не разлагаемой на составные части» [2, с. 46]. Изображенный, но не изученный во всех его взаимосвязях костюм может так и остаться только «названием» или чистой абстракцией. Знание принципов его организации, которыми необходимо руководствоваться в творчестве, открывает возможность его эмоционального освоения и имеет большое значение для художников по костюму в современной практике моделирования.

Осознанным отношением к работе по копированию народного костюма можно назвать такое отношение обучающегося, при котором экспонаты анализируются относительно:

- взаимосвязи функции и формы;
- единства красоты и целесообразности;
- связи костюма с образом человека;
- приспособленности костюма к человеческой фигуре (особенности посадки) и связь его с пластикой и движением;
- возможности легко производить и варьировать (комбинировать) его элементы;
- традиции объединения различных вещей в ансамбль;
- зависимости формы от материала;
- ансамблевого решения костюма, обеспечивающего стилевое и образное единство человека с окружающей средой;
- согласованности конструктивных линий и распределения декора;
- ритмической организации отделок;
- мастерства сочетания цветов, соответствия цветового строя назначению костюма;
- особенности технологического исполнения и обработки;
- сочетания различных видов декоративной отделки;
- сочетания в одном костюме различных по свойствам и фактуре материалов;
- взаимосвязи орнамента с характером изделия, его назначением, формой, конструкцией и способом исполнения;
- декоративности, эмоциональной окраски.

Работа с натуры имеет два этапа и два метода рассматривания: с одной стороны, компоновка изображения на листе и выяснение основных проекционных отношений в изображении предметов; с другой стороны, конструктивное построение предмета в мнимом, иллюзорном пространстве. Овладение этими методами в их взаимодействии образует основу для развития пространственного воображения.

В заключение хотелось бы заметить, что постановка вопросов (и их содержание) в практике копирования и творчества будущих художников кино и телевидения по костюму должны быть взаимосвязаны и что поисковая деятельность, основанная на непосредственном наблюдении подлинных образцов костюма и материалов, позволяет увязывать содержание профильной программы подготовки художников с их собственным опытом.

Активность обучающихся в этом отношении зависит от уровня уже имеющихся у них знаний о современной художественной среде и от степени владения родной материальной культурой и традицией. Эти предшествующие знания и способность к их творческой интерпретации служат необходимым условием для вступления в профессию художника по костюму в ее историческом и современном художественном контексте. Музейная (копийная) практика позволяет проникнуть в суть предмета и таким образом позволяет избегать случаев «неправильного» толкования исходного материала ввиду наличия в нем многочисленных абстрактных обобщений, не всегда подкрепленных соответствующими исходными данными, и весьма надуманного для понимания изобразительного языка.

Изучение этнического традиционного костюма дает студентам возможность убедиться в том, что музейная практика — это необходимый этап в поиске материала во взаимосвязи с замыслом произведения по мотивам русской сказки. Иначе созданный автором костюм сказочного персонажа, «оторванный от его происхождения и начинающий функционировать согласно своей собственной логике», может потеряться в мире еще не проявленных человеком авторских фантазий [2, с. 139].

ЛИТЕРАТУРА

1. Литвина И. П. Антология замысла: монография / И. П. Литвина. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2013. 155 с.
2. Свендсен Л. Философия моды / Л. Свендсен, пер. с норв. А. Шипунова. М.: Университетская книга. 2012. 179 с.

Сведения об авторе:

Дорожкина Татьяна Геннадьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры дизайна костюма; kdk@ghpa.ru.

Dorozhkina Tatyana G., Associate Professor, Department of Costume Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kdk@ghpa.ru

СПОСОБ МАКЕТИРОВАНИЯ КРУПНОГАБАРИТНЫХ ТРЕХМЕРНЫХ ОБЪЕКТОВ ИЗ ПЕНОПЛАСТА И УПРАЖНЕНИЯ ПО МАКЕТИРОВАНИЮ ДЛЯ ПРОМЫШЛЕННЫХ ДИЗАЙНЕРОВ НА ЕГО ОСНОВЕ

Представлен инновационный способ, позволяющий выполнять макеты из пенопласта, и ряд упражнений по макетированию, разработанных на его основе, используемых при обучении промышленных дизайнеров. Данный способ позволяет, используя технику послойного прототипирования, с целью более корректного изготовления слоев макетируемого объекта, воспроизводить объемные объекты с максимально возможной степенью достоверности. Способ может быть использован в учебном макетировании, для создания объектов декоративно-прикладного и рекламного характера.

Ключевые слова: макетирование, упражнение, трехмерный, объект, промышленный, дизайн.

S. M. Kadiev

METHOD FOR LAYOUTING OVERSIZED THREE-DIMENSIONAL OBJECTS FROM FOAM AND LAYOUT TASKS FOR INDUSTRIAL DESIGNERS ON ITS BASIS

An innovative method is presented that allows you to perform foam mock-ups and a number of prototyping exercises developed on its basis, used in training industrial designers. This method allows, using the layer-by-layer prototyping technique, due to the more correct manufacturing of layers of the prototyped object, to reproduce volumetric objects with the highest possible degree of reliability. The method can be used in educational prototyping, to create objects of decorative, applied and advertising nature.

Keywords: Breadboarding, exercise, three-dimensional, object, industrial, design.

Пенопласт, являясь материалом вполне доступным и демократичным по цене, по легкости инструментальной обработки, не нашел широкого применения в проектном макетировании промышленного дизайна, как, впрочем, и в декоративно-прикладном искусстве. Если и имеет место использование пенопласта в макетировании, то это его использование в архитектурном макетировании в виде простейших объемных геометрических форм, как правило, в виде прямоугольных параллелепипедов.

Автором был разработан и запатентован способ макетирования крупногабаритных трехмерных объектов из пенопласта, позволяющий изготавливать проектные макеты промышленного дизайна и арт-объекты декоративно-прикладного искусства со сложной архитектурной объемных форм [1].

В основу предложенной техники изготовления трехмерных изделий положен принцип послойного прототипирования. При обычном послойном прототипировании макет

собирается, например, из тех же пенопластовых слоев, которые воспроизводят контур соответствующего сечения макетируемого объекта. Слои для послойной сборки вырезаются перпендикулярно контуру сечения, то есть обе стороны слоя абсолютно идентичны. Макет, собранный из таких слоев, точнее, его поверхность, имеет ярко выраженный ступенчатый характер. Это сильно искажает образ макетируемого объекта.

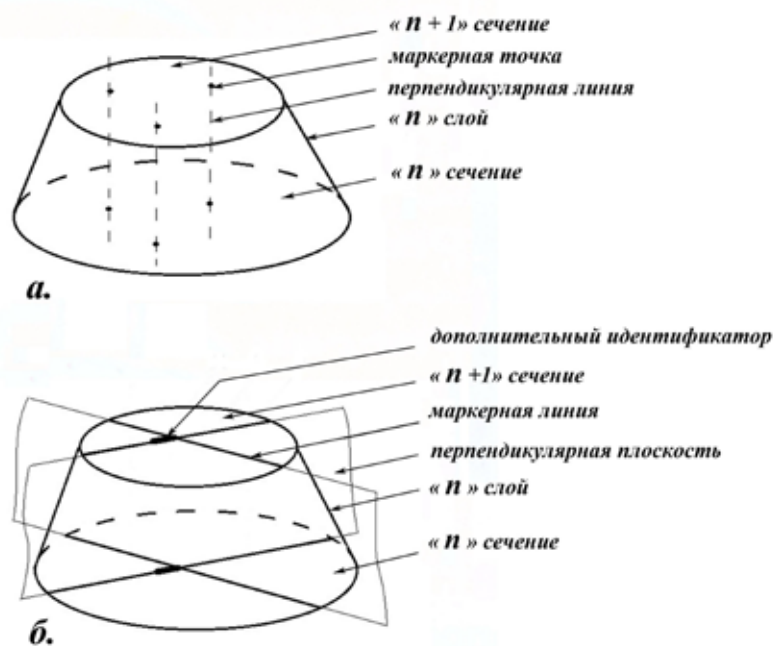
Новый способ макетирования строится на ином принципе формирования слоев для послойной сборки макета. Каждая сторона слоя вырезается по своему индивидуальному контуру, в связи с чем торец слоя получается переменного профиля, с максимальной точностью повторяющий соответствующий слой копируемого объекта.

Данный способ макетирования дает дизайнеру возможность реализовать полный цикл проектировочно-технологических работ, в том числе, самостоятельно изготовить макет проектируемого объекта недорогим и простым способом на основе использования пенопласта. Изготовление макета включает такие этапы: выполнение виртуальной объемной 3d-модели объекта макетирования; подготовка послойных сечений объекта макетирования; выполнение трафаретов сечений; формирование слоев из пенопласта; склейка макетируемого объекта из слоев; финишная доработка макетируемого объекта.

Трехмерная виртуальная модель макетируемого объекта выполняется с применением редакторов компьютерных 3d-моделей, таких как редакторы Inventor и SolidWorks фирмы Autodesk. Если объект макетирования имеет геометрически простые формы, его виртуальную модель предпочтительно может быть создана на базе техник начертательной геометрии. Можно подготовить виртуальную модель прямым сканированием объекта 3d-сканером. Разумеется, виртуальную модель можно взять из обширных общедоступных интернет-ресурсов, имеются в виду базы 3d-моделей.

Компьютерная модель макетируемого объекта подвергается рассечению на слои со сдвигом в размер, равный толщине листа пенопласта, используемого при создании макета. Число слоев «n» будет равно $n = h / s$ (1), где «h» — размер объекта макетирования, перпендикулярный плоскости сечения, «s» — параметр толщины пенопластового листа.

На компьютерные сечения макетируемого объекта наносятся идентификационные маркеры, и было предложено две системы идентификации. Одна система идентификации представляет собой группу маркерных точек, наносимых на соответствующие смежные сечения (ил. 1, а). Маркерных точек должно быть более трех, и взаимно расположены они могут быть любым образом, кроме расположения в виде равносторонних геометрических фигур. Другая система идентификации представляет собой группу маркерных линий, состоящую из не менее двух, пересекаемых под прямым углом, причем одно из направлений линии относительно точки пересечения также используется как идентификационный признак (ил. 1, б).



Компьютерные сечения печатаются на бумаге и наклеиваются на картон, вырезаются по контуру сечения. Возможна печать трафаретов непосредственно на картоне на плоттере. Трафареты корректно двусторонне наклеиваются на пенопластовый лист благодаря системе идентификационных маркеров. При этом в случае использования идентификационной системы маркерных точек для корректного совмещения точек смежных слоев применяется прокалыватель (*ил. 2*), а в случае использования идентификационной системы маркерных линий применяется строительный лазерный уровень (*ил. 3*).

«Сэндвич»-заготовки, выглядящие как наклеенные на поверхность пенопластового листа соответствующие пары трафаретов. При помощи ручного электрического резака вырезаются «п» пенопластовых слоев макетируемого объекта. Резак перемещается по контуру, опираясь на кромки нижнего и верхнего трафарета, что позволяет вырезать слои макетируемого объекта в точном соответствии с их виртуальными образами (*ил. 4*).

Выполненные таким образом «п» слоев склеиваются в соответствующей последовательности в макетируемый объект. Трафареты перед склейкой макета удаляются с поверхности слоев. После склейки макета проводятся финишные отделочные операции, он шлифуется, шпаклюется, красится.

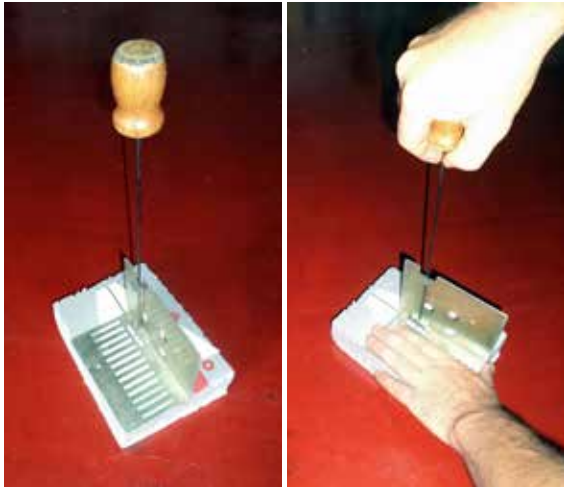
Новый способ макетирования лег в основу ряда упражнений при преподавании макетирования промышленным дизайнерам.

Одно из упражнений направлено на овладение техники изготовления объемно-пластических композиций из пенопласта на примере нелинейной геометрической пластики. Классическое понимание объемно-пластических композиций предполагает наличие признака монолитности, органичности и неразрывности развития и движения формы, когда один элемент гармонично переходит, преобразуется в другой, как его естественное продолжение [2]. Данный вид пластики, с точки зрения дизайнера, находящийся в состоянии непрерывной зрительной текучести в нескольких направлениях одновременно, наиболее сложен и требует исключительно тонкого эстетического чувства и художественного восприятия формообразования. Задачей упражнения является воспроизведение в пенопласте такого рода объемно-пластической композиции.

На *ил. 5* представлена усеченная пирамида, состоящая из пяти пенопластовых слоев. В основании пирамиды лежит прямоугольник, вершиной пирамиды является ромб, центр которого смещен относительно центра прямоугольника, кроме того, продольная ось ромба развернута относительно продольной оси прямоугольника на 45 градусов. Точки вершин прямоугольника и ромба соединены нелинейно, поэтому и поверхности боковых сторон пирамиды являются криволинейными плоскостями. И, несмотря на то, что фигура имеет сложную объемно-пространственную форму, пенопластовая основа, выполненная по запатентованному способу макетирования, получилась максимально приближенной к виртуальному образу и позволила студенту с минимальным навыком макетирования провести качественную финишную отделку.

Другое упражнение направлено на воспроизведение существующего в реальной автомобильной промышленности проектировочного этапа, этапа создания полноразмерного макета, выполняемого из специального промышленного пластилина, позволяющего оценить пропорции проектируемого автомобиля, форму поверхности, пространственное положение формообразующих линий кузова и детализировку его экстерьера [3]. Задание упражнения предполагает создание пластилинового макета автомобильного кузова в масштабе 1:8 ... 1:10. Формозадающая «болванка» макета в упражнении выполняется из пенопласта по запатентованной технологии, а именно, по поперечным сечениям виртуальной 3d-модели кузова изготавливаются опорные трафареты, по которым вырезаются пенопластовые слои, склеиваемые в формозадающую основу макета. Представленный на *ил. 6* макет выполнен в масштабе 1:10, содержит 27 пенопластовых слоев и имеет длину 55 сантиметров.

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом



2



3



5



4



6

ЛИТЕРАТУРА

1. Пат. 2629153 Российская Федерация, МПК G09B25/00. Способ макетирования крупногабаритных трехмерных объектов из пенопласта / Кадиев С. М.; заявитель и патентообладатель Саратов. гос. тех. университет. № 2016138048; заявл. 23.09.2016; опубл. 03.10.2018, Бюл. № 24. 12 с.: ил.
2. Леймит Л. Макетное проектирование. М.: Мир, 1984.
3. Как на самом деле работают автомобильные дизайнеры. [Электронный ресурс] // Drive2.ru. Сообщество машин и людей — режим доступа: <https://www.drive2.ru/b/464416945094001512/> (дата обращения 20.10.2019).

Сведения об авторе:

Кадиев Сергей Магомедович, заслуженный изобретатель Дагестана, методист Центра образования «Кудрово»; s.kadiev@mail.ru.

Kadiev Sergey Magomedovich, Honored Inventor of Dagestan, Methodologist, Educational Center "Kudrovo", s.kadiev@mail.ru.

К ВОПРОСУ КОМПЛЕКСНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ КНИГИ

Вопросы формирования компетенций студентов творческих специальностей рассматриваются всегда неоднозначно, так как они затрагивают индивидуальные подходы обучения. И их результативность невозможно отследить в процессе обучения. Это обычно показывает время.

В данной статье я касаюсь только некоторых вопросов практического обучения студентов, которые способствуют системному, творческому мышлению по дисциплинам «Проектирование» и «Композиция» с привязкой к дизайну книги.

Ключевые слова: шрифт, графика, книжное проектирование, композиция, структура.

P. S. Kanaykin

TO THE QUESTION OF COMPLEX BOOK DESIGN

The questions of forming the students' competences in art education are considered always ambiguous as they affect individual approaches of training. And their performance cannot be tracked during the learning process. It usually takes some time.

In this article, I cover only some issues of students' practical training which contribute to the systematic, creative thinking in the disciplines of "Design" and "Composition" with reference to the book design.

Keywords: Font, graphics, book design, composition, structure

Основой любого обучения является ряд дисциплин, которые формируют специальную подготовку. Соблюдение их последовательности при качественном построении учебного материала может дать предполагаемый конечный результат. Но на практике так бывает не всегда, что обусловлено многими причинами, имеющими общесистемный характер. Коснусь отдельных сторон обучения студентов на кафедре по дисциплине «Проектирование печатных изданий», которая входит в основные курсы «Проектирование» для бакалавров и «Композиция» — для специалистов. В качестве примера хочу взять проектирование книги¹.

Существует множество точек зрения на формирование ее облика. Историческая практика и опыт использования делают книгу объектом высокого искусства, что предполагает немалые средства по ее созданию и оформлению. Часто старинные технологии и мастерство исполнения книг, и ручного, и машинного, вызывают у нас восхищение и видятся нам как нечто недостижимое.

«Композиция книги легко укладывается в общее определение композиции как организации разнородных элементов художественной формы, располагающей и соподчиняющей их, придающей произведению единство и цельность. Создание композиции книги — это такая ее организация (образно-смысловая, пространственно-пластическая, материально-функциональная и декоративная), в результате которой зритель воспринимает издание цельно в идейно-содержательном и художественном планах» [3, с. 305]. Но никакие формулировки не дают ответа на вопрос: «Как этого можно достичь?»

Имея большой практический опыт работы в проектировании книги, я всегда себе задавал этот вопрос. Его же задаю и студентам, но он остается открытым, даже при их хорошей технической подготовке. А она, как правило, занимает большую нишу в учебном плане: это и базовый курс композиции, и палитра инструментальных графических средств, и освоение большого пакета прикладных программ на основе цифровых технологий.

Курсовые задания по книжному проектированию обычно выполняются комплексными средствами с последовательной подготовкой по учебным дисциплинам. У каждого предмета своя специфика, которая требует умелого ее использования в цепочке проектных задач. Сложная содержательная фактура книги держится на синтезе целого ряда видов изобразительного искусства. В первую очередь это касается шрифта, типографики, фотографии, графики.

Проектирование — композиция							
Проектирование печатных изданий*							
Листовые издания		Книжное проектирование					
		Книги, брошюры		Альбомы		Газеты — журналы	
Смежные дисциплины							
Шрифт	Типографика	Фотография	Графика	Инфографика	Компьютерные технологии	Художественно-техническое редактирование**	Полиграфия

* Входит в основные курсы «Проектирование» и «Композиция»

**Входит в курс «Книжное проектирование»

В начале учебы на курсах типографики и шрифта программно отрабатываются базовые компоненты текстовой композиции. При их изучении рассматриваются и особенности пластических искусств, в особенности архитектуры, для понимания вопросов формы, стилистической целостности изобразительного материала. Далее, на старших курсах, даются более сложные конструкции и связи элементов книги: линейные и пространственные формы, структурированные и неструктурированные среды, способы построения и обработки изобразительного материала, виды ритмических линий. Е. Б. Адамов рассматривает два типа ритма: **активно-динамический**, характерный для музыки, танца, то есть проявленный во времени, и **пассивно-динамический**, относящийся к архитектуре, живописи, графике, шрифту, фотографии [1, с. 279].

Под понятием «пространство» скрыты неоднозначные и многочисленные трактовки. Но книга, наверное, вбирает в себя весь их спектр, настолько широко они здесь представлены. Пересечение пространства знака, буквы, текстовых массивов с пространством иллюстрации, фотографии, декоративно-графических элементов с непосредственно «бумажным» пространством делает книгу сложной проектной средой, которая оформляется еще и переплетно-печатными материалами. А символика цвета при этом требует еще и колористической цельности работы.

Искусство книги² от письменной графики до печатных изданий хорошо изучена и успешно применяется во всех областях дизайна, поэтому типографика, как основа книги, остается главным инструментом ее создателей. Знание ее законов способствует проявлению оригинальности и тонкости понимания предмета дизайнером. «...Между тем в любой информации познавательная функция основная, а выразительная — дополнительная, вообще не осуществляющаяся, если основное содержание или форма его воплощения не эстетичны» [5, с. 67].

Эстетика печатных и цифровых изданий зависит от умного применения достижений прошлого, что создает возможность для развития типографского искусства и нахождения средств для работы в новом мультимедиа- и WEB-пространстве.

Опытом в этой области была работа студентов над брошюрой о выдающихся мастерах шрифта и типографского искусства. Они познакомились с именами мирового и отечественного дизайна, проектировщиками шрифта, с историей шрифтового производства в разные эпохи. Со стороны студентов проект вызвал большой интерес. С таким же успехом прошел курс по изучению систем классификации шрифтов.

Но я хотел бы остановиться на другой части проектной работы — гуманитарной. Насколько она сегодня необходима для будущего специалиста-дизайнера? И понимается ли им эта область работы как такой же важный элемент формирования своего «я» в профессии наряду со стороной технической? Ведь именно благодаря гуманитарному наполнению проект «работает» и вызывает интерес, выходит на уровень действенной коммуникации, позволяет решать задачи современного графического оформления.

Еще в 1931 году Л.И. Гессен, один из старейших советских исследователей искусства книги писал: «Композиционные и логические начала сливаются здесь в одно русло, ибо по самой сути своей в целом и деталях книга должна отображать «архитектуру мышления» [2, с. 18].

Эта проблема имеет комплексный характер и во многом зависит от академического и специального предметного состава программ полного курса обучения. Продуманная линейка гуманитарных дисциплин могла бы способствовать профессиональной подготовке дизайнеров, расширяя диапазон, глубину, самостоятельность подходов и смелые творческие решения в проектировании книги.

Приведу в качестве примера работу над книгой Ю. А. Федосюка «Что непонятно у классиков, или энциклопедия русского быта XIX века». Этот уникальный историко-этнографический труд, созданный на протяжении многолетней подвижнической работы автора, был издан в 2014 г. в неприглядном виде. После моего предложения поработать с текстом было приятно увидеть интерес, который проявили студенты. Концептуально переосмыслив содержание книги, они нашли иное решение компоновки состава, сопроводив его иллюстративным материалом. Некоторые студенты применили и новые средства представления информации, инфографику. Удачно использовалась и документальная фотография, собранная из интернет-источников (ил. 1).

Работа в книжном дизайне не раз подводила меня к мысли о том, как плодотворно влияет удачно выбранная тема проекта на комфортность в работе: «Это моя тема!» В этом случае студенты начинают самостоятельно мыслить, с интересом прорабатывать содержание и выходить на смелые групповые дискуссии. При этом я стараюсь осторожно предлагать вопросы для формирования будущей темы и учитывать индивидуальные способности студентов. К сожалению, уровень их гуманитарной подготовки в целом невысок, и часто приходится раскрывать необходимые для работы понятия через осторожное разъяснение.

В учебных заданиях затрагиваются многие вопросы культурной, научной и исторической сферы. Иногда источники выбираются студентами самостоятельно, после обсуждения согласовываются со мной. С большим интересом проходят занятия-дискуссии, на которых ведется работа



1. Курсовые проекты книг по русскому быту

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

по проработке фактического материала для книги, его систематизации и редактированию. Иногда мы заходим в тупик, проделав большую работу, убеждаемся в сложности выбранной темы и вынуждены находить другую, более приемлемую для учебного задания.

Работа по сбору материала будущей книги — интересный этап. Тематические источники часто носят разностильный характер и требуют внимательного прочтения и умения их объединить. Именно здесь мы сталкиваемся с вопросами редактирования текстов, используя несложные литературные конструкции, которые облегчают формирование состава книги (ил. 2, 3).

В течение ряда последних лет были выполнены проекты книг самого разного содержания с учетом интересов студентов. Когда я просматриваю эти работы, меня всегда удивляет степень глубокого содержательного проникновения в тему и немного наивного желания студента прорисовать свое «я».

Академический учебный материал не всегда интересен студентам, видимо, потому, что его традиционная устоявшаяся стилистика формы не согласуется в их понимании с современными средствами передачи изобразительной информацией, либо проявляется некоторая усталость от него. Возможно, что и высокая степень мастерства творцов прошлого наглядно подчеркивает несостоятельность ранних учебных произведений.



2. Захарова А. Проект книги «Литературный ужин». 2008



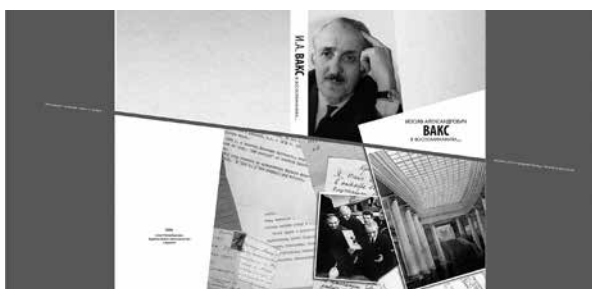
3. Ретина Л. Проект книги «По образу и подобию». 2008

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

ФОТОГРАФИЯ. ОБЪЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Задерновская Варвара	2008
ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС С ЧИСТОГО ЛИСТА. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Цимара Варвара	2010
ИГРА В ЖИЗНЬ. Книга для молодых родителей Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Чуракова Екатерина	2012
ЛИЦЕДЕЙСТВО Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Пожидаева Ирина	2010
ДРУГИЕ БЕРЕГА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Новикова Елена	2010
ГЛАМУРОГОЛИЗМ. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Круглова Дарья	2008
ИЩИ СВОЮ ПОРОДУ. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Неткачева Светлана	2008
ВИНТАЖ. Вещи с историей. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс.	Дизайнер Кармазина Софья	2008
ВЕСТНИКИ КРАСОТЫ Птицы в народном творчестве Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Гульбина Дарина	2007
И. А. ВАКС в воспоминаниях Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Канайкина Екатерина	2007
КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ Театр плутов, шутов и масок Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Дудина Юлия	2008
ПО ЗАЛАМ МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА САНКТ-ПЕ- ТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРО- МЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ИМЕНИ А. Л. ШТИГЛИЦА Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Орлова Дарья	2008
ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ Альбом авторской куклы Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Репина Лада	2008
ЛИТЕРАТУРНЫЙ УЖИН Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Захарова Александра	2008
ФОТОПОЭЗИЯ ПЕТЕРБУРГА. В 2 томах Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Ворончихина Ирина	2008
ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО РОССИИ. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Шубникова Валентина	2008
СОНЕТЫ ШЕКСПИРА Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Кольцова Евгения	2010
ДРУЖБЫ ТИХИЙ СВЕТ. Лицейская лира Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Баурина Екатерина.	2010
В НОЧНОМ САДУ. Русский городской романс. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Ваганова Екатерина	2010
СИМФОНИЯ ГОРОДА. Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Оршанская Елизавета	2012
КАКОГО ЦВЕТА ПЕТЕРБУРГ? Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Буш Екатерина	2012
КНИГА ТАНЦА. Размышления о природе танца Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Дьячкова Анастасия	2015
ЮРИЙ САРКИСЯН. Мастер дамасской стали Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Чувикина Маргарита	2015
МАРШРУТЫ БОТАНИЧЕСКОГО САДА Курсовой проект. 8 семестр. 4 курс	Дизайнер Гончаренко Кристина	2017



4. Ворончихина И. Проект книги «Фотопозия Петербурга». В 2 томах. 2009



5. Канайкина Е. Проект книги «И. А. Вакс в воспоминаниях». 2007



6. Курсовые проекты книг по Музею декоративно-прикладного искусства Академии Штиглица

Тем не менее, при составлении тем курсовых проектов я стараюсь широко использовать культурно-историческую тематику, которая, по моему мнению, является наиболее продуктивной для расширения кругозора и дополнительного образования. История, ее гуманитарно-эстетическая составляющая, является частью нашей идентичности, и во многом ее осмысление предопределяет понимание настоящих явлений. Стремление видеть и понимать историческую и культурную многоплановость событий дает возможность более верного прочтения источников, требует ответственности и аккуратности трактовок и оценок (ил. 4, 5).

Поэтому все композиционные вопросы отрабатываются только на конкретном, фактическом материале, который берется в работу после обсуждения в группе. Изучается внутренняя структура текстов, выстраивается предварительная иллюстративная схема, делается общий план (инфо-карта) текстового и графического оформления проекта. На этом этапе студенты знакомятся со строением литературных произведений и основами редактирования (ил. 6).

По утверждению выдающегося теоретика искусства книги В. Н. Ляхова «...принципиально важным является сам подход к рассмотрению книги как системной организации, состоящей из текстового сообщения и служб, благодаря которым книга и становится книгой, а не просто текстом, записанным в тетрадке» [4, с. 47].

Хорошую помощь при проектировании оказывают примеры композиционных построений в произведениях не только изобразительного искусства. Например, сонатная и полифоническая музыкальные формы дают представление о линейной и пространственной моделях композиции, а примеры из прак-

тики кино, современные средства которого во многом пересекаются с дизайном, расширяют понятие «композиционное поле». Такой способ передачи непростых вещей дает интересные результаты и раскрепощает студентов. Становясь самостоятельнее и смелее, они учатся использовать приобретенные знания не только на композиции и кафедральных дисциплинах, но и в самостоятельной творческой работе. Не каждому студенту это дается легко, но результативность такого подхода очевидна (ил. 7, 8).

Итоговая студенческая работа имеет только учебный характер. Никаких публикаций и размещения в интернете без решения правовых вопросов не делается. В необходимых случаях студенты входят в контакт с авторами выбранных материалов, получают согласие на их переработку в учебных целях. Чаще всего мы используем открытые интернет-источники.



7. Пожидаева И. Проект книги «Лицедейство». 2010



8. Круглова Д. Проект книги «Гламурголизм». 2009

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Определение «Проектирование» наиболее точно отражает процесс создания книги. Часто употребляемое в издательской практике выражение «художественное оформление» не совсем соответствует современным задачам, стоящим перед дизайнером. Современное полиграфическое производство и непосредственное конструирование печатных и цифровых изданий требуют кроме художественных средств значительных инженерно-технических знаний.
2. Определение «Искусство книги» дано выдающимся книговедом, искусствоведом и библиофилом, чл.-корр. АН, профессором Московского университета, Московского архитектурного и Московского полиграфического институтов А. А. Сидоровым (1871–1978) в книге «Искусство книги».

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамов Е. Б. Ритмическая структура книги. Книга как художественный предмет. Набор. Фактура. Ритм. М. Книга, 1988, с. 279.
2. Герчук Е. Архитектура книги. М., IndexMarket, 2011, с. 18.
3. Гончарова Н. А. Композиция и архитектура книги. Книга как художественный объект. Формат. Цвет. Конструкция. Композиция. М. Книга, 1990, с. 305.
4. Герчук Е. Архитектура книги. М., IndexMarket, 2011, с. 47.
5. Юрьев Ф. И. Цвет в искусстве книги. Вища школа, 1987, Киев, с. 67.

Сведения об авторе:

Канайкин Петр Степанович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор, заведующий кафедрой графического дизайна; peterkan@yandex.ru

Petr Stepanovich Kanaykin, Professor, Head of Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; peterkan@yandex.ru

ИЗМЕНЕНИЕ ХИМИЧЕСКОГО СОСТАВА КРАСОК В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современные химические исследования помогают установить ценность приобретаемых художественных произведений с целью выявления времени написания и подтверждения авторства. Использование различных составляющих компонентов красок в разные периоды имеет свои отличительные особенности. Художественные эксперты до вынесения вердикта о подлинности картины прибегают к помощи технологической экспертизы, которая проводится специалистами с большим научным опытом лабораторного исследования и знанием художественных материалов прошлого. Химические свойства и состав всех составляющих красок претерпевали постоянные изменения, так как обучение рисованию тоже имело ряд ступеней развития по мере зарождения и развития художественно-промышленного образования. В настоящее время существует достаточное количество методов, которые позволяют определить весь спектр составляющих красок и сопоставить периоды их написания с целью рекомендаций по условиям хранения и экспонирования произведений.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, лабораторный анализ, химические исследования, состав красок, подлинность, красочный слой, красители, пигменты.

T. V. Karmanovskaya

CHANGES IN THE CHEMICAL COMPOSITION OF PAINTS IN THE FORMATION OF ARTISTIC AND INDUSTRIAL EDUCATION

Modern chemical research helps to establish the value of acquired works of art in order to identify the time of writing and confirm authorship. The use of different components of paints in different periods has its own distinctive features. Art experts before the verdict on the authenticity of the picture resort to the help of technological expertise which is carried out by specialists with extensive scientific experience of laboratory research and knowledge of artistic materials of the past. The chemical properties and composition of all the components of paints underwent constant changes, as the training of drawing in artistic and industrial education also had a number of development stages. Currently, there are a sufficient number of methods that allows to determine the full range of components of paints and compare the periods of their creating, with the aim of recommendations on the storage and exposure conditions of works.

Keywords: artistic and industrial education, laboratory analysis, chemical studies, composition of paints, authenticity, paint layer, dyes, pigments.

«Повсюду химия просунула свои руки в дела человеческие», — так говорил Бертло о химии. И действительно, химия окружает нас повсюду. И особенно она видна в искусстве. Благодаря химическим исследованиям ученым удалось установить, какой техникой нужно пользоваться для создания того или иного произведения искусства и для того, чтобы он сохранился до наших дней и далее.

В своей работе художник применяет определенные материалы: масляные краски, гуашь, темперные, восковые, акварельные и другие. В зависимости от этих материалов и различают виды живописи: масляная живопись, темпера, гуашь, энкаустика, акварель и т. д. Знание материалов и техники дает возможность художникам полнее и многообразнее выполнять живописные задания. Манера письма старых мастеров значительно отличается от существующей в настоящее время, так же как материалы, применяемые ими, отличаются от современных материалов [1, с. 82]. Данные анализов и письменные источники, на основании которых изучается техника прошлого, не могут дать точных сведений о системе письма, применяемых пигментах и связующих веществах. Изучение этих вопросов осложняется тем, что связующие вещества красок (масла и смолы) в процессе старения настолько сильно изменили свой состав и физико-химические свойства, что их первоначальные качества почти не поддаются исследованию. Поэтому исследователям старинной техники живописи очень трудно дать всесторонний и обоснованный вывод по системе письма и применявшимся в то время материалам.

Живопись в период первобытнообщинного строя вначале представляла собой плоскую раскраску домашней утвари, оружия и другого, и лишь позже, на более высокой ступени культуры появляются моделировки, ступевывание и переходы тона. В древности живописцы употребляли самые простые материалы естественного происхождения, так, например, в качестве красящих веществ применялись природные земли (охры, сиены, умбры и др.), растительные отвары и соки. Оказывается, охра, мел и сажа, которыми пользовались древние художники, 20000 лет назад расписавшие стены всемирно известных пещер Альтамира и Пеш-Шерль, — не краски, а всего лишь пигменты. Дело в том, что любая художественная краска представляет собой комплекс, состоящий из двух компонентов — пигмента и связующего вещества. Для приготовления красок всех типов — масляных, темперных, акварельных — используются одни и те же пигменты, но различные связующие вещества. По своему происхождению, химическому составу и строению всевозможные древние и современные пигменты делят на две основные группы: минеральные и органические. В живописи преимущественное применение получили минеральные пигменты. Пигментами называют высокодисперсные неорганические или органические, нерастворимые в дисперсионных средах вещества, способные образовывать с пленкообразователями защитные, декоративные или декоративно-защитные покрытия. Эти вещества характеризуются рядом важных свойств: они не растворимы в воде, масле, спирте и, растертые с каким-либо связующим веществом, окрашивают материал только с поверхности.

Химические свойства и состав всех составляющих красок претерпевали постоянные изменения, так как обучение рисованию тоже имело ряд ступеней развития. Со временем свои отличительные качества и особенности стало иметь именно художественно-промышленное образование [2, с. 122].

Для художественно-промышленного образования, так же, как и для художественного, первостепенное значение всегда имело обучение рисованию, оно необходимо для развития вкуса и подготовки различных работ по различным отраслям производства. Рисовальные классы имеют большое распространение во всех культурных государствах. В основу преподавания положено рисование, также изучаются орнаментика, архитектурное черчение, рисование гипсовых фигур, проекционное черчение, пластическая анатомия, учение о стилях, лепка. В специальных школах изучаются различные отрасли художественной промышленности, в которых обучают кружевному, обойному, ткацкому, ювелирному, фарфоровому и прочим видам мастерства.

Рисовальные классы таких типов начинали свое развитие в Германии в Берлине, Браславле и во всех столичных городах. Лучшими промышленными учебными заведениями в Австро-Венгрии считались школы, учрежденные австрийским промышленным музеем

в Вене, а также училища в Пеште и Праге. В Англии распространение промышленного образования пришлось на начало XIX в., когда английские фабриканты решили отделиться от французских художников и мастеров и поставили своей целью изменить способ обучения рисованию в школах и в рисовальных классах. Это дало возможность достигнуть значительных успехов в области художественной промышленности [3, с. 89].

В это время в составе красок использовались яркие, красивые органические пигменты, которые хорошо растворяясь в воде и органических растворителях. Они способны были прокрашивать материал на всю толщину, поэтому их в основном применяли в производстве тканей и ниток. Некоторые из таких пигментов художники использовали издавна. Они наносили их на минеральную нерастворимую основу — каолин. Сейчас же для подобных целей главным образом используют гидроксид алюминия. Художников всегда интересовало качество красок, поскольку оно определяет долговечность картин. В конце XVIII — начале XIX вв. многие живописцы стали пользоваться готовыми красками, но совместимость применяемых красок и недостаточно высокое их качество приводили к быстрому разрушению красочного слоя картин. Например, о портретах известного Джошуа Рейнольдса говорили, что они стареют быстрее, чем изображенные на них люди. Начиная с XVIII в. усилиями химиков-промышленников было создано много новых великолепных пигментов. Одним из первых в этом ряду была берлинская лазурь. Позже художникам были представлены кадмиевые краски, искусственный ультрамарин, цинковые, а в начале XX в. — и титановые белила».

В России потребность в искусных мастерах ощущалась еще задолго до Петра Великого. На Руси не было художественных школ, кроме обучения иконописи, резьбе и позолоте, носившего случайный характер и удовлетворяющего нуждам монастырей. Со времени Иоанна III русские правители выписывали искусных художников из-за границы. Петр I стал посылать способных молодых людей за границу для обучения мастерству.

Отличительной особенностью художественной жизни России XIX века является постоянный поиск форм и методов художественного образования и воспитания членов общества. Открытие в этой связи художественных школ в различных городах, издание художественных объединений и организаций, пропаганда искусств через выставочную и издательскую деятельность. В 1804 г. школьным уставом рисование вводится во все уездные училища и гимназии. Примерно в то же время открывается Арзамасская художественная школа. Инициатором создания данной школы выступил А. Ступин. Данная школа представляла своеобразный вариант академической системы, переработанный с учетом потребностей и возможностей художественной жизни в провинциальном городе России.

В это же время развивалось использование различных составляющих красок. Свойства temperных красок зависят от характера использования эмульсий. Классическая яичная темпера недостаточно эластична, это приводит к тому, что при изменении условий окружающей среды живописный слой, не способный расширяться и сокращаться вместе с грунтом и основой, неизбежно покрывается сеточкой тонких трещин. Поэтому в старину для повышения эластичности красок применяли различные добавки: итальянские живописцы использовали вино и сок фигового дерева, немецкие — спирт и пиво, содержащие растительную клейковину, русские изографы — хлебный квас. Названные добавки способствовали улучшению текучести красок и служили консерваторами, препятствовали развитию процессов гниения. Технология создания temperного полотна очень сложна. Живопись многослойна, каждый ее фрагмент прописывается много раз, и каждый раз необходимо ждать полного высыхания красок. В технике temperы писали в старину на Руси иконы. Древнейших, относящихся к домонгольскому периоду, икон осталось немного. Самая старинная из уцелевших — икона «Апостолы Петр и Павел» из новгородского собора святой Софии. Эта одна из наиболее почитаемых новгородских святынь была вывезена из города в 1561 г. Иваном Грозным, но позже ее возвратили. Русские иконы обычно писали на основах, липовых

или еловых досках. Сухие, выдержанные в течение нескольких лет доски скоблили, шлифовали, делали в центральной части углубление — ковчег. На подготовленную доску накладывали кусок холста — паволоку, а на нее последовательно наносили до десяти слоев грунта, состоящего из смеси мела, муки и меда, который играл роль связующего вещества. В других случаях использовали рыбий клей. Святых изображали в соответствии с предписаниями иконописных подлинников. Впрочем, это не мешало мастерам проявлять удивительные изобретательность и творчество. В светской живописи в XV–XVII вв. темпера была вытеснена менее сложной техникой масляной живописи. Однако с середины XIX в. темпера вновь обрела былую популярность. Ею пользуются и современные художники.

Особенно важный вклад в развитие художественной культуры внесло Императорское русское техническое общество и его отделения, которые образовывались в крупных промышленных городах России. Конкретный вклад императорского Русского технического общества в дело художественно-промышленного и художественно-педагогического образования состоял в организации воскресных и вечерних классов рисования и черчения для взрослых и детей, в выработке программ по рисованию и черчению и другим предметам для данных классов.

В конце XIX и начале XX в. Постоянной комиссией Русского технического общества в С.-Петербурге были созданы и работали Василеостровские, Лиговские, Мало-Охтинские классы черчения и рисования для рабочих на 400 мест.

В это время стала более широко и быстро по мастерским европейских художников распространяться масляная живопись. Масляными красками были написаны величайшие шедевры, именно им отдавали, и до сих пор отдают, свое предпочтение мастера живописи и знаменитые художники. Но работа с такими красками имеет свои уникальные особенности и своеобразные отличия по техникам. Для приготовления красок использовали высыхающие масла: маковое, ореховое, конопляное, льняное. Лучшие свойства краскам обеспечивало льняное масло, так как оно содержит наибольшее количество триглицеридов ненасыщенных карбоновых кислот. При контакте с воздухом все перечисленные масла высыхают: ненасыщенные карбоновые кислоты окисляются и полимеризуются. В результате образуется прочная пленка. Линоксин — пленка, образуемая льняным маслом, отличается наибольшими прочностью и эластичностью. В первые столетия распространения масляной живописи все необходимые художественные материалы готовили непосредственно под руководством художников. Мастера владели множеством технологических секретов, которые считались фамильным достоянием.

Техника масляной живописи постепенно начала вытеснять темперу, так как масляными красками легко удается достичь тонких моделировок и оптических эффектов действием нижележащих красочных слоев. Темпера — одна из старейших красок, которая использовалась в Древнем Египте. Археологами при раскопках найдены уникальные росписи на саркофагах, выполненные аналогами современных темперных красок. Есть несколько видов этой краски, но все они имеют одну общую особенность: основа красящего состава — эмульсия, которая растворяется водой, однако в процессе высыхания вода испаряется, и темпера становится устойчивой к воде. В отличие от темперы — в масляной живописи можно применять одновременно и кроющие, и лессировочные краски. После высыхания масляная краска имеет почти тот же тон, что и в свежем виде. В связи с применением нового вида связующего вещества, главной составной частью которого являлось масло, разрабатывались также и определенные приемы письма. Прежде всего, готовили белый, клеевой грунт, хорошо отшлифованный и почти непроницаемый для связующего вещества.

С 1872 г. было решено изменить систему преподавания изобразительного искусства в школах, и Академия художеств начала организовывать различные конкурсы рисунков учащихся общеобразовательных учебных заведений.

В 1884 г. при Министерстве народного просвещения учреждается отделение учебного комитета по техническому и профессиональному образованию, на которое была

возложена задача составления общего нормального плана промышленного образования в России [4, с. 54]. В соответствии с этим планом профессионально-технические учебные заведения будут открываться разных типов: средние, низшие технические и ремесленные с разными специальностями. Все эти мероприятия оказали огромное влияние на рост числа профессионально-технических учебных заведений, улучшение качества преподавания, накопление и систематизацию опыта подготовки специалистов всех отраслей, в том числе и художественно-промышленной.

К концу 90-х годов XIX в. собранный теоретический и практический опыт позволил приступить к разработке основополагающих документов, касающихся устройства художественно-промышленных учебных заведений и улучшения организации в них учебно-воспитательной работы. Эти документы обобщали уже имеющийся опыт подготовки исполнителей художественных работ, как в России, так и в некоторых зарубежных странах.

Художественно-промышленные учебные заведения в России должны были открываться нескольких типов:

- художественно-промышленные училища для подготовки художников-рисовальщиков, художников-мастеров при художественных промышленных училищах, или педагогические курсы для подготовки преподавателей художественных предметов;
- художественно-промышленные школы для подготовки рисовальщиков-руководителей и мастеров-руководителей;
- художественно-ремесленные мастерские, на которые возлагалась обязанность подготовки квалифицированных рабочих для различных отраслей художественного производства;
- рисовальные классы — для повышения художественной подготовки ремесленников и кустарей.

Это была так называемая система художественно-промышленного образования в России, которая оказала заметное влияние на упорядочение сети учебных заведений и упорядоченности в них учебно-воспитательной работы.

В силу различной по уровню и недостаточной общеобразовательной подготовки учащихся, лекционный период не прививался даже в средних учебных заведениях [5, с. 32]. В основном он применялся на занятиях по истории искусств, однако и здесь он не был преобладающим. Эвристический метод явно превалировал на занятиях и помогал преподавателю пробуждать у учащихся самостоятельность, приучал их к анализу.

Последовательность обучения в общеобразовательных учебных заведениях была следующая: сначала рисовали геометрические фигуры и плоские орнаменты со стенных таблиц или классной доски, потом переходили к рисованию геометрических фигур и тел с моделей и, наконец, выпуклых орнаментов с гипса [6, с. 92]. Учебно-наглядные пособия: схемы, модели, коллекции и другие приспособления — изготавливались в мастерских, в классах учащихся, преподавателями, закупались за границей. К примеру, в классах графических искусств им. Дмитриева применялись коллекции по рисованию с орнаментов и натуры Ганноверского общества учителей рисования [7, с. 342].

Для рисования с натуры применялся штатив, разработанный Покровским и широко распространенный в русских учебных заведениях [8, с. 108].

Манера письма старых мастеров сильно отличалась, так же как материалы, применяемые ими. В истории развития русской культуры, в искусстве церковной иконописи минеральные краски заняли свое особое и очень важное место. В силу их многих уникальных качеств и в наши дни, несмотря на огромное предложение и ассортимент синтетических красителей и подкрашенных акрилом глин, иконописцы не без оснований отдают предпочтение и пользуются минеральными пигментами в силу их стойкости, природной взаимной сочетаемости, мягкости и благородству оттенков. Кристаллическое сырье при измельчении

дает в различной степени просвечивающие осколки, ограниченные плоскостями поверхностей скола и естественных граней. В зависимости от их размеров, формы, взаимной ориентировки, прозрачности, а также некоторых оптических свойств, в том числе дисперсии, показателя преломления и других, создаются некоторые дополнительные (к собственно цвету краски) эффекты: блеск, игра света и т. д. Древние иконописцы знали много рецептов смешивания минералов друг с другом при приготовлении красок, добываясь тем самым выразительных эффектов глубины тона и внутреннего свечения, когда в рисунке, например, фрагмент или деталь черного или коричневого цвета за счет малой добавки в краску определенного минерала приобретает объем, и кажется, что будто бы красочная поверхность светится [9, с. 57]. Хрупкость и низкая твердость определенных минералов значительно облегчают их измельчение для приготовления красок: они легко растираются в обычных ступках или на специальных приспособленных для растирания минералов матовых поверхностях. Густые пасты, приготовленные путем растирания пигмента со связующим веществом, в котором главной составной частью является масло, называются масляными красками. Сохранность и прочность произведений изобразительного искусства, исполненных масляными красками, в значительной степени зависит от качества связующих веществ.

Художественные масляные краски не являются простыми механическими смесями связующего с пигментами, а представляют собой сложную коллоидную систему, в которой масло является дисперсионной средой, пигмент — дисперсной фазой, а воск и смолы — защитными коллоидами. Условия изменения отдельных составных частей этой системы и физико-химические процессы, происходящие при этом в художественной масляной краске и красочном слое, еще очень мало изучены до сих пор.

В настоящее время в составлении масляных красок наблюдаются различные подходы. Одни для этой цели пользуются сырыми маслами, в которые они вводят воск; другие же, придерживаясь практики старых мастеров, вводят в масла смолы. Большой популярностью пользуются в настоящее время у художников краски на масле и воске, как дающие в живописи краску с приятной пастой, способствующей достижению корпусной воздушной живописи с умеренным блеском. Масла, применяемые для связующих художественных красок и лаков, должны быть обработаны преимущественно естественным способом (посредством солнечных лучей, воздуха и воды), выдерживая их до состояния полной пригодности для живописи. Добавка воска должна быть незначительной и не превышать 5%, главным образом для придания эластичности красочному слою. Добавки активно используются в настоящее время для работы в художественно-промышленных учебных заведениях различных стран. Необходимо также применять только те краски, которые стойки сами по себе и при смешении с другими красками. Зная и целесообразно используя живописные материалы и сохраняя картины в нормальных условиях, можно добиться не только длительной сохранности произведений живописи, но и наименьшей изменчивости их по истечении времени [10, с. 88].

В 1876 г. по указу Александра II на средства, пожертвованные банкиром и промышленником бароном Александром Людвиговичем Штиглицем (1814–1884), в Петербурге основано Центральное училище технического рисования. Академия имени Штиглица — популярнейший вуз России, привлекающий абитуриентов и туристов со всего мира. Мухинское училище, как его звали при Советах, удивительным образом объединяет творческие таланты с их практическим применением — это настоящая «кузница» современных художников и реставраторов, архитекторов и дизайнеров, скульпторов и модельеров, дизайнеров всех направлений. Академия барона Штиглица привлекает творческую молодежь не только специальностями, но и прекрасным преподавательским составом, возможностью самореализации уже в процессе обучения и богатейшей историей.

В настоящее время в вузе насчитывается около 1700 студентов и 500 сотрудников. Абитуриенты могут получить высшее образование в области монументально-декоративного

искусства, дизайна, истории искусств и реставрации. Факультеты Академии Штиглица в Санкт-Петербурге активно сотрудничают со структурными организациями и промпредприятиями. Например, кафедра промышленного дизайна работает бок о бок с известными российскими компаниями, в том числе автопроизводителями КамАЗ и АвтоВАЗ, судостроителями «Алмаз» и «Аврора», НПО «ЛОМО», фабрикой «Светлана». На отделении дизайна моды проводятся многочисленные конкурсы и фестивали.

СПГХПА. им. А. Л. Штиглица имеет долгую историю успешных международных связей. Педагоги и студенты сотрудничают с высшими учебными заведениями и творческими организациями Германии, Финляндии, Китая, Франции, Японии и прочих стран.

Знаменитый вуз подготовил плеяду талантливых и успешных художников и дизайнеров для обрабатывающей промышленности. В поисках эстетических ценностей выпускники активно формируют новые тенденции для архитектуры, дизайна, монументального, декоративного и прикладного искусства [11, с. 34]. Сегодня бывшие студенты успешно работают на промышленных предприятиях, участвуют в проектах научно-исследовательских учреждений, а также в строительных бюро, художественных школах и творческих организациях. Одним из важных направлений в Академии является подготовка реставраторов и развитие их профессионального образования. Современная научная реставрация развивается на основе изучения материалов и технологии создания объекта, причин и видов его разрушений и привнесенных искажений, глубокого изучения истории искусства и материальной культуры. Кроме того, воспитанники Академии им. Штиглица внесли значительный вклад в развитие материальной культуры страны.

Основные выводы

1. Процесс развития и становления художественно-промышленных учебных заведений и улучшения организации в них учебно-воспитательной работы помогает увидеть и глубже понять сильные и слабые стороны обучения в сфере искусства. В ходе представленного развития художественного образования детально рассмотрено использование целого комплекса различных походов к манере письма мастеров, использующих в своей работе различные красочные материалы.
2. Целесообразно используя живописные материалы, состав которых постоянно претерпевает изменения, в процессе совершенствования техники нанесения красок с учетом их составляющих, можно добиться не только длительной сохранности произведений живописи, но и наименьшей изменчивости их по истечении времени.
3. Академия барона Штиглица привлекает абитуриентов и туристов со всего мира и является важнейшим художественно-промышленным учебным заведением с богатейшей историей, в котором существует возможность самореализации творческой молодежи по различным специальностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия // Российская академия художеств, Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. СПб., 1997. 102 с.
2. Варламова Т. Н. Культурное наследие как объект социальной защиты. Монография. М., 2009. С. 102–134.
3. Русское техническое общество. Постоянная комиссия по техническому образованию. Журналы заседаний специальной комиссии по выработке типа школ для детей, окончивших курс в начальных училищах. СПб., 1898. С. 16–254.
4. Григорович А. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учреждена в 1825 г. [75-летие Строгановского училища]. Ч. I. М., 1901. С. 45–124.
5. Кондаков И. В. Методологические проблемы изучения культурного и природного наследия в России // Наследие и современность. Вып. 6. М., 1998. С. 29–95.

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

6. Лихачев Д. С. Предисловие / Восстановление памятников культуры: Проблемы реставрации. М., 1981. С. 80–207.
7. Максаковский В. П. Всемирное культурное наследие. М., 2003. 608 с.
8. Полякова М. А. Охрана культурного наследия России. М., 2005. 254 с.
9. Судьба культурного наследия России. XX век. Архитектура и ландшафты России. Белая книга. Обретение. Красная книга. Предостережение. Черная книга. Утраты / в 3-х книгах. М., 2003. 57 с.
10. Шабанов Н. К., Степанов М. С. Этапы становления художественного образования в России в XIX в. Кафедра художественного образования и истории искусства Курского государственного университета. Курск, 1999. С. 25–106.
11. Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации». М., 2007. 34 с.

Сведения об авторе:

Кармановская Татьяна Васильевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат химических наук, доцент кафедры живописи и реставрации; tanya-1narod@rambler.ru

Karmanovskaya Tatyana V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Associate Professor, Department of Painting and Restoration; tanya-1narod@rambler.ru

ПРОЕКТИРОВАНИЕ РАППОРТНЫХ ТКАНЕЙ В ТЕХНИКЕ ПЕЧАТИ ДЛЯ ТЕНТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Дизайнеру по текстилю важно уметь проектировать ткани с учетом их применения в архитектурной среде. Этим задачам отвечает проектное задание по созданию раппортных тканей для тентовой архитектуры. Прототипами тентовых построек в древности были временные жилища кочевых народов, различные шатры, палатки. В XX в. проектированием тентовых сооружений занимались многие архитекторы. В настоящее время тентовые конструкции превращаются в текстильные инсталляции. Знакомясь с формами и назначением тентовых сооружений, студенты учатся проектировать ткани для них, выполняя курсовые и дипломные проекты.

Ключевые слова: дизайн текстиля, проект, тентовые ткани, раппорт, орнамент, тентовая архитектура.

DESIGN OF RAPPORT FABRICS IN PRINTING TECHNIQUE FOR TENT ARCHITECTURE

It is important for a textile designer to be able to design fabrics taking into account their application in an architectural environment. These tasks are met by the project task to create rapport fabrics for tent architecture. The prototypes of tent buildings in ancient times were temporary dwellings of nomadic peoples, various marquees, tents. In the XX century, many architects were engaged in the design of tent structures. Currently, awning structures are transformed into textile installations. Getting acquainted with the forms and purpose of tent structures, students learn to design fabrics for them, implementing course and diploma projects.

Keywords: textile design, project, tent fabrics, rapport, ornament, tent architecture

Дизайнеру по текстилю, который планирует заниматься созданием тканей и художественных объектов для архитектурных сооружений, очень важно уметь проектировать их с учетом тех требований, которые определяются средовым окружением. Будь то декоративные ткани, для жилых и общественных интерьеров, панно или гобелены, текстиль для ландшафтной архитектуры, — все они должны стилистически, композиционно, колористически отвечать характеру выбранной архитектуры. Из опыта работы на кафедре «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С. Г. Строганова следует отметить, что особенностью обучения на ней является то, что все курсовые проекты, а затем выпускные квалификационные работы ориентированы на конкретную сферу применения. Долгое время приоритетным направлением оставалось проектирование декоративных тканей для различных архитектурных пространств. Ставились задачи научить студентов средовому подходу к проектированию текстиля, рассматривались проблемы взаимосвязи дизайна текстиля с архитектурной средой, основанной на комплексном воздействии размера, формы, цвета и света на человека [2, с. 91]. Принцип обучения «от простого — к сложному» распространялся как на проектирование текстильных изделий, так и на выбор архитектурной ситуации для этих проектов.

Первым учебным заданием, после завершения вводного курса пропедевтики, являлось выполнение рисунка раппортной ткани для тентовой архитектуры. Работа над любым проектом всегда начинается со сбора информации по теме, с изучения аналогов. К прототипам тентовых построек можно отнести укрытия из деревянных кольев и шкур, которые сооружали древние охотники, каркасные разборные передвижные жилища кочевых народов — юрты, шатры, яранги, а в дальнейшем иные временные постройки — военные палатки, цирки-шапито. В Древнем Риме навесами-«велариумами» из полотна закрывали зрителей от солнца в театрах и амфитеатрах. Известно, что в Колизее сохранились кронштейны в стенах, на которые при помощи канатов натягивался подобный навес. В России изучением и разработкой каркасных систем занимались П. Л. Чебышев, В. Г. Шухов. В 1896 г. для трех павильонов Всероссийской промышленно-художественной выставки в Нижнем Новгороде В. Г. Шухов создал конструкции подвесных покрытий. В 1920-е годы XX в. свой вклад в проектирование тентовых сооружений внесли братья Веснины и другие архитекторы. В 50–60-е гг. XX в. немецкий инженер и архитектор Ф. Отто создавал экспериментальные модели, опираясь на поиски в области архитектурной бионики. Реализованными проектами Ф. Отто стали павильон ФРГ на ЭКСПО-67 в Монреале (Канада, 1967), с сетчатым покрытием, шатровое покрытие олимпийского стадиона в Мюнхене (1972), павильон Федеральной выставки садоводства в Мангейме (1975), аэропорт в Джидде (Саудовская Аравия, 1980) с зонтичными навесами на площади около 50 га. После победы на конкурсе по проектированию Арки эспланады Дефанс в Париже (1983) проекта Й. О. Спекельсена тентовые конструкции стали признанным явлением в мировой архитектуре [4, с. 31]. В настоящее время тентовая архитектура используется для организации выставочных пространств, перекрытий спортивных сооружений, вокзалов, аэропортов, оранжерей и поэтому часто отличаются большими размерами. К одним из самых масштабных можно отнести, например, ангар для дирижаблей CargoLifter в Бранде (Германия) 363x225 м, высотой 107 м; Ботанический сад «Эдем» в соотношении длины, ширины и высоты 1000x120x60 м соответственно (г. Корнуолл, Великобритания); купол Центра SONY в Берлине (архитектор Хельмут Ян); зал «Купол тысячелетия» в Лондоне (площадью 80 000 кв. м) [4, с. 32]. В тентовой архитектуре конца XX — начала XXI в. проявилась тенденция отхода от ее узкоутилитарного назначения. Благодаря развитию высоких технологий, возможностям 3D-моделирования стали проектироваться новые типы объектов с вариантами их последующей трансформации, с оригинальными криволинейными объемами всевозможных конфигураций. Вдохновляясь выразительными архитектурно-художественными формами тентовых сооружений, их конструктивными возможностями, архитекторы, а затем дизайнеры начали создавать на их основе объемно-пространственные арт-объекты, которые несут преимущественно эстетическую функцию. Пластические формы членят пространство, изменяют его очертания и границы, меняют восприятие масштаба. В данном случае становится уместен термин «текстильная архитектура». Мембранная поверхность тентовых сооружений окрашивается в различные цвета, покрывается цветной печатью. В вечернее и ночное время используется подсветка, которая вызывает иное, чем при дневном освещении, впечатление от текстильных конструкций. Конструкция паркового павильона в г. Мельбурне (Австралия) по проекту John Wardle Architects производит впечатление яркой интерактивной скульптуры. Дизайнер и эколог С. Мэссам (Великобритания) создал инсталляцию «XXX» из конусообразных, цилиндрических и шарообразных текстильных конструкций в парке усадьбы Меллерстайн (XVIII в., Шотландия). Своим произведением он хотел продемонстрировать, что современная текстильная архитектура может гармонично сосуществовать как с историческими памятниками, так и с окружающей природой, не оказывая на них отрицательного воздействия. С точки зрения широкого применения тентовой архитектуры и разнообразия ее форм задание по разработке тентовых тканей представляется актуальным в подготовке текстильных дизайнеров и художников. Изначально оно

формулировалось как «Проектирование декоративных тканей для ландшафтной архитектуры» и подразумевало выполнение комплекта из тентовой ткани для зонта и ткани для шезлонга. Оно давало представление о двух технологиях оформления и изготовления тканей — технике фотофильмпечати и технике ремизного ткачества. В дальнейшем дизайн ткани стал создаваться с учетом его выполнения цифровой печатью. Рисунок ткани для шезлонга, как правило, делался полосатым, что обуславливалось технологией ткачества и более мелким масштабом изделия по сравнению с тентовой конструкцией. При сравнительной сложности композиции тентовой ткани, ритмическая схема эскиза шезлонга должна была быть простой, цветовое решение сдержанное, построенное на сближенных тонах, гармонирующих с основной тканью. Со временем от проектирования ткани для шезлонга отказались, учитывая, что появилось большое количество форм бескаркасной мебели для сидения в зонах отдыха. В дальнейшем проектирование текстильной бескаркасной мебели и тканей для нее было вынесено в отдельную тему варианта выпускной квалификационной работы.

Несмотря на то, что главной задачей в процессе проектирования является создание рисунка для ткани, работа начинается с обсуждения предлагаемой архитектурной ситуации. В зависимости от того, где будет зона расположения тентовых конструкций, выбирается их форма и цветовое решение. Если эта зона находится в парке, за городом, то тентовые ткани могут быть более яркими, контрастными к окружению, например, на фоне зелени деревьев, на фоне воды, видимыми издали, привлекающими внимание. Если тенты находятся в городской среде, то в данном случае так же учитывается их функциональное назначение и характер архитектурного окружения. В кварталах современной типовой застройки или в местах проведения уличных праздников, фестивалей тентовые конструкции могут работать как цветовые акценты. В исторической части застройки находящиеся рядом формы, например, зонты, навесы уличных кафе, должны гармонировать в цвете с фасадами рядом стоящих зданий, не нарушая целостность сложившихся архитектурных видов. В случае декоративной разработки фасадов зданий, их окраски, наличия на них большого количества архитектурных элементов, росписей, мозаик многоцветное решение ткани может придать излишнюю пестроту. При проектировании тентовых тканей очень важно учитывать географическое расположение ландшафтной среды. В зонах с большим количеством солнца тентовые ткани часто бывают просто белыми. Предлагаемые рисунки тентовых тканей для южных регионов могут быть более светлых тонов или с преобладанием холодной гаммы синих, голубых, бирюзовых, зеленых оттенков. Они ассоциируются со свежестью, прохладой, чтобы зона, где располагаются тентовые конструкции, воспринималась как оазис. В регионах с прохладным климатом и преобладанием пасмурных дней рисунки тканей более ярких и теплых цветов (желтых, оранжевых, красных) будут ассоциироваться с солнечным светом, летней погодой.

Культурно-исторические традиции региона также влияют на характер проектируемого рисунка тентовой ткани. Он может представлять собой как абстрактную композицию, так и содержать орнаментальные национальные мотивы или изобразительные элементы, присущие данному региону. Эскизная часть заключается в создании набросков визуализации архитектурной ситуации в целом с учетом характера окружающего ландшафта или застройки, цветового пятна тентовой ткани в заданном окружении. Выбор формы тентовой конструкции определяет характер дизайна ткани. Это может быть раппортная схема, равномерно заполняющая ткань или с каймовым рисунком, моно-раппорт, который повторяется на каждой из плоскостей конструкции или в виде единой композиции на всей поверхности. Поисковые эскизы ткани выполняются в М 1:20, 1:10. Отрисовывается композиционное решение, выбирается колорит, который наиболее полно раскрывает идею проекта. Например, в 2015 г. в связи с 190-летием МГХПА им. С. Г. Строганова студентам 1 курса кафедры «Дизайн-текстиль» была предложена общая для всей группы тема: отразить наследие текстильного

отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. За основу были взяты раппортные цветовые схемы для тканей Л. Поповой, В. Степановой и эскизы аэрографических росписей Л. Маяковской. Собрав и изучив материалы по теме, студенты предложили свои варианты раппортных композиций, в которых прослеживается отсылка к историческим прототипам с их ясными цветовыми сочетаниями и структурами из простых геометрических фигур.

Прежде чем перейти к детальной проработке дизайна ткани, на основе плана ландшафтной зоны делается ее макет или макет отдельной тентовой конструкции (например, зонта), чтобы наглядно представить решение пространства с включением в него проектируемого текстиля или объекта с раппортным рисунком. После внесения всех уточнений и поправок, остановившись на окончательном варианте эскиза, его фрагмент переводят в натуральную величину. Помимо задачи поиска композиционного соответствия раппорта ткани размеру и форме тентового сооружения, это позволяет убедиться, что решена проблема сомасштабности размерам человека. Полный состав проекта включает в себя развертку или перспективу архитектурной ситуации в М 1:10, фрагмент ткани размером 1х1 м, макет и обоснование проекта в виде презентации (в электронном и печатном варианте).

Проектирование тканей для тентовых конструкций имеет продолжение в темах выпускных квалификационных работ. В них также следует учитывать функциональное назначение тентовых текстильных покрытий — защиту от солнца и осадков, создание комфортной среды для человека, поскольку, кроме архитектурно-эскизной подачи, проект предусматривает выполнение дизайна ткани в материале. В своем дипломном проекте К. Будилович (руководители доцент Е. А. Карпова, доцент А. А. Голубева) предложила разработку ткани для небольшой деревянной конструкции в парковой или загородной зоне отдыха. Темой раппортного рисунка стал калейдоскоп — геометрические цветные орнаменты, которые образуются при многократном отражении света на зеркальных элементах внутри оптической трубы. Рисунок нанесен на водоотталкивающую синтетическую ткань способом цифровой печати. Чтобы подчеркнуть универсальность применения современного текстильного дизайна, принт одного из рисунков, но в уменьшенном масштабе, был повторен на футболке и на сувенирной сумке. Всего было выполнено три рисунка для тентовой ткани в трех разных колористиках. Проект К. Будилович стал участником Международного конкурса дизайнерских проектов «Перспектива» на выставке «Текстильлегпром» на ВВЦ (г. Москва) в 2016 г. Раздвигая рамки темы проектирования тентовых тканей, студенты с интересом и увлеченностью разрабатывают идеи формообразования на их основе. Дипломная работа А. Рудневой (руководители профессор О. Л. Голубева, профессор В. А. Рыбалко) представляет собой объемно-пространственный объект для общественного пространства одного из архитектурных сооружений для Олимпиады в г. Сочи в 2014 г. На легкий каркас из пластиковых дуг при помощи шнуров натянута ткань с рисунком из цветных плоскостей, нанесенным посредством цифровой печати. Композиция дополнена двумя вытянутыми трапециевидными контрастными по цвету элементами, которые отдельно натягиваются на шнурах или тросах. Еще одна сходная выпускная квалификационная работа, выполненная также под руководством профессора О. Л. Голубевой, предназначенная для общественного интерьера, состоит из металлического прямоугольного каркаса и растянутой внутри него эластичной ткани. Ткань покрыта рисунком в технике ручной росписи. Композиция дополнена парящими металлическими элементами.

Проектное задание по разработке раппортных тентовых тканей играет важную роль в процессе формирования профессиональных компетенций будущих дизайнеров по текстилю. Прежде всего, оно помогает усвоить на практике те знания, которые были приобретены студентами на вводной в специальность дисциплине «Пропедевтика». Впервые решая комплексную проектную задачу, они учатся применять законы композиции, отрабатывают навыки построения раппорта на ткани, развивают чувство цветовой гармонии на основе

понимания законов цветоведения и колористики. Также первый раз студентам приходится решать проблему создания ансамбля в архитектурно-ландшафтной среде, занимаясь поиском композиционного и цветового соответствия тканей между собой, их взаимосвязи с окружением. Приобретенные знания и навыки создают необходимую базу и обеспечивают успешный переход к последующим более сложным этапам проектирования серийного, штучного и уникального текстиля для архитектуры жилого и общественного назначения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубева О. Л. Основы проектирования. М.: В. Шевчук, 2014. 132 с.
2. Московская школа дизайна: опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском). Москва, 1991. С. 90–109.
3. Строгановская школа композиции / Коллектив авторов. М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2005. С. 276–289.
4. Скопенко В. А. Тентовая архитектура: вчера, сегодня, завтра // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. № 1. С. 30–36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tentovaya-arhitektura-vchera-segodnya-zavtra> (дата обращения 17.10.2019)

Сведения об авторе:

Карпова Елена Анатольевна, Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет, старший преподаватель кафедры «Архитектура»; HKarpova@yandex.ru

Karpova Elena A., Senior Lecturer, Department of Architecture, Moscow State University of Civil Engineering (National Research University); HKarpova@yandex.ru

НАУЧНЫЕ МЕТОДЫ РЕШЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА

В статье рассмотрены научные методы, которые используются в процессе проектирования костюма. Использование научных методов способствует прогнозированию формы костюма, созданию современных, высокотехнологичных коллекций одежды.

Ключевые слова: научные методы, процесс проектирования одежды, прогнозирование формы, высокотехнологические коллекции.

SCIENTIFIC METHODS OF SOLVING CREATIVE TASKS IN COSNUME DESIGN

The scientific methods, which are used in costume design, are considered in the article. Using these methods will help to make the prognosis of new forms and to make modern, highly technological collections.

Keywords: scientific methods, costume design, prognosis of new forms, most technology collections.

Необходимость и актуальность использования научных методов проектирования в процессе создания новых моделей объясняется многими положениями.

Процесс проектирования в современном мире включает в себя две важные категории: человек и среда. Обе эти категории достаточно исследованы и определены многими авторами.

Система «человек-костюм-среда» еще не достаточно исследована. Костюм в данной системе является как-бы связующим звеном, некой оболочкой. Многие историки моды исследовали и анализировали форму костюма как лица эпохи, образа эпохи, знака, исторического адресата, символа. Но все эти работы, в основном, были посвящены проблемам кроя, материалам. Проблема композиции костюма исследована недостаточно, несмотря на то, что смена формы, стиля непосредственным образом связана с изменением пропорций, направления членений, преобразования силуэта, масштабности, объемов.

Целью данной статьи является анализ использования научных методов проектирования, основанных на композиционных изменениях формы костюма.

В своем труде «История костюма» Р. В. Захаржевская пишет: «Выяснив до известной степени вопросы единства стиля, мы сталкиваемся с другим, не менее тонким нюансом видоизменения костюма. Мы подошли к вопросу изменения некоторых форм, пропорций, деталей, цвета ткани и ее фактуры в рамках одного стиля.

Изменения могут быть очень резкими или малозаметными, но знание этих изменений и понимание их составляет подлинное знание костюма, позволяет правильно передать эпоху в ее разнообразии... Костюм — это форма, соответственно вылепленная тканью и придающая фигуре те или иные очертания. Очертания или силуэт видоизменяются в зависимости

от стиля, художественной характеристики целой эпохи или от моды, как кратковременного изменения в границах стиля» [1].

Работы многих исследователей процесса создания костюма начинаются с этапа конструктивного формообразования, но принципы композиционного формообразования рассматриваются недостаточно. Теоретики дизайна Й. Иттен, Вас. Кандинский, Й. Захманн и др. считают, что именно принципы композиционного формообразования необходимо рассматривать на ранних этапах проектирования, а именно во время определения композиционных и морфологических характеристик структуры формы.

Научная основа методов проектирования составляет комплекс общенаучных принципов. Полный процесс проектирования можно разделить на три этапа:

- дивергенция;
- трансформация;
- конвергенция.

Дивергенция — этап расширения границ проектной ситуации. Дивергентный поиск требует гибкость и широту мышления. Дивергентный поиск — это информационный поиск, обеспечивающий достаточное количество вербальной и визуальной информации для достижения цели: создание модной формы, решение креативной задачи, разработка перспективной коллекции.

Работа на этом этапе включает интуитивные методы. Задачи, которые решаются на этапе дивергенции:

1. Определение ТЗ.
2. Сбор визуальной и вербальной информации.
3. Ранжирование информации.
4. Маркетинговые исследования.
5. Составление MOODBOARDa для определения концепции.
6. Составление эмоциональной карты.
7. Проведение патентного поиска.

Трансформация — этап создания концепций и принципов. Это пора высокого творчества, ответственный этап, когда возникает общая схема проекта. Трансформация может произойти в любой момент после дивергенции. Трансформация использует методы, связанные с композиционными и морфологическими характеристиками формы. Этот этап предполагает использования структурных, интуитивных методов, методов активации процесса проектирования.

Конвергенция — этап оценки и проверки. На этом этапе:

1. Задача определена.
2. Переменные параметры найдены.
3. Цели установлены.

На этом этапе используются методы, которые поддаются автоматизации. Конвергенция предполагает использование стоимостного анализа.

Практическими результатами научных методов решения творческих задач в дизайне костюма можно обозначить:

- исследование предпроектной ситуации;
- проведение анкетных опросов, которые позволят определить основные требования и спрогнозируют модную форму;
- проведение структурного анализа форм костюма;
- прогнозирование развития перспективной формы костюма;
- использование творческих средств ассоциативного мышления;
- анализ моделей аналогов;
- рекомендации перспективного развития формы костюма;

- защиту авторских прав дизайнера;
- написание методических рекомендаций использования инновационных технологий и современных материалов.

Метод предметно-аналитический позволит собрать необходимый для определенного проекта визуальный и вербальный материал. Метод математической статистики позволит произвести ранжирование собранного материала. Метод литературно-аналитический позволяет систематизировать и обобщить материалы научно-литературных источников. Метод структурного анализа разрешает исследовать костюм как систему взаимосвязанных элементов. Структурный анализ позволит проанализировать форму с позиции законов композиции, которые связывают все элементы в единое гармоничное целое. Метод историко-логического развития позволит произвести анализ элементов формы в ракурсе истории, изменения стиля и модных признаков. Метод морфологического анализа позволит расчленить форму на отдельные элементы и исследовать их по отдельности. Метод морфологического синтеза позволит соединить вместе все элементы формы для получения новой прогнозируемой формы. Метод системного дизайн проектирования подтверждает эффективность системного подхода к процессу проектирования, что позволит учесть все параметры процесса.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы:

- дизайн костюма — сложный многоступенчатый процесс;
- необходимо рассматривать процесс дизайна, как систему;
- системное проектирование позволит учесть не только конструктивные изменения формы, но и композиционные даже в рамках одного стиля;
- применение научных методов в дизайне поможет использовать инновационные технологии, новые материалы, решить поставленную задачу креативно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаржевская Р. В. История костюма. М.: Изд. «Рипол классик», 2005. с. 19.
2. Коваленко И. Н. Инновации в дизайн проектирования. В сб. Материалы международной научной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Санкт-Петербург, 2015. с. 448.
3. Коваленко И. Н. Использование теории распознавания образа при решении творческих задач в дизайне. В сб. Материалы международной научной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Санкт-Петербург, 2016. с. 539.
4. Коваленко И. Н. Дивергенция. Трансформация. Конвергенция. В сб. Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Инновационные технологии в дизайн-образовании и изобразительном искусстве: теория и практика. Ялта, 2018. с. 7.

Сведения об авторе:

Коваленко Ирина Николаевна, Гуманитарно-педагогическая академия, Ялта (филиал Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского), кандидат технических наук, доцент, profi_design@mail.ru

Kovalenko Irina Nikolaevna, Gumanitarno — PhD, Associate Professor, Humanitarian Pedagogical Academy, Yalta, profi_design@mail.ru

ДИЗАЙН КОСТЮМА, ПОЛИТИКА И ОБРАЗОВАНИЕ

В статье обозначено стремление обозначить часто упускаемые из виду различия между инновационными методами обучения дизайну костюма и культурной традицией образования с одной стороны и миром промышленных технологий и модой — с другой, которые неизбежно ведут к неэффективности учебного процесса и развивают неадекватное понимание обучающимся будущей профессии. Это все равно что осознавать себя художником, думать как потребитель, а выражаться на языке теоретика. Эти противоречия ущемляют творческую личность студента, и мы выражаем надежду на то, что подход к дизайну костюма как к искусству, объединяющий ремесло и технологии, способен противостоять навязанным извне селективным тенденциям в системе высшего образования.

Ключевые слова: дизайн и образование, искусство костюма, традиции образования и современность, дизайн костюма и технологии, традиции и инновации в образовании.

L. V. Koroleva

SUIT DESIGN, POLICY AND EDUCATION

The article outlines the desire to identify often overlooked differences between innovative methods of teaching costume design and the cultural tradition of education and the world of industrial technology and fashion, on the other hand, which inevitably lead to inefficiencies in the educational process and develop an inadequate understanding of the future profession for students. This is the same as being aware of yourself as an artist, thinking like a consumer, and expressing yourself in the language of a theorist. These contradictions infringe on the creative personality of the student, we hope that the approach to costume design as an art, combining craft and technology, is able to withstand selectively imposed trends in higher education.

Keywords: design and education, costume art, traditions of education and modernity, costume design and technology, traditions and innovations in education.

Какой оценки заслуживают в наше время наследие и практический опыт вузов, заложивших в основу методики обучения профессии дизайнера костюма подход к проектированию с позиций изобразительного искусства? Устойчивость и динамизм данной позиции подтверждаются многочисленными последователями в лице не одного поколения дизайнеров и преподавателей профильных кафедр, которые продолжают считать ее современной, не говоря о нормативных документах, касающихся данного направления, несущих явный отпечаток данной традиции в подходе к высшему образованию.

В то же время совершенно ясно, что настоящие государственные стандарты не отражают реального положения дел в отечественной индустрии моды, а цифровая трансформация, изменение бизнес-моделей развития технологических стартапов в отрасли и имеющий место скептицизм профессионального сообщества по отношению к существующей методике подготовки дизайнеров костюма позволяет оценить художественный подход к профессии как к «ситуации прошлых лет».

Кроме того, можно утверждать, что в современных условиях наследие традиционной школы в системе профессиональной подготовки дизайнеров костюма, нашедшей отражение в вопросах организации и методики обучения, сегодня переживает существенное давление и значительно ограничено в объемах часов общепрофессиональных дисциплин и практик реформой высшего образования (речь идет о введении в образовательных учреждениях так называемого «академического» вида учебной программы для творческих направлений подготовки).

Если к этому добавить факт реализации образовательных программ по направлению дизайна костюма в непрофильных образовательных учреждениях (в результате политики слияния вузов), то неудивительно, что вновь вспыхнувшие в университетских кругах ожесточенные споры вокруг наследия «старой школы» привели к возникновению вопроса, не являемся ли мы свидетелями заката движения, начатого еще в послевоенные годы, подходящего к оценке модного продукта с позиции критериев изобразительного искусства.

Вопрос заключается в том, насколько актуальна сегодня эта ценностная ориентация и не является ли она всего лишь пережитком, тесно связанным с традициями ремесла? И, наконец, имеет ли она смысл для кого-либо, кроме тех, кто испытывает ностальгические чувства по мифической природе творчества и не способен приспособиться к современности?

Такого мнения придерживаются немало здравомыслящих людей из числа управленцев, преподавателей и представителей индустрии, большей частью находящихся в явной оппозиции к традиционной методике подготовки дизайнеров костюма. Достаточно напомнить, что сегодня в некоторых вузах защита выпускной квалификационной работы уже исключила исполнение проекта в материале, ограничиваясь его цифровой 3D-имитацией. К этому надо добавить технократический подход к оценке программ дисциплин профессионального блока (например, таким как проектирование, рисунок, макетирование, архитектура и др.), а также форму их компьютерного тестирования, которая набирает силу и применяется как единственный инструмент оценки результатов обучения по этим программам.

В процессе проведения аккредитации проверяющие руководствуются определенной системой количественных показателей, выявляющей «успешные» программы, полностью или частично соответствующие этой селективной процедуре, при этом никаким образом, не отражающей качество профильной подготовки. Зато формы оценочных средств основополагающих дисциплин и практик, учитывающие специфику направления, воспринимается ими, «людьми точного знания, как сочинение, заполненное какими-то тавтологическими, малоубедительными и не слишком содержательными рассуждениями» [1, с. 4]. Может ли в настоящее время при таких условиях продолжать функционировать традиционная система фэшн-образования?

Сегодня мы живем в урбанизированной среде, с размытыми социальными границами. Новые поколения подростков и молодежи проводят большую часть своего времени в виртуальном мире, заменяющем им реальное общение. В высшей школе на первые позиции выдвигается самообразование и дистанционное обучение даже по творческим направлениям. «Технизация» явно стремится играть универсальную роль и рано или поздно постарается заменить собой реальное пространство аудиторий, вытесняя при этом преподавательскую концепцию, не рассчитанную на поточные условия внешней стандартизации.

Напротив, традиционный подход в обучении предполагает так называемый «эффект присутствия», создающий определенные условия ведения учебного процесса по принципу «до конца прочувствовать прежде чем теоретизировать», выявляющий неизбежное сходство в позиции студентов и преподавателей творческого направления. Все своей практической деятельностью они каждый день доказывают, что, в отличие от официальных инструкций, не способных стимулировать таланты, именно такой подход может обладать необходимым творческим динамизмом. Это не просто приверженность традиции — это глубокое неприятие всего формального, вынужденного и искусственного.

Для того, чтобы понять эмоциональные истоки такой педагогической системы, достаточно проанализировать дизайнерские достижения в индустрии моды новейшего времени, где все сложнее привлечь внимание новизной платья, — в новом веке ключевым фактором моды выступают творческая индивидуальность, естественная природа, натуральность и чувство юмора, с которым дизайнеры вступают в прямую конфронтацию с кроем и формой, устойчивым стилем, экспериментируют с фактурой и нарушают границы общепринятого с «различной степенью корректности» [2, с. 8]. А ведь с позиции чиновников от образования такие достижения вполне обоснованно можно воспринимать как причудливый и бесполезный полет фантазии. Каковы же в действительности наиболее важные потребности обучающихся дизайну костюма и преподавателей наших вузов в условиях цифровых технологий?

По нашему мнению, традиционный подход сегодня более актуален, чем когда-либо прежде. Под воздействием меняющегося времени дизайнер интерпретирует реальность образно, пользуясь средствами искусства как особым приемом обновления традиции. Художественный потенциал моды всегда балансировал в пограничном состоянии с изобразительным искусством, определенным способом проявляя себя в повседневности и привнося в жизнь особое эстетическое мироощущение. Поэтому одной из важных целей подготовки дизайнера костюма является формирование способности к образному абстрагированному мышлению и интуиции, которые сами зависят от ряда условий, присущих традиционной форме образования, — это прежде всего мастерство, понимаемое как способность к практическим действиям и ручным навыкам.

Нельзя не согласиться с высказыванием, затрагивающим современные тенденции развития индустрии, опубликованным в одном из модных изданий: «...но одно можно сказать наверняка — мастерство и искусство всегда были и будут для нас самым главным. Какой бы уникальный образ ни задумал стилист, вряд ли ему удастся его воплотить <...> «рисую» образы в Photoshop, этим он автоматически ставит под угрозу свою карьеру. Обман рано или поздно откроется» [3, с. 25]. Именно рукотворная техника сопровождает процесс приобретения дизайнером навыков мастерства как в проектной графике, технике исполнения живописи или академического рисунка, так и воплощении проекта в материале. Экспериментальный поиск модели, выполненный живописно-графическими средствами, является наиболее совершенной интуитивной формой выражения концепции, способной родиться на основе такой практики. Сегодня можно утверждать, что традиционный подход в простом «ремесленном» виде отражает все, что современные возможности и теории обучения пытаются утверждать в более современной и аналитической форме.

Технологическая цивилизация сводит на нет естественный образ жизни, лишая молодого человека возможности приобретения им фундаментального опыта. Экран монитора превращает работу с ним в своего рода развлекательный спектакль, придавая продуктивным действиям какой-то волшебный смысл: достаточно нажать на кнопку или произнести слово, чтобы немедленно получить эффектный результат. Сегодняшний студент, сам того не сознавая, превращается в своеобразного «потребителя идей». Мы еще до конца не представляем себе масштабы результатов такого рода изменений, и сегодня лишь ничтожно малое число преподавателей и специалистов способно понять это положение, способное превратить молодых людей, обучающихся творчеству, в пассивных потребителей.

Чрезвычайно важный аспект традиционного обучения связан, как ни странно это звучит, с обратным процессом: когда вуз должен помочь обучающемуся с приобретением реального профессионального опыта, к которому будущий дизайнер костюма может приобщиться как на собственной базе вуза, так и вне его стен. Это стажировки, пленэры и музейные практики, работа с материалом в экспериментальных мастерских и швейных лабораториях, — то есть те самые практические действия и традиционные методы, на основе которых

природное воображение естественным образом трансформируется в способность к концептуальному абстрактному мышлению.

В сегодняшней индустрии моды до сих пор нет четкого понимания дизайнерской профессии, может быть, потому, что «мода — это скорее... процесс самовыражения... В ней мало логики, а ее будущее во многих отношениях не предсказуемо» [4, с. 209]. Однако в последнее время достаточно четко обозначился вектор ее интересов (особенно в области текстиля) в сторону сферы инновационных технологий. Несмотря на то, что некоторыми исследователями этот процесс характеризуется как «столкновение промышленных культур» или как «краткосрочные альянсы», в пространстве художественных фантазий будущих дизайнеров он достаточно успешно развивается и приносит свои творческие плоды в проектных разработках, к сожалению, пока лишь имитирующие технические новации.

При этом заметно, что компьютерные и коммуникативные технологии не оказывают существенного влияния на изменение концепции подготовки дизайнеров костюма. Очевидно, что учебный процесс на них существенно не реагирует и не испытывает потребности в новых методах обучения. Здесь на первый план выступает необходимость нового угла зрения на область проектирования, чтобы обучающийся имел возможность применения более тонкого, интуитивно угадываемого подхода к творческому процессу, органически соединяя его с потоком коммуникации, придающим смысл полученной информации.

Образ внешнего вида не может быть передан в готовом виде. Он находит свое воплощение путем последовательного поиска и анализа спонтанных интуитивных предположений в виде рабочих зарисовок и эскизов. Метод эксперимента, художественной фиксации чувственного наблюдения, ошибок, проб и неудач, случайных находок... — вот средство поиска изобразительного языка, которое нельзя свести просто к компьютерной обработке материала или демонстрации навязываемых виртуальной средой наблюдений.

Именно эти цели продолжают развиваться и углубляться в рамках современной методики преподавания профессиональных дисциплин данного направления. Опыт показывает, что изменившийся мир не умалил актуальность традиционного подхода к подготовке дизайнеров костюма. Более того, наша индустрия все больше выявляет неизменную ценность данного подхода, поскольку только он способен удовлетворить основным потребностям и дизайнера, и художника, чего не в состоянии сделать технологическая среда, с ее верой в технический прогресс.

Выявление индивидуальности и стимулирование ее развития благодаря реальной творческой активности самого студента и его практического опыта, уважение традиций Школы, содействие прогрессу с помощью искусства, как художественного средства формирования внешнего облика человека, — это далеко не все, но то основное, что сегодня (как и в прошлом) может противостоять навязанным извне «новым» требованиям к обучению, руководствуясь лишь соображениями рентабельности и безудержного стремления к техническому прогрессу, который однажды начавшись, никогда не остановится.

Может ли выжить педагогическая концепция, тесно связанная с ремеслом, в цифровом мире экранов и клавишных пультов? А если ей все-таки удастся, то потребует ли это столь глубокой перестройки, что от нее ничего не останется? «Какова альтернатива? Все останется как прежде. Будет проведена черта дозволенного, и одежда не изменится» [5, с. 208]. К этому хотелось бы добавить — навряд ли завтра мы встретимся с предсказуемостью моды, перевоспитанной цифровой революцией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пухначев Ю. В. Четыре измерения искусства / Предисловие Б. В. Рауншенбаха. Изд. стереотип. М.: Книжный дом «Либроком», 2017. 244 с.

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

2. Марни Фогт. Современная мода в деталях. Почему носить нечего. Пер. с англ. М.: ООО «Магма», 2015. 138 с.
3. Крейг Спаффорд. Актуальные тенденции развития современной индустрии. Мода. Прически. Косметика. Периодическое издание «Долорес». Hair|Style. TIGI copyright. М.: № 3. Осень — 2018. 96 с.
4. Гейл, К. Мода и текстиль: рождение новых тенденций /Колин Гейл, Ясбир Каур; пер. с англ. Т. О. Ежов; науч. ред. Т. В. Кулахметова. — Минск: Гривцов Паблишер, 2009. 460 с.

Сведения об авторе:

Королева Лариса Викторовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна костюма; ershov10@mail.ru

Koroleva Larisa V., PhD (Art), Professor, Department of Costume Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; ershov10@mail.ru.

ТЕОРИЯ И ЧУВСТВО ЦВЕТА — ЗНАЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Интуитивный выбор цветовой палитры для авторской коллекции моделей одежды — одно из важнейших творческих решений, неизбежных в работе будущего дизайнера (модельера, художника) костюма. Каким бы ни был этот выбор, нельзя не учитывать еще и роль, отводимую теории цвета в образовании. Применять ее как средство обучения, заменяя позднее субъективными цветовыми ощущениями, или пользоваться ею на протяжении всего учебного процесса? Возможно ли использовать ее при обучении специальным предметам?

Ключевые слова: чувство цвета, цветоведение, теория цвета, цветовые расстройства, цветовое зрение, цвет в моде.

S. V. Koroleva

THEORY AND SENSE OF COLOR — MEANING OF DISCIPLINE

The intuitive choice of a color palette for the author's collection of clothing models is one of the most important creative decisions that are inevitable in the work of a future costume designer (fashion designer, artist). Whatever the choice, one cannot but take into account the role assigned to color theory in education. To use it as a learning tool, replacing later subjective color sensations, or to use it throughout the learning process? Is it possible to use it when teaching special subjects?

Keywords: color sense, color science, color theory, color disorders, color vision, color in fashion.

Варианты цветовых решений в дизайне костюма могут быть самыми различными, но в любом случае нужно определить главное: должно ли врожденное чувство цвета, в использовании которого у обучающегося имеется уже определенный предшествующий опыт, каким-то образом поменяться в процессе овладения теорией цвета на высшей ступени обучения профессии или от него следует отказаться. Здесь же возникает еще целый ряд вопросов. Использование природного языка цвета или чуждого ему — какой из этих двух подходов предоставляет обучающемуся возможность быстрее и лучше справиться со творческой задачей? Не пострадает ли при том его индивидуальность?

Дисциплина «Цветоведение и колористика», входящая в образовательную программу в качестве самостоятельного предмета обучения, является одной из важных составляющих и необходимых в подготовке дизайнеров (модельеров, художников) любой специализации. Дискуссии о преимуществах обучения дизайнеров костюма цветовой грамоте (по сравнению с обучением живописи) идут на трех уровнях — теоретическом, экспериментальном и практическом. В первом случае подвергается критике положение, при котором приобретаемые студентом смежные знания, если и имеют базовый характер, то чаще всего дистанцированы от профессии и никак не связаны с профилем его подготовки. Во втором — аргументы основываются на особенностях профессионального выбора, позволяющего овладеть в ходе учебного процесса новым экспериментальным опытом (в установленных рамках знания), выявляющим индивидуальные «отклонения» в цветовом восприятии, выраженные в достаточно

широком и разнообразном диапазоне. Наконец, на практическом уровне выдвигаемые вопросы касаются таких проблем, как адаптация смежного знания к профессиональной практике, что означает не совсем тождественную, но связанную с ним попытку через фактуру применить его с большим пространственным эффектом, нежели на бумаге.

Опыт показывает, что в процессе решения определенных экспериментальных задач некоторые студенты демонстрируют преимущества природных данных, тогда как другие приводят к противоположным выводам, что говорит о том, что каким бы ни был выбор методики овладения теорией цвета, роль природных данных обучающегося нельзя не учитывать. Объективно оценить доводы в сторону знаний теории гармоничных сочетаний или в сторону природного «чувства цвета», в качестве средства обучения дизайнеров костюма, нелегко, поскольку, с одной стороны, их восприятие находится в поле действия сознательно разрабатываемых индустрией моды цветовых мировых тенденций, а с другой — нельзя исключать возможность формирования у студента собственных убеждений и концепций, позволяющих подходить к моде с позиции искусства. В последнем случае для него «...никаких всеобъемлющих правил цветовой гармонии пока нет. Да и не может быть, наверное. Дело это не столько спорное, сколько совершенно безнадежное <...> И уж тем более в моде» [1, с. 13].

Кроме того, какие бы мнения по данному вопросу ни выражались, никто не будет оспаривать то, что в последнее время у молодого поколения наблюдаются «спектральные сдвиги», при которых сопоставление цветов происходит в разных пределах даже при нормальном состоянии восприятия, и это обстоятельство сегодня уже не является чем-то необычным, а в области моделирования одежды цветное зрение (принимаемое за норму), по мнению некоторых исследователей, и вовсе не обязательно. Какая роль отводится в этих условиях традиционному знанию законов цветовых сочетаний?

В вопросах цветовой грамотности, посвященных промышленному проектированию (например, в теме, посвященной фирменному стилю), где преподаватель отдает предпочтение неким закономерностям стилеобразования в костюме, где теория играет немаловажную роль, вполне возможно возникновение условий, при которых легко демонстрируется превосходство обучения на основе знания. Напротив, разделы, посвященные образному и ассоциативному творчеству, где преобладают решения, выполненные на основе врожденных особенностей восприятия цвета, можно ожидать — что и происходит на практике — противоположных результатов.

Привлечь внимание к этому моменту очень важно, поскольку экспериментальный опыт в области дизайнерского образования часто дает противоречивые результаты; кроме того, делу может помешать и необоснованный энтузиазм некоторых педагогов, ведущих данную дисциплину, но не имеющих отношения к индустрии моды, с готовностью распространяющих выводы «непосвященных» исследователей цвета на ситуации профессионального характера [2, с. 41].

Традиция обучения цветоведению в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, контингент которой в основной массе и педагогов, и обучающихся составляют художники, восходит к времени основания этой знаменитой школы, методика обучения которой учитывает природные способности, а значит, и качество интуитивного цветового восприятия. Разработанная в ту эпоху модель обучения до настоящего времени, в главном, не претерпела изменений: занятия проводились на кафедре общей живописи и, начиная с первого раздела дисциплины, обучение теории тесно переплеталось с практическими упражнениями общего характера, и только последний раздел программы включал упражнения (например, «цвет и объем» или «цвет и пространство»), учитывающие профессиональную направленность (например, для дизайнеров интерьера). Очевидно, что в данных условиях знаний, адаптированных к профессии, не хватало. Модельеры и дизайнеры костюма продолжали изучать тематический материал уже после того, как основные часы, отведенные на данный предмет, были пройдены. Эти

знания приходилось приобретать как самостоятельно, так и в рамках специальных дисциплин (практик), посвященных проектированию костюма и выполнению проекта в материале.

Такая модель обучения, пока обучающихся было немного (в рамках одного профиля), очевидно, себя оправдывала. Однако, появление новых направлений и уровней подготовки на профильной кафедре (специалитет — художник кино и телевидения по костюму, магистратура — моделирование костюма в области декоративно-прикладного искусства и народных промыслов) и увеличение числа обучающихся в общих потоках, значительно ухудшило положение. Язык «живописи» при изучении вопроса лишней раз подтвердил, что в интуитивном постижении законов цвета талант на многое способен, но одновременно и обозначил недостаточность профилированных знаний предмета подготовки, а значит, и неспособность к тому, чтобы «почувствовав, понять, выразить это понимание-чувство, транслировать, сформулировать его...» на языке своей будущей профессии [3, с. 6].

Проявились и другие сложные проблемы — отсутствие специальной подготовки у традиционно закрепленных за данной общепрофессиональной дисциплиной преподавателей, устаревшие программы, нехватка практического узкопрофильного учебного материала и т. п.

Именно для того, чтобы избежать таких нежелательных последствий, курс по цветоведению для одного из направлений подготовки (дизайнеров костюма — бакалавриат) в 2017 г. был переведен с кафедры общей живописи на кафедру дизайна костюма и стал реализовываться профильным преподавателем — специалистом. Результаты в значительной степени подтвердили справедливость данного решения, а именно: при проведении оценки курсовых работ студентов (в части как проектирования, так и выполнения проекта в материале), изучающих дисциплину в модульном формате с профильными дисциплинами, членами комплексного обхода были отмечены работы, в том числе, за грамотное цветовое и фактурное решение моделей одежды (костюмов, комплектов), что свидетельствует о превосходстве нового подхода над традиционным.

Более того, это позволило студентам более убедительно аргументировать и защитить свой курсовой проект. Применение единого принципа в художественном подходе к образному, формообразующему, фактурному и цветовому решению коллекции моделей одежды, позволило дизайнеру связать эту систему в единую концепцию, требующую вполне определенной речевой реакции — обозначения цвета на языке моды, далеко отличного от классических определений [4, с. 17].

Систематический анализ результатов текущих и промежуточных просмотров творческих работ другой группы — студентов первого курса, проходящих дисциплину «Цветоведение и колористика» в общем потоке (художники кино и телевидения по костюму), — позволил, наряду с другими выводами, отметить, что их достижения в познании цвета, как следствие эффективной работы преподавателя кафедры общей живописи, никаким образом не проявились в работах по общей композиции, а высокие оценки, полученные обучающимися за выполненные творческие задания по данной дисциплине, можно объяснить скорее наличием природных способностей к цветовосприятию, используемых обучающимися в качестве единственного средства решения профессиональных задач.

На более старших курсах выяснилось, что данные группы, получившие знания по цветоведению дистанционно, выполняют задания, связанные с выходом на материал на высоком уровне благодаря преподавателю — специалисту профильной кафедры, ведущему дисциплину «Копирование произведений изобразительного искусства», что неоднократно было отмечено на комплексных обходах и лишней раз подтвердило преимущества обучения цветовому знанию в условиях специализации.

Для кафедры дизайна костюма с тремя направлениями подготовки выводы, полученные в ходе реализации опытной образовательной программы по курсу цветоведения для дизайнеров, могут представлять значительный интерес и для других направлений. Учитывая,

что контингент обучающихся искусству костюма достаточно велик и что для большинства студентов именно первых курсов получение теоретических знаний по вопросам цветоведения и колористики завершается на начальном этапе, целесообразно всесторонне обсудить возможность создания более эффективной модели обучения данной дисциплине, когда в качестве метода обучения, помимо традиционных средств знакомства с общей теорией, а также основываясь на данных природой способностях, используется профессиональный язык и язык смежных дисциплин, входящих в его непосредственное окружение.

Немаловажную роль профильного обучения цветовой грамоте имеет и возможность научиться правильно называть цвета, потому что в области моды неспособность различать цвета является скорее неудобством, чем опасностью. Молодые люди, которые считают, что у них имеется ДНК-взгляд на цветовую гармонию, должны пройти соответствующую будущей профессии подготовку, чтобы на языке моды превратить свою палитру в достойные произведения как прикладного, так и промышленного искусства.

И, в завершение, о специализации художника по костюму в кино. Несмотря на то, что данная направленность относится к направлению «Живопись» и по цельности образного восприятия и непосредственности имеет с ним много общего, в рамках профиля — по характеру «аналитической тенденции понятийного мышления и абстрактного исследования» — она является скорее его противоположностью [5, с. 6]. Это можно объяснить тем, что искусство кино требует от художника по костюму владения средствами создания «пространственно-временных» образов, в буквальном смысле расслоенных по кадрам (экспликациям), каждый из которых всем своим художественным и цветовым решением внешнего вида героев фиксирует протяженные во времени кульминационные (ключевые) моменты времени.

Иными словами, обучение цвету будущего художника по костюму требует развития в нем умения работать с заданным режиссером событием через собственное к этому событию отношение, основанное не только на мировоззрении и природном чувстве цвета, но и глубоком знании законов цветовой композиции в кино, реализуемой средствами раскадровки с ее ритмически организованными «перебоями темноты» и сменой одной цветовой палитры другой. Именно такими являются особенности изображения цветочных элементов костюма, к которым художник должен «применить принципы монтажа <...>, позволяющие стать и краскам, и форме наиболее исполнительными слугами целого» [5, с. 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Серов Н. В. Лечение цветом. Мода и гармония. СПб.: Изд. ЛИСС, МСМХСШ, 1993. 310 с.
2. Медведев В. Ю. Цветоведение и колористика: учеб. пособие (курс лекций), 2-е изд. испр. СПб.: ИПЦ СПб-ГУТД, 2010. 430 с.
3. Кочергин Э. С. Категории композиции. Категории цвета. Практические исследования основных понятий: Учебное пособие для студентов, осваивающих дисциплину «Основы композиции» при получении высшего образования по специальности «Сценография». СПб.: РГИСИ; Вита Нова, 2016. 366 с.
4. Соколов Е. Н., Измайлов Ч. А. Цветовое зрение. Изд. Московского университета, 1984. 228 с.
5. Пухначев Ю. В. Четыре измерения искусства / Предисл. Б. Н. Рауншенбаха. Изд. стереотип. М.: Книжный дом «Либроком», 2017. 380 с.

Сведения об авторе:

Королева Светлана Викторовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна костюма; kdk@ghpa.ru

Koroleva Svetlana V., St. Petersburg State Art and Industry Academy named after A. L. Stiglitz, Professor of the Costume Design Department; kdk@ghpa.ru.

ТЕКСТИЛЬНЫЕ СУВЕНИРЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ 75-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ СОВЕТСКОГО НАРОДА В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ НАД ФАШИЗМОМ

Рассматривается методика проведения задания по сувенирам с тематикой юбилейной даты: «75 лет Победы советского народа в Великой Отечественной войне над фашизмом», предложенного студентам старших курсов на кафедре художественного текстиля в контексте традиционных заданий по сувенирной текстильной продукции.

Ключевые слова: юбилейная дата — 75 лет Великой Победы, актуальность тематики, память и традиция, текстиль, образ Георгия Победоносца.

TEXTILE SOUVENIRS DEDICATED TO THE 75TH ANNIVERSARY OF THE VICTORY OF THE SOVIET PEOPLE IN THE GREAT PATRIOTIC WAR OVER FASCISM

The method of carrying out some tasks with souvenirs in honor of the 75th Victory of Soviet people over fascism in the Second World War is held at the Department of Artistic Textiles in the context of traditional tasks with souvenir textile products.

Keywords: Anniversary date — 75 years of the Great Victory, relevance of topics, memory and tradition, textiles, image of Saint George.

В 2020 г. 9 мая в нашей стране отмечается юбилей — 75 лет Великой Победы Советского Союза над фашистской Германией. Все дальше река времени уносит нас от тех страшных событий, связанных с войной, уходит в мир иной поколение непосредственных участников битвы. В свете международных событий на политической арене сегодня День Победы советского народа над фашизмом становится все более актуальным и значимым великим праздником в России. В мир опять проникают националистические идеи, которым мы должны сопротивляться и давать отпор, воспитывая молодое поколение, выросшее в относительно мирное время. «Бессмертный полк», мероприятия по поиску и перезахоронению наших героически погибших воинов, пропавших без вести солдат, создание музеев воинской славы, реконструкции боев, создание ярких фильмов, выставок, посвященных военной тематике, — все это важнейшие задачи, без решения которых невозможна самоидентификация народа, его свобода, честь и достоинство. Молодое поколение помнит и воспитывается в лучших традициях нравственных идеалов, о чем свидетельствует сочинение Анны Ждановой, 16-летней ученицы Радьковской школы Прохоровского района — участницы конкурса юнкоров «Свой голос» «РУССКИЙ МИР и ЕВРОПЕЙСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ» (сочинение ученицы 11 класса). В своем сочинении автор анализирует такое понятие, как «генетический код» народа, опираясь на глубокие знания духовно-нравственных основ русского народа. Русский воин всегда был воином-освободителем, в отличие от западноевропейского. Нельзя

не согласиться со словами русского историка и философа Ивана Ильина, который писал: «Европа не знает нас... потому что ей чуждо славянорусское созерцание мира, природы и человека... Европейец, воспитанный Римом, презирает про себя другие народы и желает властвовать над ними»... [1]

Победа над фашизмом досталась нашему народу невероятной ценой и, несомненно, с помощью Божией. До сих пор историки и исследователи последствий Великой Отечественной войны не могут дать точных данных о потерях Советского Союза в этой схватке. Силы в противостоянии были слишком неравными и не в пользу нашей страны. Современное состояние общества свидетельствует о том, что битва продолжается сегодня и будет всегда. Это битва за души людей, за память о тех событиях. Новое поколение утрачивает остроту памяти о минувших страданиях дедов и отцов. Это естественный ход истории. В день празднования Дня Победы на территории всей Российской Федерации людям раздаются георгиевские ленточки как символ праздника. Цвета этой ленточки — оранжевый и черный. Оранжевый являет собой энергию и силу огня; черный ассоциируется с дымом сгоревших городов. Георгиевская ленточка — знак памяти о подвиге нашего народа. Этот символ обрел большую популярность, его можно увидеть на взрослых и детях как элемент одежды, аксессуар, встретить привязанным в машинах и на велосипедах, в общественном транспорте. Это простой и доступный каждому способ выказать свое уважение и солидарность воинам и их близким, тем, на чью долю пришлось столько испытаний и лишений. Георгиевская лента является символом, объединяющим все поколения нашего народа: отцов, дедов, внуков.

«...Великомученика Георгия за мужество и за духовную победу над мучителями, которые не смогли заставить его отказаться от христианства, а также за чудодейственную помощь людям в опасности называют еще Победоносцем» [2] (ил. 1).



1

Декоративное панно-плакат «Георгий Победоносец» размерами 200x150см выполнено в технике цифровой печати по синтетическому атласу, является доминантой в Готическом зале музея.

Ежегодно осенью на кафедре художественного текстиля для студентов старших курсов традиционно проводится задание, посвященное сувенирной текстильной продукции. Как правило, это задание основывается на тематике зарисовок г. Санкт-Петербурга и его пригородов. В этом году студентам была предложена тема Победы советского народа над фашизмом в Великой Отечественной войне. Разрабатывались проекты сувенирной текстильной продукции «75 лет Победы в Великой Отечественной войне».

Задание: разработать серию мотивов для сувенирной текстильной продукции, посвященных подвигу и славе российского народа в битве с германским фашизмом.

Цель задания: сохранение памяти и воспитание молодого поколения в духе патриотических традиций христианских заповедей. Прививать высокие духовно-нравственные идеалы.

Рекомендации:

созданию проектов предшествует сбор материала по теме:

- изучение и графические зарисовки символики православия — иконописи, фресковой живописи, предметов декоративно-прикладного искусства;

- изучение материалов исторической памяти о Великой Отечественной войне и графические зарисовки атрибутов военной символики: георгиевская лента, ордена и медали за отвагу, за мужество, за взятие и освобождение городов, за участие в основных битвах против немецкого фашизма.

Изобразительный язык должен быть лаконичным, сдержанным, его основными средствами являются пятно, линейная и «фактурная» графика.

В рисунке можно использовать как конкретное изображение, так и его отдельные элементы, меняя масштабы. Цветовая гамма определяется характером изображений. Выбор графического или живописного художественного приема должен быть прочно увязан с задуманным композиционным решением мотива.

Техника выполнения: цвето-графическая.

Возможно применение компьютерных технологий.

Материалы: бумага, картон, карандаши, краски — гуашь, темпера, кисти (ил. 2).

Проекты оформления декоративных панно и сумок для вручения памятных подарков ветеранам Великой Отечественной войны. Сумки выполнены Липавской Екатериной в технике фотофильмпечати на хлопчатобумажной ткани в мастерских кафедры художественного текстиля под руководством доцента А. М. Рябцева (ил. 3).

Проект серии футболок Дарьи Морозовой. Черный и красный цвета ассоциируются с войной и смертью. Им противопоставляются сочетания белого и синего как цвета мира и покоя. Проект предназначен для выполнения в технике сублимированной печати (цифровой печати), фотофильмпечати как на хлопчатобумажной трикотажной ткани, так и на смесовой (ил. 4).

Проект декоративного панно Георгий Победоносец Полины Чернуль предполагается для выполнения в технике фотофильмпечати.

Студенты отнеслись к выполнению задания очень ответственно. Были выполнены проекты, участвовавшие в выставке-конкурсе «Образ, знак и символ сувенира», проходившем в Белом и Готическом залах музея ДПИ СПГХПА им. А. Л. Штиглица, организованном кафедрой художественного текстиля и кафедрой керамики и стекла в ноябре 2019 г. А также в конкурсе принимали участие проекты студентов почти всех кафедр Академии им. А. Л. Штиглица.



2



3



4

Высокой оценкой были отмечены работы студентов группы ДТ-31 Дарьи Морозовой, Екатерины Липавской и Полины Чернкуль.

Задание по сувенирной текстильной продукции является завершающим этапом по выполнению программы летней практики. Студенты-бакалавры 3-го курса это задание выполнили в рамках производственной практики, которая прошла на базе мастерских кафедры художественного текстиля. Руководство проектной частью задания осуществлялось профессором кафедры «Художественный текстиль» В. М. Лихачевой. В разработке темы также принимали другие преподаватели кафедры. Работы студентов группы ТДЖ-31 (театрально-декорационной живописи), выполненные под руководством профессора Л. Н. Хоманько, получили самую высокую оценку жюри. В конкурсном отборе лучших работ принимали участие ректор, преподаватели и заведующие кафедр СПГХПА им. А. Л. Штиглица под руководством народного художника, профессора кафедры монументально-декоративного искусства А. Ю. Талашука.

Выполнение проектов в материале проводилось под руководством доцента А. М. Рябцева и мастера производственного обучения А. С. Новиковой. Применение современных технологий в оформлении тканей на кафедре художественного текстиля значительно расширило диапазон взаимодействия различных материалов. Наряду с традиционными техниками, такими как механическая печать, ремизное ткачество, жаккардовое ткачество, активно используется техника сублимированной и цифровой печати. Кафедра художественного текстиля является одной из лидирующих кафедр СПГХПА им. А. Л. Штиглица благодаря высокой степени креативности и творческого потенциала преподавательского состава. На кафедре работают лучшие выпускники — молодежь и старшее поколение: доценты, профессора. Имеют ученое звание кандидата искусствоведения Л. Н. Хоманько, Н. Н. Цветкова, М. С. Широковских. Заведующая кафедрой кандидат искусствоведения, профессор Л. В. Михайлова является почетным работником высшего образования. Работа по проектированию и выполнению в материале сувенирной продукции развивает у студентов живой интерес к профессии, стимулирует навыки самостоятельности в проектировании и изготовлении реальных дизайнерских объектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анна Гайдарова. Сочинение «Русский мир и европейская цивилизация» ученицы 11-го класса Анны Ждановой Радьковской школы Прохоровского района в конкурсе юнкоров «Свой голос» WORLD 19 сентября 2019 г. (Дата обращения к интернет-ресурсу Facebook 25.10.2019 г.).
2. Епископ Александр (Милеант), статья «Святой Великомученик Георгий Победоносец-святой из Ливанских гор»: история 5 мая, 2019 Pravmir.ru. URL: <https://www.pravmir.ru/velikomuchenik-georgij-pobedonosetsvytoj-iz-livanskix-gor/> (обращение к интернет-ресурсу 18.12. 2019).

Сведения об авторе:

Лихачева Вера Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, профессор кафедры художественного текстиля; vera_liha@mail.ru

Likhacheva Vera M., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Professor, Department of Art Textiles; vera_liha@mail.ru

ВЫБОР ТЕМЫ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ НАПРАВЛЕНИЯ «ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЯ» КАК ОСНОВА УСПЕШНОГО РЕШЕНИЯ ЗАДАЧ ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

В период обучения дизайнеров текстиля в академии Штиглица закладываются необходимые навыки и базовые знания процесса художественно-промышленного проектирования, ориентированного на текстильные технологии. Выпускная квалификационная работа студента-бакалавра становится итогом этого процесса и является законченным дизайн-проектом по выбранной теме. Правильный выбор темы во многом определяет успешность выполнения бакалаврской дипломной работы и ее защиты. Тема дипломного проекта должна максимально раскрыть и продемонстрировать способности выпускника, знания и навыки, полученные им в ходе обучения, по возможности соответствовать дальнейшим жизненным планам на профессию.

Ключевые слова: ВКР, выпускная квалификационная работа, дипломное проектирование, дизайн текстиля, кафедра художественного текстиля, текстильные технологии.

О. О. Lysenkova

SELECTION OF THE TOPIC FOR THE FINAL QUALIFICATION WORK OF “TEXTILES DESIGN” STUDENTSTS AS THE BASIS FOR SUCCESSFUL SOLUTION OF TASKS OF DIPLOMA DESIGN

During the training of textile designers at the Stieglitz Academy, the necessary skills and basic knowledge of the process of artistic and industrial design focused on textile technologies are laid. The final qualification work of a bachelor student becomes the result of this process and is a completed design project on a selected topic. The correct choice of topic largely determines the success of the undergraduate degree work and its presentation. The topic of the graduation project should as much as possible reveal and demonstrate the ability of the graduate, the knowledge and skills acquired by him in the course of training, if possible, correspond to further professional life plans.

Key words: WRC, final qualification work, graduate design, textile design, department of art textile, textile technology.

В 2019 г. мы отметили 205-й юбилей основателя Центрального училища технического рисования барона Александра Людвиговича Штиглица — выдающегося финансиста и мецената, уже в XIX веке осознавшего необходимость полноценного воспитания и обучения художников для российской промышленности на лучших исторических и современных образцах декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Одним из первых направлений обучения в его училище стал художественный текстиль. И сегодня, в XXI веке, кафедра художественного текстиля ежегодно выпускает молодых дизайнеров, воспитанных на высоких традициях петербургской школы, конкурентноспособных в современных условиях.

Область профессиональной деятельности выпускников по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» достаточно обширна и обусловлена постоянно растущими требованиями общества. Дизайнеры текстиля могут заниматься творческой деятельностью в предметной и архитектурной среде, проектно-художественной и научно-педагогической деятельностью, могут внести свой вклад в художественное образование детей и молодежи. Эти возможности заложены, прежде всего, в основополагающих принципах системы высшего образования, направленной на формирование разносторонней творческой личности.

В период обучения закладываются необходимые навыки и базовые знания процесса художественно-промышленного проектирования, ориентированного на текстильные технологии (как исторические, так и современные). Выпускная квалификационная работа студента-бакалавра становится итогом этого процесса и является законченным дизайн-проектом по выбранной теме. Правильный выбор темы во многом определяет успешность выполнения бакалаврской дипломной работы и ее защиты. Тема проекта должна максимально раскрыть и продемонстрировать способности выпускника, знания и навыки, полученные им в ходе обучения, по возможности соответствовать дальнейшим жизненным планам на профессию.

Тема ВКР может быть предложена студентом и сформулирована с учетом, например, планируемого участия в каком-либо конкурсе, фестивале и т. д. Для этого предварительно необходимо собрать информацию о предстоящих мероприятиях, изучить их направленность и номинации.

В качестве одного из путей поиска темы проекта можно рекомендовать знакомство с дипломными проектами студентов других профильных вузов, в том числе зарубежных, посредством существующего единого информационного веб-пространства. В этом случае студент дополнительно получает представление о существующих творческих подходах к проектированию, масштабе предстоящей работы, может ознакомиться с аналогичными, уже реализованными дизайн-проектами.

Согласование темы и ее закрепление за студентом-дипломником осуществляется на основании решения заседания выпускающей кафедры, на которой работает руководитель ВКР. Руководителями дипломного проектирования назначаются, как правило, ведущие преподаватели из профессорско-преподавательского состава выпускающей кафедры. Роль руководителя дипломного проектирования заключается в формировании самостоятельного творческого подхода к выбору темы и комплексному решению дизайн-проекта у выпускника. Как правило, руководитель не дает студенту готовых решений, его задача состоит в критическом анализе работы студента-дипломника, постановке новых задач, стимулирующих поиск студентом новых методов их решения.

При рассмотрении инициативной темы ВКР студента кафедра имеет право ее аргументировано отклонить или, при согласии студента, переформулировать. Перечень тем и список руководителей ВКР утверждается ученым советом академии не позднее октября текущего учебного года.

Предполагается, что в ходе выбора темы студент должен:

- убедиться в наличии теоретического и практического материала по выбранной теме и произвести его первичный анализ;
- сформулировать творческую идею и обосновать ее целесообразность;
- выбрать соответствующий теме текстильный материал и технологию для выполнения проектного образца (серии образцов);
- определить для себя возможность сделать самостоятельные выводы и практические предложения по итогам ВКР.

Еще в период производственной практики студенту предоставляется возможность самостоятельно определить тему будущей выпускной квалификационной работы в соответствии

с особенностями текстильного ассортимента организации, где проводится практика, либо выбрать тему, предложенную руководителем ВКР или выпускающей кафедрой. В любом случае, сбор материала по теме дипломной работы начинается именно в период прохождения практики. Результатом работы является отчет по производственной практике с приложением иллюстративного материала по проектированию и выполнению в материале проектных образцов текстильных изделий. Отчет включает первоначальную информацию, обосновывающую целесообразность выбранной темы ВКР, краткий анализ отечественного и зарубежного опыта проектирования подобных изделий, а также определяет направление творческого поиска и круг вопросов, которые необходимо будет решить при выполнении выпускной квалификационной работы.

Полное выполнение объема работ по индивидуальному заданию на ВКР в ходе преддипломной практики во многом основывается на предыдущих разработках производственной практики и является главным условием успешной защиты дипломного проекта.

Дипломное проектирование — длительный многоэтапный творческий процесс, берущий начало в период прохождения производственной практики по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности (творческая) в конце шестого семестра (после 3 курса) обучения студента-бакалавра, переходящий в преддипломную практику восьмого семестра (предназначенную для выполнения ВКР) и завершающийся непосредственно подготовкой к процедуре защиты и защитой дипломного проекта на открытом заседании Государственной экзаменационной комиссии.

Защита ВКР входит в обязательную часть государственной итоговой аттестации (ГИА) студента. На защите ВКР государственная экзаменационная комиссия (ГЭК) на основании доклада и представленных выпускником материалов оценивает уровень дизайн-разработки, степень подготовленности студента к самостоятельной практической работе, его профессиональную пригодность. В ходе работы над дипломным проектом студент готовит теоретическую часть (пояснительную записку и доклад), графическую проектную часть (планшеты с предпроектными предложениями и утвержденным дизайн-проектом), технологическую практическую часть (выполненный в текстильном материале проектный образец или серию) и личное портфолио. На этапе создания ВКР в процессе реализации проектного решения, самостоятельной аналитической и проектно-творческой работы происходит углубление и закрепление полученных практических навыков и профессиональных знаний, формирование компетенций выпускника, необходимых для осуществления профессиональной деятельности после окончания высшего учебного заведения.

В процессе подготовки студентом выпускной квалификационной работы решаются такие образовательные задачи, как:

- систематизация, закрепление и расширение теоретических и практических знаний, опыта применения их при выполнении конкретных профессиональных задач;
- развитие навыков ведения самостоятельной работы;
- расширение объема полученных знаний за счет анализа и изучения новейших практических разработок в профессиональной сфере;
- формирование способности обобщения и логического изложения материала.

В процессе выбора темы и подготовки ВКР студенту следует с вниманием отнестись к требованиям, рекомендациям и советам дипломного руководителя, педагогов кафедры. Это поможет дипломнику избежать излишней напряженности, необоснованных волнений и недоразумений, сэкономит силы и время в ответственный период подготовки к защите, поможет сосредоточиться на самом процессе работы над дипломным проектом и сделает его максимально эффективным. При этом добросовестный, ответственный подход, желание выполнить поставленную задачу как можно лучше помогут студенту-выпускнику максимально раскрыть свой творческий потенциал, продемонстрировать навыки и знания, полученные в процессе обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Основы теории декоративно-прикладного искусства: учебник для студентов художественно-педагогических и художественно-промышленных специальностей высших и средних профессиональных учебных заведений / И. В. Алексеева, Е. В. Омеляненко. Ростов н/Д: Издательство ЮФУ, 2009. 184 с.
2. Дмитриева Л. М. Дипломное проектирование по специальности 070601.65 «Дизайн»: учеб. пособие / Л. М. Дмитриева, Р. Ю. Овчинникова, А. Н. Машанов. Омск: Изд-во ОмГТУ, 2011. 100 с.
3. Дмитриева Л. М. Подготовка и защита бакалаврской работы по направлению «Дизайн»: учеб. Пособие / Л. М. Дмитриева, Р. Ю. Овчинникова. Омск: Изд-во ОмГТУ, 2014. 136 с.
4. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. / Н. В. Воронов. М: Союз дизайнеров России, 2001. Том 1. 424 с.

Сведения об авторе:

Лысенкова Ольга Олеговна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры художественного текстиля; olga.hotenamel@gmail.com

Lysenkova Olga O., Associate Professor, Department of Art Textiles, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; olga.hotenamel@gmail.com

В. Н. Миролубов

НОВЫЙ ПОДХОД ОБУЧЕНИЯ СПОРТИВНЫМ ИГРАМ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ПОСЛЕ ШКОЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ОБУЧЕНИЯ

Два основных института, отвечающих за наше здоровье и уровень физической подготовленности, — это школа и университет. Именно поэтому существует определенная система обучения в разных учебных заведениях, чтобы полноценно развивать наш организм. Высшие заведения сталкиваются с такой проблемой, как низкий уровень подготовленности и теоретических знаний после обучения в школе. В статье автор рассказывает о новом подходе проведения занятий по физической культуре и спорту с помощью адаптированной информации для узконаправленной аудитории (студентов академии).

Ключевые слова: физическая культура и спорт, студенты художественно-промышленной академии, подвижные игры, школа.

V. N. Miroliubov

A NEW APPROACH TO TEACHING SPORTS GAMES TO STUDENTS OF THE ACADEMY OF ARTS AND INDUSTRY, AFTER THE SCHOOL EDUCATION SYSTEM

The two main institutions responsible for our health and level of physical fitness are the school and the University. That is why there is a certain system of training in different educational institutions to fully develop our body. Higher education institutions face such a problem as a low level of preparedness and theoretical knowledge after school. In the article the author tells about a new approach of physical culture and sports classes, using adapted information for a narrow audience (students of the Academy).

Keywords: physical culture and sport, students of the Academy of arts and industry, outdoor games, school.

Одной из актуальных проблем общества является здоровье студента. Повышение уровня здоровья студенческой молодежи непосредственно связано с успешной подготовкой высококвалифицированных специалистов. Укрепление и сохранение здоровья, совершенствование компетенции здорового образа жизни посредством занятия физической культурой, а также профессионально прикладная направленность на занятиях у студентов являются задачами первостепенной значимости.

В условиях плохой экологии, снижения двигательной активности, нерационального распределения труда и отдыха, умственной и психологической нагрузки и в результате повышенного стресса здоровье студентов ухудшается.

По мнению академика Ю. П. Лисицына, «...здоровье человека не может сводиться лишь к констатации отсутствия болезней, недомогания, дискомфорта, оно — состояние, которое позволяет человеку вести нестесненную в своей свободе жизнь, полноценно выполнять

свойственные человеку функции, прежде всего трудовые, вести здоровый образ жизни, т. е. испытывать душевное, физическое и социальное благополучие».

Одним из самых важных факторов, положительно влияющих на здоровье человека, является занятие физической культурой и спортом.

Учеными установлено, что для поддержания оптимального уровня физического состояния и нормального функционирования организма недельный объем двигательной активности студентов должен быть не менее 10–15 часов (Евстигнеев Б. Н., Петров Ю. А., 2011).

В структуру образовательной программы входит цикл занятий по спортивным играм, которые благодаря гигантскому спектру позитивных влияний на организм, общедоступности и высокой эмоциональности соревновательной деятельности по своему праву занимают ведущую позицию среди студентов художественно-промышленного вуза. Студенты, вовлеченные в данный вид физической активности, с легкостью нивелируют, психологическую нагрузку в результате повышенного стресса, связанного с обучением в вузе, и помогают благоприятно влиять на бурную социализацию личности, проходящую в их возрасте.

В СПГХПА им. А. Л. Штиглица на кафедре физического воспитания культивируется несколько игровых видов спорта, по которым студентам предлагается их совершенствование во внеурочное время (волейбол, баскетбол, бадминтон). Спортивные игры — это результат адаптации игровой деятельности, берущей начало с самого появления человечества. Отличие спортивных игр от подвижных — это наличие установленных, строго регламентированных правил федерацией данного вида спорта и приемами игры (технические приемы и элементы), свойственными данному виду спортивной игры. Помимо этого, в командно-игровых видах спорта целью противодействия соперников является недопущение перемещения предмета (мяч, волан и т. д.) в определенное место, в свою очередь необходимо, наоборот, организовать противоположное действие в сторону противника.

Однако преподаватели кафедры отмечают, что уровень подготовленности многих студентов 1-го курса, пришедших после школы, ниже среднего, такой вывод был сделан после ряда проведенных тестовых нормативов, регламентированных программой обучения. Тестовые нормативы проводились как для определения общей физической подготовленности на основные группы мышц, так и на умения выполнять технические приемы в разных видах спорта (волейбол, баскетбол, бадминтон и т. д.). Одной из стратегий, позволяющих студентам развивать свои умения и навыки в определенном виде спорта, стало введение дополнительных занятий со студентами во внеурочное время, направленное на решение образовательных и оздоровительных задач, в том числе повышения теоретических знаний и увеличения интереса к систематическому занятию спортом.

Причин плохого усвоения школьного материала, в который входят преимущественно все виды спорта, совершенствование которых проходит и в вузе, большое количество. Однако все они сводятся к тому, что происходит сбой в системе обучения на начальных этапах подготовки, приводящий к негативным результатам и показателям в дальнейшем. Из-за отсутствия умений и знаний, которые должны были быть сформированными на предыдущем этапе образования, учащимся 1-го курса становится крайне сложно освоить компетенции, поставленные современным стандартом профессионального образования.

Для проведения педагогического эксперимента был выбран раздел программы обучения спортивной игре волейбол.

Волейбол — это бесконтактный, командный вид спорта, противостояние происходит между двумя командами, состоящими из 6-ти человек, стоящими друг напротив друга и разделенными между собой специальной сеткой. Основной задачей является не дать мячу упасть на свою часть площадки, организовать и произвести атаку (перевод мяча через сетку) стороны соперника с целью падения мяча на нее. Игра в волейбол привлекает своей многосторонностью, необходимостью принятия решений за короткий промежуток времени

в быстро меняющихся условиях, требует командной сплоченности и взаимодействия. Так как эта игра является скоростным и высококоординационным видом спорта, занимающимся требуется совершенствовать свои физические кондиции, скоростно-силовые качества, взрывную силу, реакцию на летящий объект, скорость выбора и др. Игра в волейбол улучшает эмоциональный фон, способствует активному отдыху после учебной умственной нагрузки, оказывает содействие для развития нестандартного мышления, воспитывает чувство сплоченности и коллективизм. Так как на занятиях по физической культуре и спорту в СПГХПА им. А. Л. Штигица присутствуют группы разной профессиональной направленности, это позволяет занимающимся быстро адаптироваться и пройти этап социализации, обрести новые знакомства и единомышленников по интересам.

В связи с тем, что преобладающая часть студентов 1-го курса плохо владеет техническими приемами или вообще не имеет представления об их исполнении, осознание занимающимися того, что у них что-то не получается и за этим наблюдают другие студенты, заставляет их испытывать стресс и негативные эмоции, причинно-следственной связью чего становится плохое отношение к данному виду спорта и занятию физической культурой в целом.

Для того чтобы учащиеся смогли максимально быстро овладеть основами изучаемых технических действий с учетом особенностей типа мышления и восприятия творческой личности, появилась необходимость в новом подходе проведения занятий по физической культуре и спорту с помощью видеоизмененной и адаптированной информации для узконаправленной аудитории.

Школьная программа по физической культуре составляется в зависимости от сенситивных (чувствительных) периодов развития физических и психологических качеств ребенка. То есть в каждый период взросления лучше и благоприятней развивается какое-то качество (ловкость, гибкость, координация, выносливость, сила и т. д.), для решения этих задач, и не только, как средство используют спортивные игры. Однако когда поступательное биологическое развитие организма заканчивается, развить многие физические качества до определенного уровня становится гораздо труднее или совсем невозможно.

Отсюда следует, что знакомство и изучение «нового» для студентов вида спорта становится сложнее и затрачивает больше времени. Немаловажным является и процесс восприятия поступающей информации и воспроизведения нового действия. В детском возрасте ребенок чаще всего пользуется имитированием движения, подражая учителю или другим занимающимся, ему достаточно несколько раз показать новое действие и скорректировать в случае неправильного исполнения, далее оно подвергается многократному повторению. Однако в более старшем и сознательном возрасте одного только имитирования не хватает, появляется потребность в разложении технических элементов на фазы, чтобы понять механику и в полной степени осознания причин в необходимости использования движения именно в том виде, в котором оно существует. Часто встречается нежелание обучаться новому движению из-за подсознательного включения принципа сохранения энергии. Новое движение (создание новых мотонейронных связей) связано с дискомфортом, большой энергозатратой в стадии генерализации, которая характеризуется напряжением большого числа скелетных мышц, их временем сокращения, и одновременным вовлечением в движения мышц-антагонистов. По мнению и ощущению учащихся, новое сложное движение можно заменить на другое — простое, ранее изученное, но которое на деле является менее эффективным. Эти и многие другие психофизиологические факторы способствуют торможению процесса обучения.

Становится очевидно, что без должного обращения к сознанию и интеллекту в комплексе с вариациями и возможностями мышления невозможно эффективное развитие и формирование физической культуры личности студента. Перед преподавателем появляется

непростая задача — способствовать обратному процессу и заставить изучать новое действие, имея представление и полную убежденность занимающегося в необходимости выполнения приема в полном объеме технических требований. Данный процесс происходит сознательно, учитывая вышесказанные психофизиологические факторы и профессионально-прикладную направленность студентов.

Так, например, в художественно-промышленной академии, где основная масса студентов принадлежит к творческому слою населения, необходимо учитывать и способствовать развитию их способности к ассоциативному и творческому мышлению. На занятиях, где главной темой был волейбол, студентам предлагалось не только заново ознакомиться с правильностью выполнения технических элементов, но и объяснялась значимость верного исполнения каждой фазы данного действия, влияния на эффективность и возможные негативные последствия для здоровья спортсмена. Помимо этого, каждая новая фаза подкреплялась простой ассоциацией. Например, фаза замаха при верхней прямой подаче ассоциировалась с броском камня, шишки или снежка, так как данное действие идентично с бросковым, а эти примеры были известны всем с раннего возраста. С помощью оперирования образами, возникающими в памяти занимающихся, процесс запоминания и освоения проходил быстрее. В некоторых фазах студентам предлагалось проложить ассоциацию самостоятельно (фаза удара по мячу, похожа на удар ладонью по воде), это также способствовало принятию новой информации на основе уже имеющейся. Данный способ ассоциативного запоминания помогает вспоминать тему занятия, правильность выполнения упражнения даже после длительного перерыва, например период сессии или каникул. Способность креативно подходить к таким заданиям, формировать ассоциативные связи между предметами и действиями способствует развитию творческого потенциала.

В результате педагогического опроса такой подход к занятию не только прививает интерес физической культуре и спорту, но и способствует быстрому освоению технического действия, улучшает эмоциональный фон и развивает творческое мышление, которое позитивно влияет на профессионально-прикладную подготовленность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Степаненкова Э. Я. Методика проведения подвижных игр / Э. Я. Степаненкова. М.: Мозаика-Синтез, 2009.
2. Физическая культура студента / под ред. В. И. Ильинича. Москва: Гардарики, 2001. 448 с.
3. Холодов Ж. К. Теория и методика физического воспитания и спорта / Жорж Константинович Холодов, Василий Степанович Кузнецов. Москва: Академия, 2006. 480 с. — (Высшее профессиональное образование)
4. Чистякова Е. В. Физическое воспитание в системе образования и его проблемы // Физическая культура студентов // Материалы 62-й Санкт-Петербургской межвузовской научно-практической конференции по физическому воспитанию студентов высших учебных заведений России — Санкт-Петербург 2017 г.
5. Вашлаева Л. П. Формирование здоровьесберегающей стратегии педагога / Л. П. Вашлаева. Кемерово: Изд-во ГОУ КРИПО, 2004. 154 с.

Сведения об авторе:

Миролюбов Владимир Николаевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, старший преподаватель кафедры физического воспитания; mego555@mail.ru

Miroliubov Vladimir N., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Senior Lecturer, Department of Physical Education; mego555@mail.ru

Л. В. Михайлова, А. А. Семенова, А. М. Рябцев

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НАРОДНОЙ НАБОЙКИ В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ ТЕКСТИЛЯ» НА КАФЕДРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ

В статье описывается роль народной набойки в преподавании студентам дисциплины «Проектирование в дизайне текстиля». Работая со студентами поэтапно над проектными заданиями, авторы приходят к выводу, что изучение мотивов русского декоративно-прикладного искусства, его стилистики и декоративного языка является востребованным направлением в современном дизайн-проектировании текстильных изделий. На примере студенческих работ рассматривается создание различных современных текстильных изделий для интерьера и одежды.

Ключевые слова: дизайн-проектирование, народная набойка, раппортная композиция, декоративные жаккардовые ткани, набивные плательные ткани, сувенирные изделия.

L. M. Mikhailova, A. A. Semenova, A. M. Ryabtsev

CREATIVE HERITAGE OF FOLK WOODBLOCK PRINTING IN PRACTICE OF TEACHING THE DISCIPLINE "TEXTILE DESIGN" AT THE ART TEXTILE DEPARTMENT

The article analyzes the role of folk woodblock printing in the teaching process of the discipline "Textile design". Working with students on design projects, the authors conclude that studying motifs of Russian decorative art and craft, its style and decorative language is a high-demand trend in the modern design of textile products. On the examples of student works, the authors consider the design process of modern textile products for interior and clothing.

Keywords: textile design, folk woodblock printing, rapport composition, decorative jacquard fabrics, printed dress fabrics, souvenir products.

На кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штигица особая роль принадлежит изучению и осмыслению традиций украшения тканей способом набойки.

Набойка (набивка) — вид декоративно-прикладного искусства; ручной способ получения цветного узора на ткани при помощи рельефных форм; а также сама ткань с узором, полученная способом набойки.

Формами для набойки служили резные деревянные доски (манеры) или наборные медные пластины с гвоздиками, в которых узор набирался из медных пластин или проволоки. Для многоцветных узоров число печатных форм должно было соответствовать числу цветов. Художественная особенность набойки заключается в графическом лаконизме линий и обобщенности цветных пятен. Нередко графическая строгость узора смягчается естественно возникающими при ручной печати наложениями цветных пятен друг на друга, прерывностью линий, пробелами светлого неокрашенного фона.

Набойка известна с древности у многих народов мира. В России появилась в X–XII вв. Однако музейные коллекции располагают памятниками этого вида текстиля, выполненными в XVI–XVII вв.

«Старинная русская набойка выполнялась масляной краской, сваренной на олифе, по льняным и шерстяным тканям. В документах XVI–XVII вв. термин «набойка» почти не встречается. Ткань с темным орнаментом по светлому фону обычно называлась выбойкой. И только с 18 в. термин «выбойка» постепенно вытеснялся термином «набойка» [1, с. 207].

Набивной рисунок мы можем видеть на занавесях, тканях для обивки стен, скатертях, салфетках. С набивным рисунком изготавливались ткани для одежды — рубахи, юбки, сарафаны, передники и т. д. Набивные доски изготавливались соответственно назначению. Вначале элементами узора были простые орнаменты — полосы, ромбы, кружочки, звездочки, цветочки-трилистники. Минимальными декоративными средствами народные мастера создавали шедевры текстильного искусства.

Для русской набойки характерны рукотворность, узнаваемость, декоративный язык, графичность, богатство и разнообразие растительных мотивов, изображения птиц, людей, зверей. В более поздних набивных и ситцевых тканях (XVIII–IX вв.) можно видеть пышные узоры, возникшие под влиянием орнаментального искусства Востока и европейских художественных стилей. К особенностям декоративного языка русской набойки относятся:

- варьирование толщины линий;
- графические разработки листьев, бутонов, цветов, птиц;
- линии равномерной толщины, идущие вдоль веток и стеблей;
- линии, дающие контурный эффект;
- мелкие детали в виде точек, крапинок, горошка;
- разделка фона ткани мелкой сеточкой или клеточкой, образующими или сплошной застил, или отдельные пятна;
- включение орнамента в виде крестиков, сеточки в разработку птиц, зверей, бутонов, цветов и листьев;
- мелкографичные, точечные орнаменты; штриховая, линейная разработка.

Особое значение в набойках принадлежит растительным мотивам — мелкие цветочки, побеги, веточки, листья. Кроме этого, мы можем видеть в раппортных тканях застильные цветочные орнаменты.

На кафедре художественного текстиля работа с народной набойкой начинается на 1-м курсе во втором семестре и поэтапно проходит через все годы обучения. Теоретический курс лекций проходит параллельно с практическими занятиями.

Целью проектных заданий является:

- на основе традиционного орнамента русской набойки разработать современные авторские текстильные изделия.

Для достижения цели необходимо выполнить следующие задачи:

- познакомиться с выдающимися произведениями русского декоративно-прикладного народного искусства;
- произвести анализ художественно-выразительных средств орнаментальных композиций и колористических решений, определить основные композиционные структуры и связи, выявить стилистические особенности орнамента русской набойки.

Благодаря уникальным материалам учебного музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица студенты могут системно, оперативно и наглядно познакомиться с образцами русской набойки, богатой графическими приемами и цветовой гармонией, славящейся стилистическим и композиционным единством. Все эти материалы копируются. Важной частью данного этапа является максимальное приближение копийного образца к подлиннику. Чем лучше обучающий освоит принцип копирования,

тем интереснее и свободнее прозвучит данная тема в его творческих предложениях. Средствами живописи и графики студенты должны выполнить не менее 10 копий, приближенных к оригиналу. Мотивы выбираются разнообразные — набойки с кружочками, крестиками, звездочками, квадратики небольших размеров, рисунки с крупным растительным орнаментом и пр.

Следующий этап — работа в мастерских кафедры. Теоретические знания, полученные на лекциях, и практические (копирование образцов русской набойки) закрепляются в производственных мастерских кафедры в рамках дисциплины «композиция в материале (мастерская набойки)», которая является связующим звеном между теоретическим курсом технологии и курсом проектирования в дизайне текстиля.

Первоначальной задачей работы студентов в мастерских набойки является получение практических знаний и навыков в процессе создания печатных форм, нанесение рисунка на ткань различными доступными в условиях мастерской способами набойки. Помимо этого, обучающиеся должны уметь правильно выбрать ткань, красители, способы печати. Под руководством опытного преподавателя (доцент А. М. Рябцев) каждый студент изготавливает собственный шаблон с разнообразными элементами народной набойки. Затем выполняется общая работа — декоративное панно или ткань.

Получив опыт работы в материале, студенты создают индивидуальный проект двухрапортных композиций. В первой обязательный элемент — птица, во второй — фигура человека. Изображения связаны между собой растительным орнаментом. Остановимся на эскизной части студентки О. Кириченко. Выдержав стилистику набойки, она рисует свои фантастические образы русалок, птиц, лошадок. Весь наработанный материал переходит в рапортные композиции (ил. 1).



1. Оксана Кириченко. Поиск авторских мотивов на основе русской набойки

Каждый педагог, работая на кафедре, вносит в традиционные задания что-то новое, свое. Нельзя не отметить интересную подачу рапортных композиций, выполненных студентами 1-го курса под руководством доцентов А. А. Омининой и Н. М. Дзембак. Самое трудное для обучающего — выстраивать сюжетные композиции, включающие фигуры человека. В работах «Гимнастки» это сделано очень профессионально. Фигуры вместе со свободно рисованным геометрическим орнаментом образуют цельную текстильную поверхность. Интересны цветовые предложения — красно-зеленое и охристо-серебристое. Колорит сдержан и гармонично разложен по тональным ритмам (ил. 2).



2. Критарова Алина. Рапортные композиции

Следующий этап — клаузура на тему «Изделия для интерьера — скатерти, салфетки». Локальные пятновые решения мы видим в предложениях студентов 2-го курса (рук. проф. В. М. Лихачева). Нарисованные с любовью цветы и птицы, разнообразные розетки из трав,



3. Декоративные салфетки студентов 2-го курса

листьев, ягод — все эти элементы традиционной русской набойки нашли отражение в студенческих работах (ил. 3).

На старших курсах выполняются сувенирные изделия, в которых также могут использоваться мотивы народной набойки. Примером может служить сувенирная продукция (полотенца, скатерти), выполненная студентами по темам «Кострома», «Золотое кольцо».

Большой интерес у студентов традиционно вызывает тема «Хлопчатобумажные плательные ткани». Застылые узоры из мелких цветочков, точно расставленные акценты на средних и крупных цветочных элементах делают эти ткани современными и нарядными. Характер цветов в проектах разнообразен. Это и раскрытые розетки ромашек, веточки с цветами, листьями, ягодами, переплетающиеся ветки с бутонами, васильки, розы, тюльпаны — все гармонично и пропорционально. «Традиционный орнамент, выполненный на основе русской набойки в студенческих работах, оживает в новой интерпретации. Популярны сочетания геометрических узоров со стилизованными цветами. Различные композиционные схемы придают текстильным рисункам новое звучание» [2, с. 197].

Особый интерес представляют мотивы птиц, сказочных животных, цветов. Невероятной выразительностью отличаются предложения П. Поносовой. В своих работах художница сочетает линейно-графические средства с элегантно найденной пятновой разработкой. Нарядность придает светлый и средний цветовой тон. Птицы и изящные веточки выполнены на темном фоне, точно найденные по пропорциям, точки (красные и голубые) делают поверхность драгоценной. Второе предложение, автор тот же, более лаконично. Решенные пятном, красные и синие птицы на золотом фоне подкупают ясностью силуэта, обобщенный орнамент веток заплетает всю композицию, не перегружая ее деталями. Выдержав стилистику искусства набойки, художница сумела создать авторские индивидуальные предложения (ил. 4).



4. Поносова Полина. Проекты хлопчатобумажных тканей

Работы И. Егоровой, М. Сидоровой, Н. Акчуриной, Ю. Дармастук выразительны по пластике, гармоничны по пропорциям, элегантно по цветовому решению. В них мы видим штриховую, линейную разработку, мелкотравчатые точечные орнаменты, характерные для русских набоек.

Завершающим этапом применения мотивов набойки мы видим в текстильных изделиях дипломного проектирования. Набивные ткани, простые и ясные по орнаментальному заполнению, не могут не вдохновлять современных художников и дизайнеров. Показательным примером

использования мотивов набойки могут служить декоративные жаккардовые ткани студентов М. Шарухи, О. Давыдовой, О. Гайдабуры.

В работе М. Шарухи в растительный орнамент вплетены сказочные персонажи животных. Декоративная ткань привлекает единым стилистическим решением, разнообразием цветочных мотивов, тонким охристо-голубым колоритом.

Коллекция декоративных тканей «Времен связующая нить» О. Гайдобуры, вдохновленная набивными тканями XVI–XVIII вв., является современной и актуальной. Необыкновенно красива зеленая ткань. Узор из листьев переплетается с птицами и цветами. Декоративная ткань решена в едином колорите. Среднего тона холодный зеленый узор расположен на широкой темно-зеленой полосе, которая чередуется с более узкой светлой зелено-желтой полосой. Точно найденное ритмическое чередование темных и светлых полос объединяется цветочным орнаментом, который работает на темном фоне светлым, а на светлом, наоборот, темным. Благодаря такому цветовому и тональному решению при общей цельности декоративная ткань богата по колориту.

Атмосферу праздника, уюта и тепла отражают черно-бело-серые жаккардовые ткани того же автора. Выдержанные в стилистике русской набойки орнаментальные деревья могут быть как контрастными по тону, так и сдержанными, мягкими. Следует отметить, что выполненные ткани являются двухсторонними. Они могут служить перегородкой в интерьере, выполнять функцию декоративных тканей (ил. 5).

Если работы данного автора крупноузорчатые монументальные, то жаккардовые ткани следующего автора О. Кириченко отличаются застилистостью, разнообразием масштабов, проработанными деталями. Автор создал драгоценную текстильную поверхность. Кроме декоративной функции, ткань может использоваться как обивочная (ил. 6).

Все ткани выполнены на ОАО «Узор». Представленные авторы не копировали сюжеты русской набойки, а пытались увидеть их по-новому, утвердить актуальность и востребованность их мотивов в современном проектировании текстиля.

Фантастические цветы, ветви деревьев, звери появляются в работе Д. Романова. Его декоративные ткани отличаются ясностью, лаконичностью, простотой (ил. 7).

Таким образом, композиционные элементы, стилистически основанные на народной набойке, могут включаться в различные текстильные изделия, такие как декоративное панно, плательные ткани, декоративные ткани, театральные задники и занавесы, гобелены. Проследив этапы работы студентов кафедры



5. Гайдобура Ольга. Коллекция декоративных жаккардовых тканей



6. Оксана Кириченко. Декоративная жаккардовая ткань



7. Романов Дмитрий. Декоративные печатные ткани

художественного текстиля с мотивами народной набойки, мы можем сделать вывод, что набойка, являясь бесценным наследием традиций русского народа, заслуживает постоянного изучения, анализа и воплощения в новых проектах художников и дизайнеров художественного текстиля.

Задания выполнены под руководством педагогов кафедры художественного текстиля: проф. Л. В. Михайловой, проф. В. М. Лихачевой, доц. Н. М. Дзембак, доц. А. А. Омининой, доц. А. М. Рябцева, доц. А. А. Семеновой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнов И. П., Малахова С. А. Художественное оформление текстильных изделий. М.: Легпромбытиздат, 1988. 304 с.
2. Михайлова Л. В. Цветы в художественном текстиле: учебное издание. Санкт-Петербург — Москва: Речь, 2015. 304 с.

Сведения об авторах:

Михайлова Людмила Васильевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, профессор кафедры художественного текстиля, кандидат искусствоведения; ludmilamihaylova@mail.ru

Семенова Анна Анатольевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры художественного текстиля; anntextile@mail.ru

Рябцев Александр Михайлович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры художественного текстиля; ramr60@mail.ru

Mikhailova Lyudmila V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD. (History of Arts), Professor, Department of Art Textiles; ludmilamihaylova@mail.ru

Semenova Anna A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Associate Professor, Department of Art Textiles; anntextile@mail.ru

Ryabtsev Alexander M., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Associate Professor, Department of Art Textiles; ramr60@mail.ru

ДИНАМИЧЕСКАЯ ТИПОГРАФИКА. ВИДЫ. ФУНКЦИЯ. ОБУЧЕНИЕ

Динамическая (кинетическая) типографика в данной статье рассматривается не только как средство для работы с текстом в области прикладной анимации, но и как самостоятельный вид визуального искусства. Отмечается значение функциональной и творческой составляющих в произведениях динамической типографики. Приводятся примеры шрифтовых динамических композиций (проектов) разных направлений и стилей для решения различных функциональных задач. В статье предлагается методический принцип по формированию у обучающихся комплекса навыков в области динамической типографики.

Ключевые слова: динамическая типографика, кинетическая типографика, рекламная анимация, инфографика, титры, мультимедиа, визуальная коммуникация.

О. Ф. Nikandrova

KINETIC TYPOGRAPHY. TYPES. FUNCTION. TRAINING

Dynamic (kinetic) typography, in this article is considered, not only as a mean of working with text in the field of applied animation, but also as an independent type of visual art. The importance of the functional and creative components in the works of dynamic typography is noted. Examples of dynamic compositions (projects) with fonts of different directions and styles for various functional tasks are given. The article proposes a methodological principle for the formation of a skill set among students in the field of kinetic typography.

Keywords: dynamic typography, kinetic typography, advertising animation, infographics, titles, multimedia, visual communication.

Типографика — искусство предоставления текстовой информации. Преобразование вербального текста в визуальный с целью содействия продуктивному считыванию и восприятию информации. Художник-типограф должен учитывать не только эргономику и психологию восприятия текстового сообщения, но и формировать образ сообщения на эмоциональном уровне.

Динамическая типографика — искусство усиления выразительности текстовой информации посредством движения и анимации. Это явление графического дизайна и художественного творчества, которое прочно обосновалось в современном информационном пространстве и представлено продуктами моушн-дизайна, сопровождающими коммуникационные процессы в различных областях человеческой деятельности. Динамическая типографика стала неотъемлемой частью мультимедийной коммуникации. Первыми примерами применения динамической типографики были титры. Титры имели функциональную нагрузку, но, в то же время, несли образное начало. Сначала образ обеспечивался только подбором шрифтовых решений, но со временем титры к произведениям киноискусства стали самостоятельными анимационными произведениями, украшающими видеоряд и добавляющими индивидуальности продукту кинематографа. В настоящее время динамическая типографика

является частью артпространства современной культуры и становится самостоятельным видом визуального искусства и способом для самовыражения художника.

Динамическую типографику можно условно разделить на функциональную и креативную («фестивальную»). Это два полюса художественного творчества. Условным экватором является типографический продукт, который посредством креативного подхода к шрифтовым формам обеспечивает оптимальную коммуникацию и считывание информационного контента реципиентом легко и с удовольствием. Эти разные подходы применяются в зависимости от целей коммуникации. Более аскетичный и ясный по форме текстовый ряд необходим в рекламной и инфографической коммуникации, но и он не обходится без креативных идей, подчеркивающих и усиливающих смысл.

Исторический пример начала динамического подхода к типографическим композициям, а также сочетания в типографике функциональности и креативности — творчество В. Маяковского, поэта и художника. Интерпретация стихотворной формы средствами типографики создает визуализацию содержания поэтических произведений Маяковского, способствует органичному считыванию смыслов на уровне визуального текста. Печатная (статичная) типографика стихов Маяковского, приобретая свойства динамической композиции, помогает чувствовать ритм и смысловые акценты, усиливая эмоциональность восприятия (ил. 1, 2). В плакатах В. Маяковского типографическая форма органично и динамично соединяется с изобразительным рядом (ил. 3–5). Композиция рекламных плакатов В. Маяковского в современном переосмыслении напоминает графическую концепцию анимационного ряда, где намечены приемы сосуществования и взаимодействия изобразительной и шрифтовой визуализации смыслового ряда.



Ил. 1

Ил. 2



Ил. 3

Ил. 4

Ил. 5

Типографика в рекламных плакатах В. Маяковского функциональна и образна. Сообщениям, кажется, тесно в плоскости плакатной формы, и они устремлены в будущее к новым технологиям. Динамическая типографика появилась благодаря развитию технологии моушн-графики. В современном информационном пространстве обмен информацией и взаимодействие с ней уже не мыслятся без дополнительных выразительных возможностей и измерений. А именно, двухмерное или трехмерное пространство мультимедийной среды, движение объектов в этом про-

странстве в измерении времени являются дополнительными средствами в организации сообщений. Эти новые средства требуют осмысления и должны изучаться и использоваться как инструмент для оптимизации коммуникации с информацией.

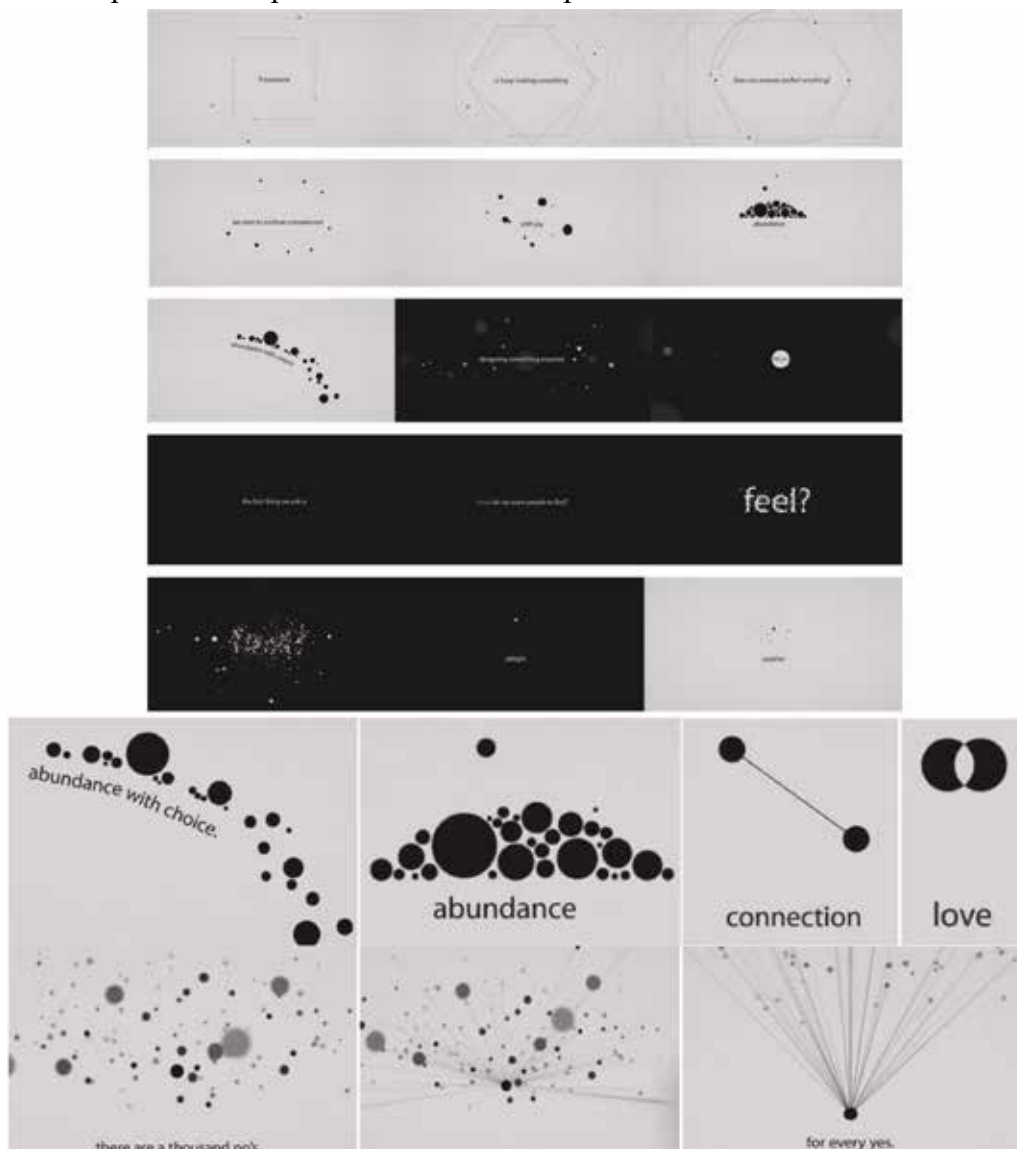
Функциональная динамическая типографика необходима для организации мультимедийного информационного контента. Но зритель не хочет утруждать себя чтением текста. Поэтому представление рекламного текста или сообщения другого характера средствами типографики надо дополнить такими композиционными приемами, как анимация и движение, чтобы у воспринимающего визуальный ряд не оставалось затруднений в считывании текста и понимании содержания текстовой информации. Написанное сообщение должно восприниматься не просто как текст, а как визуальный текст, образ которого безошибочно узнается и передает образ сообщения, и стиль коммуникации. Приемы работы с текстовыми

формами разнообразны. Они имеют диапазон от простых функциональных надписей или бегущей строки до сложных композиций, включающих графические и изобразительные элементы (ил. 6). Типографические приемы в динамическом ряде еще больше расширяют диапазон выразительных средств типографики.

Из многочисленных современных примеров аскетично и функционально оформленного, но в то же время креативного текстового сопровождения приведу два рекламных ролика. «Манифест бренда APPLE» (ил. 7) и «Философия бренда SAMSUNG» (ил. 8). В этих примерах главным является текстовое сообщение, передающее суть и философию бренда. Типографически динамическая шрифтовая композиция максимально эргономична для считывания текста, но в обоих случаях креативно применены дополнительные графические элементы, с которыми взаимодействуют строчки и отдельные слова для более выразительной и точной передачи содержания сообщения и расстановки смысловых акцентов.



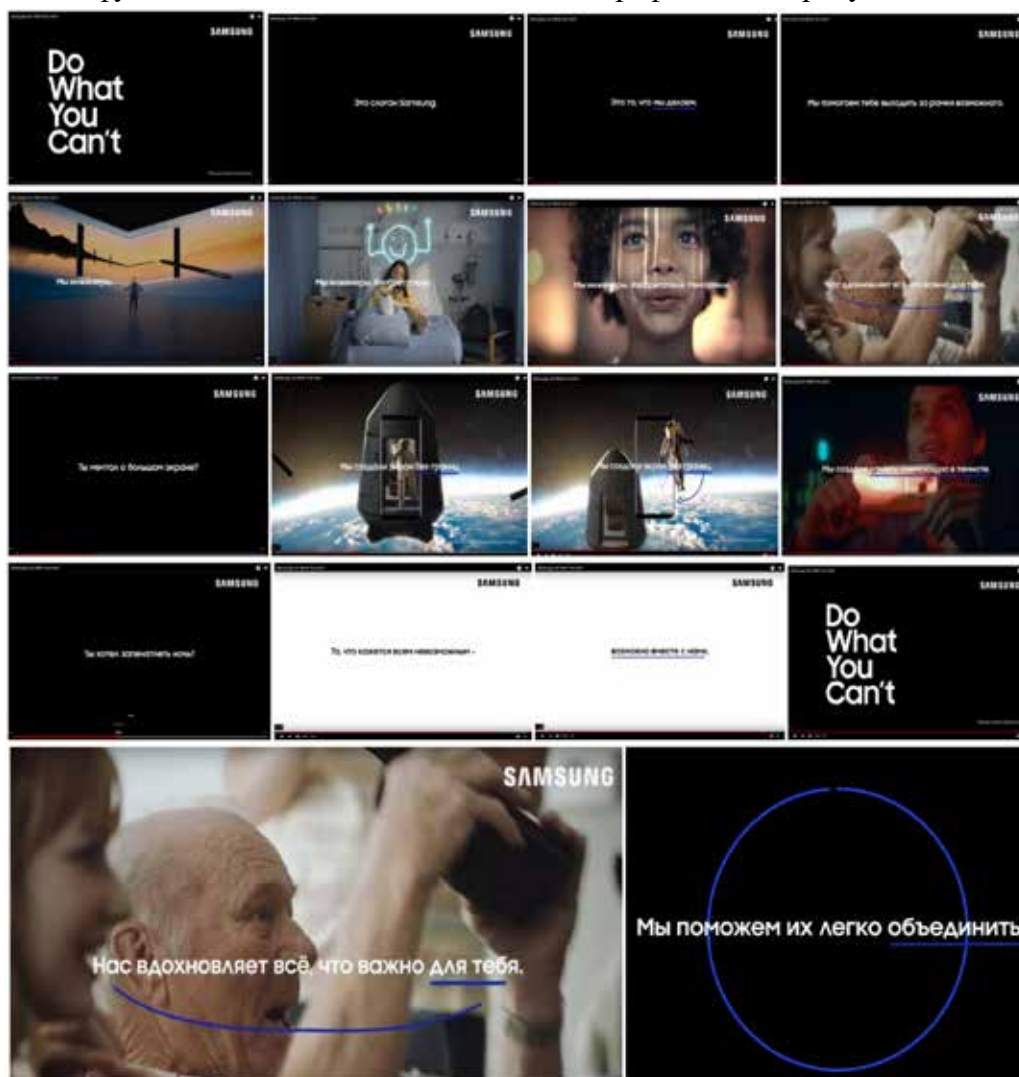
6. Приемы работы с текстовыми формами



7. Фрагменты рекламного ролика «Манифест бренда APPLE» (https://www.youtube.com/watch?v=qK4Re_ArS3Q)

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

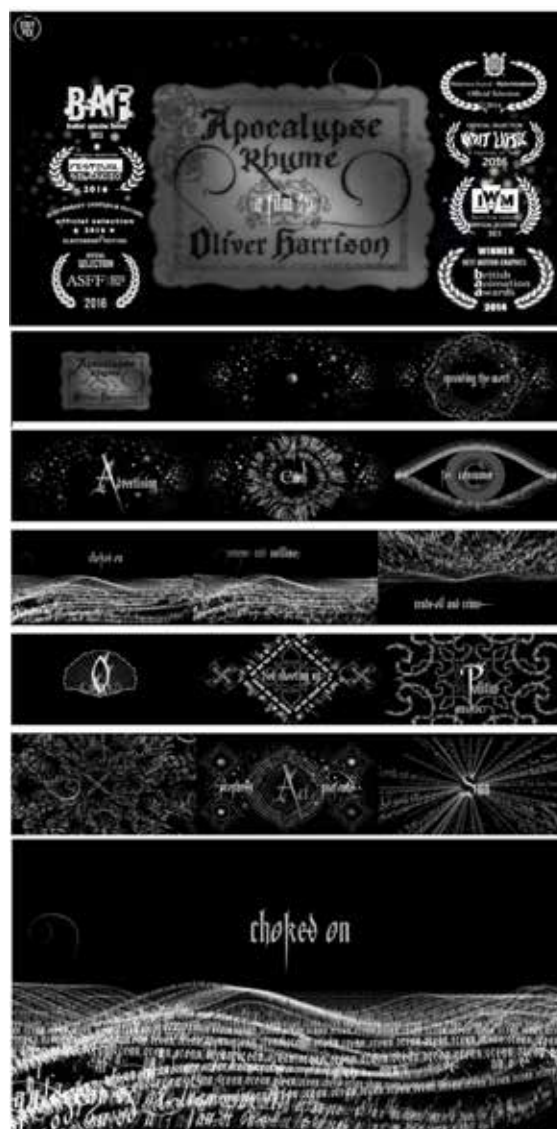
Рекламный ролик бренда Apple, выполненный в программе Apple Motion Graphics, передает в структурированном образном текстовом сообщении суть подхода бренда к своим продуктам. Текстовое сообщение по сути является интерпретацией бренд-кода, выраженно-го в форме манифеста бренда. В ролике использован фирменный шрифт бренда Apple — San Francisco — и дополнительные графические композиции, которые выявляют и усиливают каждую высказываемую мысль, переводя каждую новую фразу сообщения в визуально-типографический образ — визуальный текст. Сообщение требует внимательного прочтения и поэтому представлено в анимации четкими фразами и словами, появление которых эргономично по таймингу и расположению на экране. Образная структура ролика строится на аскетичной технологичной моушн-графике. Нет ни одного лишнего элемента, никакого декорирования. Сообщение визуализировано креативно и технологично, что соответствует продуктам бренда. В манифесте говорится о внимательном изучении ожиданий целевой аудитории от продуктов бренда, честной и кропотливой работе над дизайном, о немалом количестве времени, которое затрачивает компания для того, чтобы усовершенствовать свой продукт. Ролик заканчивается фразой: «...Упрощаем, совершенствуем, стремясь к тому, чтобы все, что мы создаем, улучшало каждую жизнь, которая с этим соприкасается. Только тогда мы можем подписать нашу работу — спроектировано Apple в Калифорнии». Дизайн рекламного ролика создан в соответствии с подходом бренда к дизайну. Этот ролик может являться хрестоматийным примером креативного подхода к функциональным динамическим типографическим продуктам.



8. Рекламный ролик Samsung Brand Philosophy "Do What You Can't" (<https://www.youtube.com/watch?v=VMjUVvX4aAw>)

Выразительные средства рекламного ролика бренда SAMSUNG более широки, чем в брендвом манифесте Apple. Текстовые сообщения ролика начинаются и заканчиваются слоганом: “Do What You Can’t” — «Выходи за рамки возможного». Далее в слоганах в стиле сторителлинга описывается философия комплексного подхода бренда к своей продуктовой линейке и выгодах потребителя от использования этого комплекса и особенностях отдельных его продуктов. Кроме типографики в ролике используются креативные постановочные видеосюжеты, которые продиктованы последовательным копирайтом текстов рекламной кампании, освещающих все выгоды нового брендвого продукта, а также эмоциональные послы, близкие целевым аудиториям. Типографика рекламного ролика имеет функцию поддержки и объяснения видеоряда, поэтому образ текстовых фрагментов не имеет самостоятельной художественной нагрузки. Динамические надписи эргономичны и просты. Интересным решением является взаимодействие текстов с дополнительным выразительным элементом — линией. Синяя линия (синий — фирменный цвет бренда SAMSUNG) проходит через весь видеоряд, взаимодействуя с текстом. Она подчеркивает важные слова, обращая на них внимание зрителя, превращается в различные геометрические и свободно нарисованные фигуры, которые иллюстрируют сообщения. В конце ролика линия рисует и объединяет все продукты бренда. В приведенных примерах рекламных роликов отражены актуальные примеры реализации прикладной функции динамической типографики в рекламных продуктах.

Динамическая типографика изначально относилась к области прикладной анимации. Она используется в рекламной коммуникации, развлекательной индустрии, инфографике, титрах. В настоящее время динамическая типографика переходит в область художественного творчества и становится частью мультимедийного произведения искусства или самостоятельным видом искусства. (В данной статье этот вид динамической типографики условно определен как креативная или «фестивальная»). Существует множество примеров, когда типографические композиции визуализируют творческую интерпретацию опыта человеческой цивилизации в художественном образе. Элементы типографики становятся инструментом, композиционной основой и даже материалом для создания образов в динамическом визуальном высказывании. Типографические художественные произведения, иллюстрирующие философские обобщения, культурные архетипы, объекты литературного или музыкального наследия, пр., представляются художниками на фестивалях и конкурсах мультимедийного искусства. Примеры разнообразны по стилю и креативной концепции и определяются индивидуальностью творца. Один из примеров такого произведения — анимационный фильм *Apocalypse Rhyme*, автор Oliver Harrison (ил. 9). Это черно-белое, калейдоскопическое,



9. Анимация Оливера Харрисона. По заказу *Animate Projects* совместно с *Lupus Films* для канала 4 «Случайные действия». Стихотворение и саундтрек Оливера Харрисона. (<https://vimeo.com/83327350>)

многослойное, гиперкинетическое типографическое представление стихотворения. Как графический материал для визуального воплощения идеи используются только буквы и слова, каждая строка исследует различные области нашей жизни, которые были утрачены и разрушаются по сей день. Анимационный фильм предполагает, что тихий «апокалипсис» уже произошел. Оливер Харрисон написал стихотворение, сочинил музыку и организовал все это в форме динамической типографики для Channel 4's Random Acts. Проект был награжден призом «Best Motion Graphics» на British Animation Awards 2014. Такие, казалось бы, чисто творческие проекты находят свое место не только на конкурсах. Они используются как прикладные продукты для обогащения визуальной среды, которая призвана формировать эстетическую адекватность современного общества.

Образовательный модуль «Типографика» на кафедре графического дизайна является общим для специальности графика. Методика ведения дисциплины для специализации «Художник анимации и компьютерной графики» имеет специфику, продиктованную комплексом знаний и умений специалиста, а именно изучение возможностей динамической типографики, как средства передачи информации и усиления выразительности текстовой информации посредством движения и анимации. Однако общей опцией для всех специальностей является изучение основ статической типографики, и только после усвоения законов грамотного оформления текстов студентам позволяется перейти к творческим поискам и созданию динамических текстовых сообщений с использованием креативных типографических решений и художественных графических приемов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александра Королькова. Живая типографика. IndexMarket, 2010. 224 с.
2. Роберт Брингхерст. Основы стиля в типографике. Д. Аронов, 2006. 432 с.
3. Владимир Кричевский. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000. Р. 144+158.

Сведения об авторе:

Никандрова Ольга Феликсовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, профессор кафедры графического дизайна; nikandrova.rig@yandex.ru

Nikandrova Olga F., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, professor of graphic design department; nikandrova.rig@yandex.ru

Н. А. Павлова

МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ОСНОВ ШРИФТОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ЛВХПУ ИМЕНИ В. И. МУХИНОЙ

Рассматриваются методы преподавания дисциплины «Шрифт» и особенности преподавания этой дисциплины разными педагогами кафедры графического дизайна. Дается описание заданий и ход их выполнения. Развитие этих традиций в настоящее время актуально в связи с изменениями в инструментарии дизайнеров-графиков. Важность изучения истории шрифта в связи с появлением новых информационных технологий. Необходимость развития у студентов в процессе профессиональной подготовки творческого подхода к созданию и использованию шрифта.

Ключевые слова: высшая школа, методы преподавания, графический дизайн, шрифтовая культура, шрифт, художественный стиль.

N. A. Pavlova

METHODS OF TEACHING THE FOUNDATIONS OF FONT CULTURE AT THE LENINGRAD HIGHER INDUSTRIAL ART SCHOOL NAMED AFTER V. I. MUKHINA

The methods of teaching the discipline "Fonts" and features the teaching of this discipline by different teachers of the Graphic Design Department. The description of the tasks and the course of their implementation are given. The development of these traditions is currently relevant in connection with changes in the tools of graphic designers. The importance of studying the history of type in relation to new information technologies. The need for students to develop in the process of training a creative approach to create and use font.

Keywords: higher school, teaching methods, graphic design, culture of Type, artistic style.

Графическая культура нашего города богата, разнообразна и имеет давние традиции. Архитекторы и проектировщики изучали шрифты. В Центральном училище технического рисования барона Штиглица студенты также осваивали основы шрифтовой культуры. Это было необходимо для оформления проектов, для проектной графики, как бы мы сказали сегодня. Подписи под проектами делались в исторической стилистике. Для этого в библиотеке училища были собраны образцы шрифтов, таблицы и книги.

Известно, что вклад в отечественную шрифтовую культуру внесли графики объединения «Мир искусства», выпуски журналов с таким названием, изданные до 1917 г., в настоящее время хранятся в библиотеке академии. Мастера агитационного искусства, конструктивисты 1920-х гг. также уделяли огромное внимание шрифтовой графике. В основном, это были шрифты, выполненные рукой художника. Революционные идеи того времени нашли свое отражение в революционном плакате, который не мыслился без лозунгов, выполненных «рубленными» шрифтами без засечек.

Со времени воссоздания училища, которое стало носить имя Веры Игнатьевны Мухиной, прошло уже 75 лет. Традиции обучения основам шрифтовой графики были продолжены.

В период нашего обучения в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной, с 1973 по 1978 г., практически на всех отделениях подготовки давались основы построения классического шрифта.

В то время в училище были специально оборудованные аудитории, где стояли столы с наклонной доской для удобства письма и черчения. В этих аудиториях велось обучение основам проектной графики и искусству шрифта под руководством педагогов, которые посвятили себя этому делу. Среди них Хайдар Гузаирович Сайбаталов, окончивший Московский заочный полиграфический институт в 1954 г. и проработавший в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной с 1965 по 1993 г. Х. Г. Сайбаталов преподавал дисциплину «Шрифт» студентам всех кафедр — он вел занятия не только для графиков, но и для студентов других направлений подготовки. На отделении промышленной графики и упаковки (так раньше называлась кафедра графического дизайна) руководил работой Л. Н. Линдрот, шрифт основательно изучался фактически на протяжении всего времени обучения — 4 года. Обучение строилось в основном на практическом изучении шрифта, на анализе формы букв. Теоретические основы давались в форме бесед педагога со студентами. Студенты осваивали антикву в интерпретации Жоффруа Тори (Geoffroy Tory) или Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer) под руководством педагога, который объяснял последовательность построения знаков, вычерчивая буквы мелом на школьной доске. На изучение этого материала отводился почти семестр, так как, изучая построение ренессансной антиквы, студенты приобщались к шрифтовой классике, знакомились с гармонией пропорций. Педагоги руководствовались материалами по анализу шрифта, оставленными нам мастерами эпохи Возрождения. Вадим Лазурский высоко ценил описание шрифта, которое было сделано Альбрехтом Дюрером: «Значение трактата Дюрера заключается именно в том, что он с большой точностью и ясностью объясняет конструкцию букв чистейшего и красивейшего типа древнеримского монументального шрифта и дает простые практические приемы их построения с помощью циркуля и линейки» [1, с. 45]. Метод графического изучения был эффективен — эта кропотливая работа запоминалась навсегда. Студент изучал построение всех знаков при помощи циркуля и линейки, карандашом на миллиметровке, высота знака обычно была 5 см. Кроме всех латинских букв, изучались и буквы кириллического алфавита. Далее следовал тщательный перенос конструкции знаков на лист ватмана, натянутого на планшет, часто поверхность листа покрывалась белоснежной грунтовкой, для того чтобы черные буквы были более контрастными к фону. На завершающем этапе студенты использовали и другие инструменты, которыми работали все архитекторы и проектировщики того времени — это циркуль и рейсфедер. Кистью закрашивались вычерченные тушью буквы. Тушь смешивалась с черной гуашью для обрисовки контуров, глубоко черная гуашевая краска давала матовую поверхность. Изящные буквы классицистической антиквы также исполнялись при помощи рейсфедера и кисти. Педагогом оценивалась чистота исполнения, правильное построение формы каждого знака, равномерные расстояния между буквами в строке или слове.

Занятия проводились еженедельно по четыре часа. Графически изучались не только антиква, но и такие шрифты, как «Optima» Германа Цапфа (Hermann Zapf), «Clarendon» и другие шрифты. Студенты запоминали имена известных мастеров шрифта и типографики, таких как Роже Экскофон (Roger Excoffon), Джамбаттиста Бодони (Giambattista Bodoni), Вадим Лазурский.

По мере изучения шрифта на старших курсах в задачу входило составить сложную шрифтовую композицию, написать короткую фразу. Кроме чертежных инструментов, использовался и традиционный инструмент каллиграфа — ширококонечное перо. В то время был дефицит инструментов для профессиональной каллиграфии, художники-оформители пользовались грубыми плакатными перьями. Поэтому студенты под руководством педагога в мастерских обработки металла изготавливали перья собственноручно, стачивая конец остроконечного пера на станке. Таким пером можно было писать буквы, основной штрих которых имел ширину один миллиметр. Изучению исторических форм кириллицы в программе

не отводилось много времени — студенты писали небольшой отрывок из «Слова о полку Игореве». Этот текст требовалось исполнить в стилистике русского полуустава, на небольшом листе ватмана.

Навыки, приобретенные в процессе изучения шрифта, были очень полезны в изучении дисциплины «Композиция», в проектной графике, в проектировании упаковки и в создании плакатов.

В 70-х гг. стали актуальными идеи научно-технической революции. Технологии печати изменились, использовался не только наборный акцидентный шрифт, но и фотонабор. Студенты отделения промышленной графики и упаковки, факультета промышленного искусства часто использовали ручной фотонабор текстов. При этом буквы всего алфавита печатались на фотобумаге, вырезались, наклеивались на основу, снова переснимались и печатались для дальнейшего монтажа. Часто использовали и переводные буквы (Letraset), а рисованная шрифтовая графика, выполненная рукой и подготовленная для тиражирования средствами полиграфической технологии в то время перестала быть актуальной.

Приблизительно в это же время в училище работали и другие преподаватели, обучавшие студентов основам шрифтовой культуры.

В начале и середине 80-х г. наиболее уважаемым и любимым всеми студентами был Василий Дмитриевич Молочников. Он был иллюстратором книг, имел большой культурный багаж, хорошо разбирался не только в шрифтовой, но и в станковой графике. В. Д. Молочников преподавал дисциплину «Шрифт» по своей авторской программе, кроме графического изучения классических шрифтовых форм, он преподавал студентам, как бы мы сказали сегодня, леттеринг, а также каллиграфию ширококонечным и остроконечным пером. Как вспоминают его бывшие студенты, под его руководством они также изучали антикву, делали точнейшие построения букв на миллиметровке в крупном формате, сравнивали конструкцию букв, созданных по версиям Жюффруа Тори (Geoffroy Tory) и Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer), и после этого выполняли шрифтовой плакат. На занятиях досконально изучались исторические формы шрифта, студенты практиковались писать пером цифры, прописные и строчные буквы. Изучались и современные гротески. На третьем курсе были более сложные задания. Студенты разрабатывали свою версию шрифта для кириллического алфавита, созданного дизайнером ранее для латинской основы. Другое задание: выбрать слово, создать его образ и написать весь алфавит. Было и задание, для выполнения которого студент сам искал текст, соответствующий стилю шрифта, писал этот текст и дополнял композицию всем комплектом знаков как латинского, так и кириллического алфавита. По воспоминаниям учеников В. Д. Молочникова, он был деликатен в критике и оценке работ, в обращении со студентами — в этом проявлялась его высочайшая культура. На занятиях этого педагога для студентов всегда была папка с лучшими образцами шрифта — в то время, как и в 70-х, ощущался дефицит информации о шрифте, хотя в библиотеке училища были представлены прекрасно изданные книги таких известных авторов, как Альберт Капр (Albert Kapr), Олдржих Хлавса (Oldřich Hlavsa), Франтишек Музыка (František Muzika). К сожалению, это были издания на иностранных языках, на русском языке изданий было мало, особой популярностью пользовалась книга Виллу Тоотса «Современный шрифт». Если появлялась новая книга, это было событием для студентов, ежегодный шрифтовой каталог фирмы «Letraset», привезенный из-за рубежа, передавали из рук в руки, переснимали на фото пленку, распечатывали и, в итоге, «зачитывали до дыр».

В начале 90-х в течение некоторого времени шрифтовую графику на кафедре графического дизайна преподавал выпускник кафедры Евгений Эдуардович Лаби. В его программе было задание по разработке комплекта декоративных знаков шрифта — буквиц. Такое задание давало студенту творческий простор для выбора темы и ее графической интерпретации. Этот интересный опыт экспериментального создания декоративных шрифтов уже позже был опубликован в альбоме [3].

Говоря о педагогах, посвятивших себя преподаванию основ шрифтовой графики в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, необходимо вспомнить вклад выпускницы Московского полиграфического института Ирины Ивановны Птаховой, которая преподавала на кафедре станковой и книжной графики с 1992 по 2000 гг. И. И. Птахова написала книгу «Простая красота буквы», которая пользовалась популярностью и переиздавалась [2].

В конце 90-х традиции школы были продолжены, многие талантливые педагоги преподавали студентам основы шрифтовой графики.

Необходимо отметить педагогические достижения профессора Дмитрия Ильича Петровского, окончившего в конце 70-х гг. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, — он обучает основам шрифтовой графики будущих дизайнеров и художников в нескольких вузах Санкт-Петербурга. Им были подготовлены и изданы книги по истории шрифта, которые стали отличными пособиями для студентов.

В данном контексте нельзя не вспомнить и о выставке «Шрифтовые студии», которая была организована осенью 2013 г. в креативном пространстве «Тайга» по инициативе талантливых выпускников нашей школы (ил. 1). Экспозиция вызвала живой интерес посетителей. На выставке царил особая атмосфера, в просторном белом зале, украшенном изящной классической лепниной, были представлены лучшие работы студентов кафедры графического дизайна академии Штигилица, выполненные по дисциплине «Шрифт» за несколько последних десятилетий.

В настоящее время традиции нашей школы продолжают развиваться. Студенты, будущие профессионалы графического дизайна, должны приобщаться к азам шрифтовой культуры с самого начала обучения. На кафедре графического дизайна используется метод графического изучения шрифта, как и в прошлые десятилетия, ведь известно, что психомоторная память очень важна в изучении нового, — студент, работая руками, выстраивая конструкцию буквы, запоминает форму и стилистику шрифта. Интерес профессионалов к почти забытой каллиграфии вернулся в начале XXI в. Метод аналитической каллиграфии, который, как известно, используется многими педагогами в данной области, также сейчас применяется в подготовке дизайнеров-графиков и, как показывает практика, дает неплохие результаты. Конечно, одних шрифтовых студий недостаточно, дизайнер должен создавать новые формы, подходить к решению поставленных временем задач творчески.

Но, как известно, чтобы нарушать правила, надо их знать. Наверно, сегодня надо давать студентам больше заданий на развитие креативности.

С появлением компьютерных технологий подготовка дизайнеров в области графики усложнилась, поэтому на изучение шрифта отводится меньше времени, чем раньше. Всего за два часа в неделю студент осваивает основы шрифтовой культуры и может переходить к работе на компьютере, к изучению всего арсенала современных цифровых шрифтов. Подтверждением эффективности данных аналитических методов в изучении шрифта, является то, что студенты не один раз получали награды на шрифтовых конкурсах, а выпускники успешно работают в выбранной специальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюрер А. О шрифте / пер. В. Лазурского. М.: Книга, 1981. 47 с.
2. Птахова И. И. Простая красота буквы. СПб.: Русская графика, 1997. 283 с.
3. Experimenture: Сборник декоративных кириллических шрифтов. СПб.: Гради, 2001. 54 с.: ил.

Сведения об авторе:

Павлова Надежда Анатольевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигилица, кандидат искусствоведения, профессор кафедры графического дизайна; profkomart@mail.ru

Pavlova Nadezhda A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD (Art), Professor, Department of Graphic Design; profkomart@mail.ru

ПРОБЛЕМА ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ИНЖЕНЕРНЫХ ДИСЦИПЛИН В ОБУЧЕНИИ ДИЗАЙНЕРОВ КОСТЮМА

В настоящее время все большую озабоченность тех, кто уже получил профессию дизайнера костюма и уже работает в этой области, вызывает явная зависимость творческого роста от технического развития, основанного на научных достижениях промышленности. Одновременно с этим выдвигаются требования расширить систему высшего образования в сторону практического обучения. Предлагается организовать преподавание инженерных дисциплин и методологии таким образом, чтобы будущие дизайнеры костюма могли непосредственно участвовать в диалоге по вопросам технического развития и художественного творчества, уделяя при этом внимание ответственности дизайнера как инженера.

Ключевые слова: конструктивное проектирование костюма, конструирование и технология костюма, дизайн-образование и мода, техническое проектирование костюма, технологическое моделирование костюма.

Paly N. N.

TEACHERS' PROBLEM OF ENGINEERING DISCIPLINES IN TRAINING OF COSTUME DESIGNERS

Currently, the growing concern of those who have already received the profession of costume designer and who are already working in this area is caused by the clear dependence of creative growth on technical development based on the scientific achievements of industry. At the same time, demands are being made to expand the system of higher education towards practical training. It is proposed to organize the teaching of engineering disciplines and methodology in such a way that future costume designers can directly participate in the dialogue on issues of technical development and artistic creation, while paying attention to the responsibility of the designer as an engineer.

Keywords: constructive design of a suit, design and technology of a suit, design education and fashion, technical design of a suit, technological modeling of a suit.

Преподаватели основополагающих дисциплин профильного блока в учреждениях высшего образования оказываются в затруднительном положении при выборе вида программы¹ и характера практической подготовки будущих дизайнеров костюма, которым предстоит учиться на их кафедрах. Споры о дизайнерском образовании не новы, но за последние 10–15 лет, с переходом на Болонскую систему, среди профессиональных дизайнеров и педагогов они возникают практически регулярно, порой достигая такой остроты и эмоционального накала, что вызывают удивление и недоумение у представителей сопутствующих направлений подготовки.

В настоящее время дискуссия развернулась с новой силой, частично это объясняется беспокойством профессионального сообщества по поводу сегодняшнего положения отечественной индустрии моды, а именно: утраты отрасли отечественного производства текстиля, а также отсутствия значимой эволюции в технологиях производства одежды.

Данные факторы способствуют формированию утверждения, что отечественной индустрии моды не существует, что профессия «дизайнер костюма» не самостоятельна и воспринимается лишь как понятие, обозначающее деятельность людей, которых объединяет только то, что они работают в промышленности, а резкое увеличение числа новых технических систем, приборов, компонентов и методов, вводимых в производство на этапе конструкторско-технологической подготовки пошива, делает весьма иллюзорным мнение о том, что в учебном заведении можно получить действительно полноценное дизайнерское образование.

Подобные дискуссии отнюдь не бесполезны, и преподавателям инженерных дисциплин (материаловедение, технология производства и конструирование) можно поставить в заслугу то обстоятельство, что они постоянно озабочены вопросами, «что и почему» следует преподавать будущим проектировщикам костюма. Эта озабоченность вызвана, в частности, следующими факторами:

- образование в области проектирования костюма должно учитывать реальные надежды и опасения, связанные с самыми консервативными технологиями отрасли и их развитием с тем, чтобы дизайнер мог конструктивно участвовать в любой их социально-эстетической трактовке;
- промышленный дизайн сегодня в значительной степени связан с унификацией и автоматизацией проектных работ, которые успешно применяются в производстве и в некоторых образовательных программах (так называемое «технологическое проектирование» или «конструктивное моделирование»)¹;
- с производством новых волокон и материалов связано мизерное число отечественных предприятий — гораздо меньше тех, кому они необходимы и кто их использует в модной индустрии;
- большой процент студентов прохладно относится к изучению того, что они не считают главным (в т. ч. теорию инженерных дисциплин), предпочитая так называемые «полезные» (практические дисциплины), ориентированные на решение вполне конкретных творческих заданий в области авторского проектирования и формообразования.

Необходимо заметить и то, что в отечественных вузах стремление к высшему образованию в области дизайна костюма доступно для молодых людей всех социальных слоев и растет с каждым годом, что оказывает глубокое воздействие как на характер подготовки, так и на повышение степени напряженности и конкуренции на рынке труда. Это положение усугубляется и тем, что контрольные цифры приема в вузы по направлению дизайна, все эти годы, были достаточно стабильны, тогда как индустрия производства и моды в обозначенный период была и находится на столь низком уровне, что не требовала большого числа дизайнеров.

Это далеко не полный перечень факторов, влияющих на программы подготовки дизайнеров костюма, однако они немаловажны. Роль их зависит от уровня промышленного развития отрасли. Сюда не включен и такой важный фактор, как возможное влияние государственной политики в области приоритетных направлений развития отечественного производства, которое сегодня направлено отнюдь не на сферу индустрии моды.

В современном промышленном производстве одежды объем инженерных функций в работе дизайнера возрастает по мере приобретения им опыта, и многих из них можно назвать скорее «конструкторами», нежели «художниками». Больше половины всех дизайнеров костюма, работающих в сегменте производства одежды, заняты конструктивным моделированием и разработками «семейства моделей» на конструктивных основах, но никак не художественным проектированием, как и большинство дизайнеров кастемизированного производства, которые выполняют, в большей степени, конфекционную работу или решают

вопросы «...соответствия технико-экономических характеристик модели определенному виду производства» [1 с. 465].

Опыт показывает, что выпускникам, получившим работу на швейных предприятиях отрасли, когда это возможно, удастся выполнять и так называемую «экспериментальную» работу по проектированию и созданию прототипов отдельных образцов одежды, но данные возможности не меняют существа проблемы. Многое из того, что в высших учебных заведениях называется проектированием и художественной разработкой, в легкой промышленности с полным правом может быть названо конструированием и не в лучшем значении «изобретательством».

Преподаватели инженерных направлений, как правило, приходят в систему образования из производственной сферы, поэтому прекрасно понимают значение, функции и характер работы дизайнера костюма, а потому и соответствующим образом пытаются строить свою работу в вузе. По этой причине при подготовке дизайнеров костюма они стараются уделять больше внимания обучению технологии, конструкторскому делу и экспериментальному моделированию, с которыми будущие проектировщики могут встретиться на практике.

Слишком часто, понимая огромные трудности обучения профессии дизайнера, преподаватели-технологи находят спасение в обучении теории — своего рода «инженерной науке». Технология и конструирование, имеющие отношение к отрасли, становятся предметами теоретического обучения исходя из того, что настоящую «инженерную» практику даст производство, тем самым реализуя практическую составляющую средствами, имитирующими промышленные технологии на оборудовании учебных мастерских. Это простой, но неудовлетворительный в учебном процессе выход из положения, при котором применение теории делает недоступной своевременную оценку студентом любой современной технологии.

Возникает вопрос о том, что влияет на более качественную подготовку дизайнера: детальное знание одного из методов конструирования или поверхностное знакомство со многими методами построения лекал или макетирования. Ответ может быть один. «Правильных» приемов и методов освоения инженерных дисциплин обучающимся художественному проектированию не существует. Вузовское образование, как бы оно ни было полезно, подразумевает большой процент самостоятельной работы. Именно самообразование позволяет будущему дизайнеру, в свете собственных устремлений, самому расставить акценты и направить свои усилия на изучение того или иного вида производства (промышленное или индивидуальное). Именно такой подход может оцениваться как приемлемый в каждом конкретном случае, проверенный на практике и соответствующий действительному положению вещей.

Творческие достижения, являющиеся нередко лишь результатом новых форм презентации промышленных коллекций, дальнейшая разработка внедренных «новшеств», многообразие методов и механизмов производства одежды и предоставления услуг, обширный ассортимент используемых материалов — все это складывается в исключительно сложную и насыщенную картину развития современной индустрии моды. Однако, если сегодня еще можно наблюдать какой-то прогресс в зарубежных инновационных технологиях производства текстиля, то в легкой промышленности (как в России, так и в мировой индустрии) можно наблюдать обратную картину — полный штиль. Здесь нельзя не привести мнение Адольфа Лооса, высказанное еще в начале 20-го века по поводу развития индустрии производства: «Ничего в жизни я так не опасался, как производства новых форм. Но людей, разделяющих этот взгляд, еще и сегодня в Европе так мало, что их можно пересчитать по пальцам одной руки» [2 с. 114].

В настоящее время мы наблюдаем подобную картину: тщетность всех усилий индустрии моды, направленных на прорыв в технологиях. А ведь именно в швейном производстве особенно необходимы технические новации сегодня — основные силы его собственно динамизма, иначе складывается мнение, что одежда и услуги производятся лишь для того,

чтобы обслуживать существующий уровень технического оснащения промышленности, а не для того, чтобы отвечать запросам общества и моды в целом.

Это замечание определяет и положение в профильном высшем образовании, где кафедры самостоятельно определяются в выборе способов производства, с которыми будут работать будущие дизайнеры костюма, и соответствующим образом строят свои образовательные программы и курсы. Остается надеяться, что такое положение сохранится недолго.

Подводя итоги, можно сказать, что дать будущему дизайнеру хорошее образование в существующих условиях все же возможно. Такая программа², при тщательной разработке, должна обладать непреходящим качеством и основываться на изучении ограниченного числа технических тем и необходимой подготовке инженерной теории.

Так, например, на курсе по материаловедению не следует обязательно знакомить студентов со всем перечнем сырьевой базы и соответствующих материалов. Вместо этого следует изучать природу и свойства материалов, их классификацию, а также способы определения и оценки этих свойств, так как в промышленности у дизайнера появляется доступ к широкому кругу тканей, в рамках конкретно ориентированного на сегмент рынка производства.

Многие методы конструирования («от чертежа»), особенно в области моды, недолговечны, и лишь некоторые из них действительно имеют право на долгую жизнь (например, в классической одежде). Поэтому полезно досконально познакомить студентов по крайней мере с одним методом конструирования, который в дальнейшем, при необходимости, может послужить основой для овладения другими методами.



1. Плакат к выставке «Шрифтовые студии», 2013
(автор Н. Н. Чагалидзе)

Одним из главных навыков хорошего дизайнера, который следует всячески прививать студентам, является умение выполнить реальную модель, которая бы воплощала проект в материале. Модульная организация курсовой работы, объединяющая несколько дисциплин, позволит студенту более плодотворно реализовать свои навыки. Основания для разработки проекта той или иной модели, как и ее реальное исполнение, должны всегда обсуждаться коллективно в аудитории — таким образом происходит взаимный обмен идеями, который предполагает не только возможность высказаться самому, но и выслушать друг друга. Самостоятельно подготовленное студентом сообщение с анализом эстетических характеристик проекта требует определенных аналитических усилий, тем самым подготавливает почву для постепенного перехода к осмыслению инженерных инструментов его воплощения (включая выбор материала, конструктивной основы или метода изготовления лекал, а также технологии изготовления).

При выполнении этих условий вполне возможно будущему дизайнеру костюма привить тот необходимый объем инженерных функций, который впоследствии органично дополнит его профессиональные навыки и будет иметь не менее важное значение, чем его художественный талант.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Наиболее привлекательной для швейных предприятий является конфигурация системы, которая включает модуль проектирования изделия (с возможностью расчета затрат времени на технологические операции) и модуль проектирования процесса производства.
2. ФГОС ВО по направлению «Дизайн» 3-го поколения предусматривает для вузов самостоятельный выбор вида программы — прикладной или академической, — который в дальнейшем определяет соотношение теоретических и практических дисциплин в учебном плане.
3. Имеется в виду программа бакалавриата, рассчитанная на 4 года обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Косарева Е. А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: Издательство «Петербургский институт печати», 2006. с. 465.
2. Лоос А. Почему мужчина должен быть хорошо одет. Некоторые разоблачения модных облачений/Пер. с нем.; 2-е изд. М.: Институт медиа, архитектуры и дизайна Strelka Press, 2018. с. 114.

Сведения об авторе:

Палий Надежда Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, старший преподаватель кафедры дизайна костюма; paliinadejda@gmail.com

Paly Nadezhda N., Senior Lecturer, Department of Costume Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; paliinadejda@gmail.com

ВИРТУАЛЬНАЯ И ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Технологии дополненной и виртуальной реальности (AR/VR) многократно расширяют сферы привычного восприятия человеком окружающего его мира. Одной из самых востребованных и активно развивающихся областей применения таких технологий стала сфера образования, где возможности, предоставляемые новым цифровым пространством, оказались как никогда актуальны и своевременны. В статье описываются общие векторы использования технологий AR/VR с учетом специфики сферы образования и раскрываются основные направления и тенденции дальнейшего внедрения и развития таких технологий.

Ключевые слова: дополненная реальность, виртуальная реальность, медиаискусство, 3D-технологии, AR/VR технологии, цифровое образование.

O. Petrukhina

VIRTUAL AND AUGMENTED REALITY IN EDUCATIONAL PROCESS

Augmented and virtual reality (AR/VR) technologies are repeatedly expanding the scope of a person's habitual perception of the world around him. One of the most popular and rapidly developing areas of application of such technologies has become the field of education, where the opportunities provided by the new digital space have proved to be more relevant and timely than ever. The article describes the General vectors of using AR/VR technologies taking into account the specifics of the field of education and reveals the main directions and trends of further implementation and development of such technologies.

Keywords: Augmented reality, virtual reality, media art, 3D technology, AR/VR technology, digital education.

Всеобщая цифровизация и виртуализация, рост технологий дополненной и виртуальной реальности, развитие искусственного интеллекта привели к изменениям представлений о социально-культурном пространстве общества, сформировав особый образ восприятия, мышления и поведения. Происходящие процессы во многом способствуют развитию новых интерактивных практик киберпространства. Это, в свою очередь, ведет к изменению в подаче и потреблении информационного материала. Инновационные технологии, в основе которых лежит система оптического трекинга, развитие разнообразных платформ и приложений с эффектом присутствия создают благоприятные условия для их повсеместного применения в самых разных областях жизни современного человека.

В настоящее время технологии дополненной и виртуальной реальности находят широкое применение в образовательных процессах учебных заведений различного уровня, приобщая пользовательскую аудиторию к информационному пространству, сетевому взаимодействию и межотраслевой интеграции. Подобные процессы открывают спектр безграничных возможностей в самых широких отраслях знаний, визуализируя трудные для представления

объекты, превращая их в 3D-модели с цифровой информацией, расширяющей воспринимаемую действительность. Технология виртуальной реальности позволяет не только моделировать среду, погружая в технику учебного процесса, но и создает мотивацию к получению новых знаний путем мультисенсорной активности и пространственной ориентации, позволяя манипулировать объектами, взаимодействующими с окружающей средой, меняя парадигму педагогической науки, ее структуру и содержание, расширяя взаимодействие человека с окружающим миром.

В 2010 г. журнал «Time» внес дополненную реальность в список технологических тенденций будущего. Проектирование программ обучения с использованием AR/VR технологий требует разработки систем норм применения данных продуктов с выделением сущности изучаемого объекта.

У дополненной и виртуальной реальности много общего, различие же в том, что каждая из них имеет различный уровень погружения в виртуальное пространство. Если VR блокирует реальный мир, погружая пользователя в цифровую вселенную, в искусственную среду, симулируя некоторые аспекты реального мира, то AR добавляет в реальный мир с помощью гаджетов виртуальные элементы цифровой вселенной. В настоящее время образовательный процесс невозможен без использования цифровых технологий, позволяющих ускорить получение и переработку информации. Сочетание медиа иммерсии и поисковой активности способствует степени роста вовлеченности студентов в процесс обучения, многократному повышению интереса к изучаемому предмету. Немаловажную роль играют потенциальные возможности и технические характеристики используемых устройств. Возрастает востребованность реализации AR/VR технологий, связанных с визуализацией получения и обработки информации. Одновременно формируется их рынок, что поднимает вопросы модернизации образовательной системы. Описанные процессы привели к тому, что в 2015 г. в России была создана Ассоциация дополненной и виртуальной реальности, поставившая своей целью максимально широкое внедрение новых технологий во все отрасли жизни современного человека в целях «повышения качества» этой жизни.

Для системы образования AR/VR технологии перспективны как инновационные технологии, позволяющие на их основе разработать средства обучения, которые в будущем станут неотъемлемой частью обучения на всех уровнях образования. Это подразумевает: изучение и создание основ приложений дополненной и виртуальной реальности; проектирование средств педагогического обучения на основе данных технологий; проверку эффективности их использования в образовательном процессе. В настоящее время AR-технологии находятся на этапе становления в освоении современной образовательной среды и как любая информационная технология, реализуется с помощью программного обеспечения. Например, Unity, Unreal Engine обеспечивают отображение объектов, включая звук, анимацию, искусственный интеллект, управление памятью и т.д. Приложения, созданные Unity, поддерживаются операционными системами Windows OS, Windows Phone, Android, Apple OS, Linux. Активно применяется модуль Unity WebPlayer, обеспечивающий запуск и использование приложений в веб-браузерах. Приложение New Horizon, с помощью встроенных камер смартфона показывает анимированных персонажей на страницах учебника.

При работе с дополненной реальностью широко используются QR-коды — носители информации, задачей которых является хранение большого объема данных (один QR-код вмещает 7000 цифр, 4000 цифр и английских букв) при небольшой площади размещения. QR-код определяется сенсором или камерой смартфона и со ссылками на мультимедийные источники и ресурсы автоматически добавляется в систему информационной учебной среды. Также при создании объектов AR-технологий используются Vuforia, Kudan, 165 Vuforia — платформы, распознающие различные объекты, изображения, тексты в первоначальном виде, позволяя использовать дополненную реальность в сфере образовательного

пространства с разнообразными обучающими целями, «оживляя» практически все учебные материалы, делая образовательный процесс интерактивным и визуальным. Приложение Aurasma, разработанное компанией Autonomy, используя технологию распознавания QR-кодов с помощью камеры мобильного устройства, не только считывает программные метки на физических объектах, но и запускает их воспроизведение, позволяя управлять и манипулировать трехмерными моделями объектов, представляющие синтез реального и виртуального миров.

По данным исследования, только 20–25% студентов усваивают 80% информации, преподаваемой через традиционные лекции, другим 75–80% необходимы дополнительные средства, которые способны сделать восприятие информации шире и нагляднее. Использование технологий дополненной реальности в образовательном процессе приводит к усилению эффекта воздействия на слушателя, информационной доступности, интерактивности, реалистичности, визуализации результатов деятельности, помогая учащимся накапливать опыт и создавать инновационные проекты любого масштаба. Происходит стирание граней между материальными предметами и компьютерной информацией, в которой мир превращается огромный пользовательский интерфейс. Эффект присутствия отображает связь между реальным и виртуальным миром, активизирует восприимчивость и внимание к информационной составляющей.

Создаются AR-приложения, рассчитанные на школу, вуз-бакалавр, вуз-магистратуру, с помощью их обучающиеся получают информацию, которую невозможно продемонстрировать в учебной аудитории. В 2010 г. Стивом Джобсом были продемонстрированы приложения «Star Walk» и «Solar Walk» от компании VITO Techology, предназначенные не только для обучения профессиональных астрономов, но и посредством технологий виртуальной реальности на знакомство обыкновенных пользователей с космическим миром. Группа Токуо Shosek из Японии выпустила доступное для общеобразовательной системы мобильное приложение англоязычных самоучителей, поддерживающих дополненную реальность на смартфоне, в которых объединила привычные вещи с современными технологиями. Проект «Physics Playground» Кауфмана и Майера рассчитан на эксперименты в трехмерном виртуальном пространстве в области физического мира. Моделировать сложные химические элементы, проектировать Вселенную и планеты, визуализировать строение молекул предназначен конструктор EV Toolbox, программу которого можно использовать не только в рамках исследовательской деятельности, но и на уроках биологии, химии, физики, информатики. Отличительной особенностью инструментария является то, что здесь заложены программы как для просмотра готовых проектов, так и для их создания. Возможностями взаимодействия человека с окружающей средой с использованием виртуальной и дополненной реальности занимаются компании Microsoft, OculusRift, Google и другие, целью которых является применение данных технологий как инновационных средств обучения независимо от места и времени обучаемого. Игровые среды Second Life и Warcraft в США стали основой для создания виртуальных учебных заведений, соединяющих трехмерное изображение и глобальную сеть для фундаментального познания изучаемого предмета и самовозрастаний знаний обучающихся, включающихся в процесс осмысленного понимания решения поставленных перед ними задач.

Компания 360ed в феврале 2018 г. выпустила серию приложений с использованием трехмерной графики и технологий AR для изучения ряда предметов: английский язык, химия, биология, позволяющих улучшить усвоение материала. Являясь огромным прорывом в способе подачи материала, эффективности, дополненная и виртуальная реальность имеют большое будущее, совершенствование и развитие. При изучении гуманитарных дисциплин в области литературы виртуальная реальность помогает слушателям визуализировать яркие моменты художественной литературы, общаться с виртуальными моделями

знаменитостей, посещать места исторических событий, музеи. Взаимодействие интеллектуальных и информационных технологий положительно сказывается на гармоничном развитии членов общества с новым концептуальным мировоззрением.

Согласно статистике, использование дополненной реальности в образовании РФ занимает около 10% от общего количества (50% — реклама, 30% игры и развлечения), находясь на этапе своего становления. «Вузы как центры пространства создания инноваций» — данный проект стартовал в России в 2017 г. с целью создания обучающей виртуальной образовательной программы для студентов. Запланировано до 2025 г. организовать при университетах не менее 100 аналогичных центров. На базе МГЛУ (Московский государственный лингвистический университет) функционирует консорциум российских университетов в сфере технологий виртуальной реальности и трехмерной визуализации. «Технология дополненной и виртуальной реальности в печатной продукции» — в Московском политехническом, «Гейм-дизайн и виртуальная реальность» — в школе дизайна НИУ ВШЭ, «Фотоискусство и дизайн виртуальной среды» — в Российском государственном профессионально-педагогическом университете Екатеринбурга. Планируется создание единого обучающего пространства, создание виртуальных центров сохранения объектов исторического наследия.

Платформа Academia — пока единственная платформа среди отечественных проектов в области виртуальной реальности. Программа Expedition Pioneer Program позволяет совершать виртуальные путешествия в разные места планеты, программа Tilt Brush дает возможность заниматься живописью в 3D-пространстве. Доступными стали гарнитуры Oculus Rift, Samsung Gear VR. Все это указывает на то, что виртуальная реальность как технология имеет большой потенциал, необходимость разработок для нее методик применения в образовательном процессе различных учебных заведений. Перспективность технологий свидетельствуют, что в ближайшем времени обучение на их основе станет частью образовательной программы, перейдет на качественно новый уровень, где с помощью панорамного видео и 3D-графики появится возможность открытия новых горизонтов. Примером этого является компания Qualcomm, которая во время конференции 2019 г. Snapdragon Tech Summit анонсировала платформу HR2, объединившую в себе модем 5G в разработке искусственного интеллекта, отслеживающую точную передачу окружающего пространства и демонстрирующие функции следующего уровня восприятия виртуальной реальности.

Применение виртуальной и дополненной реальности в образовании вне зависимости от изучаемого предмета мотивирует учащихся в получение знаний, помогая повысить привлекательность предмета, стимулируя к созданию новых интересных проектов, выводя систему образования на качественно новый уровень. В качестве наиболее действенного метода при реализации образовательных проектов используется компьютерное моделирование, позволяющее продемонстрировать суть и возможности того или иного процесса. Компьютерное моделирование дает возможность проникнуть в самую суть явления, превращая, с помощью информационных технологий, модель в зрительный образ, позволяя максимально доступно визуализировать теоретический материал. С этой целью используются игровые движки Unity, Open Scene Graph, создающие виртуальные изображения и графические эффекты.

Технологии дополненной и виртуальной реальности в образовательной сфере ориентированы на создание дополнительных визуальных образов, позволяющих стимулировать наглядное восприятие различного рода процессов. Использование таких технологий самым плодотворным образом влияет на образовательный процесс, позволяя в игровой форме, максимально ярко и эффектно вовлечь обучающегося в образовательную среду, создаваемую учебным заведением, делая образовательные продукты, создаваемые той или иной организацией, дружественными и доступными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананько А. К., Пьянкова Н. В. Анимация как средство моделирования дополненной реальности // Молодежная наука 2014: технологии, инновации, 2014. С. 3–5.
2. Вайбель П., Мир — перезаписываемая программа? М., 2011., 173 с.
3. Виртуальная реальность на парте — новый инструмент дистанционного образования. Телекоммуникации и информатизация образования. 2001. № 5. С. 116–117.
4. Воротова Т. В. Элементы дополненной реальности (AR-реальности) в инновационной политике издательств //Издательское дело в регионах России: традиции и новации. Сборник научных статей по итогам III Всероссийской заочной научной конференции. Под редакцией А. В. Ерохина, О. В. Меншатовой, С. Ф. Бородулиной, 2018. С. 44–48.
5. Десять фактов сентября. URL: http://rtamoscow.com/pdf/RTA_10_facts_September_672.pdf (дата обращения: 21.10.2019).
6. Ильин Г. Интернет-образование и виртуальная реальность. Высшее образование в России. 2004. № 10. С. 96–102.
7. Носов Н. А. Образование и виртуальная реальность. Телекоммуникации и информатизация образования. 2001. № 3. С. 80–86.
8. Поляк А. И. Постмодернизм: некоторые тенденции развития искусства //Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. Сборник статей. Ижевск, изд-во ИжГТУ, 2003, С. 187–190.
9. Третьякова Т. П. Аспекты применения технологии «виртуальная реальность» в системе профессионального образования. Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2010. № 2 (12). С. 205–208.
10. Шиманский К. В., Никифорова Н. В. Технология дополненной реальности в музейном пространстве // Неделя науки СПбГПУ. Материалы научно-практической конференции с международным участием. Институт гуманитарного образования СПбГПУ, 2014. С. 402–405.

Сведения об авторе:

Петрухина Оксана Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры графического дизайна; oks.petruhina@yandex.ru

Petrukhina Oksana V., Associate Professor, Department of Graphic Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; oks.petruhina@yandex.ru

ФИЗКУЛЬТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТА

Рассмотрено влияние средств физической культуры и спорта на развитие творческого потенциала студентов. Личностный потенциал описан как система свойств и возможностей человека, обеспечивающие его достижения в профессиональной деятельности. Особое внимание уделено условиям развития творческого потенциала.

Ключевые слова: личность, творческий потенциал, развитие, физическая культура, спорт.

PHYSICAL CULTURE AS A CREATIVE PROCESS OF FORMING STUDENTS' PERSONALITY

The influence of physical culture and sports on the development of students' creative potential is considered. Personal potential is described as a system of properties and capabilities of a person, ensuring his achievements in professional activities. Particular attention is paid to the conditions for the development of creative potential.

Keywords: personality, creative potential, development, physical education, sport.

«Культура» как понятие, имеющее огромное количество значений в различных областях человеческой жизнедеятельности, является предметом изучения философии, культурологии, педагогики и других наук. В разные века трактовка понятия «культура» различалась исходя из религиозных, экономических и политических подходов и обоснований.

В современном мире понятие «культура» можно определить как степень раскрытия потенциальных возможностей личности, которая познает культуру, является носителем ее ценностей и создает новые культурные ценности для развития будущих поколений.

Процесс развития «культуры» подразумевает в первую очередь развитие физических и интеллектуальных способностей человека, его нравственных и эстетических качеств. Таким образом «культура» — это творческая созидательная деятельность человека.

Физическая культура как особая, самостоятельная часть общей культуры развивается одновременно и наряду с материальной и духовной культурой общества. Решая основную задачу — сохранение и укрепление здоровья, — она выполняет и другие социальные функции общества: воспитания, образования и нравственных норм жизни. В процессе всестороннего совершенствования личности физическая культура составляет важную основу для полноценной жизнедеятельности.

Первые попытки анализа физической культуры как части общей культуры были предприняты в 60-х гг. прошлого века на кафедре теории и методики физического воспитания Ленинградского института физической культуры им. П. Ф. Лесгафта (В. М. Выдрин, Г. А. Решетнева). На основе культурологического подхода обозначались теоретические проблемы и практическая деятельность в сфере физической культуры, определялись ее место и значение в культуре личности и общества.

В последующие годы теории физической культуры не раз возвращались к этому вопросу. Так в своей статье «Физкультурное образование в системе общекультурных знаний» (2002) Г. Н. Пономарев отметил, что «в настоящее время становится очевидным использование системного метода познания феномена физической культуры, его роли и места в гуманитарном образовательном процессе. Физическая культура представляется сложной и целостной системой, отражающей инвариантные черты культурного потенциала определенной социальной группы. Этим обусловлено обязательное включение физической культуры как самостоятельной дисциплины в систему дисциплин общего гуманитарного и социально-экономического цикла. Статус, объем и основные задачи этой дисциплины определены в государственных образовательных стандартах второго поколения» [6].

Актуальность этого утверждения имеет место и сегодня.

Федеральные государственные образовательные стандарты нового поколения определяют требования к содержанию образования по каждой дисциплине. В качестве критериев результативности подготовки специалистов определены общие и профессиональные компетенции (ОК, ОК, ОК, ОК).

Целью освоения дисциплины «Физическая культура и спорт» в числе общекультурных компетенций является формирование компетенций физической культуры личности, ставятся задачи подготовить специалиста, обладающего способностью использовать разнообразные методы и средства физической культуры для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности (ОК-8), способностью к самоорганизации и самообразованию (ОК-7).

Современная физическая культура обладает большим образовательным и воспитательным ресурсами для развития студентов. Занятия физической культурой содержат неограниченные возможности всестороннего развития личностных потенциалов — интеллектуальных, творческих, коммуникативных, ценностных, духовных и физических.

Творчество как процесс деятельности, создающий качественно новое, развивается по двум направлениям: одно подразумевает непосредственно создание продукта, другое направлено на самого человека, на саморазвитие способностей или возможностей, что является более значимым, так как раскрывает одну из сторон личности — творческий потенциал.

Развитие творческого потенциала интересно описано в работах Г. С. Альтшуллера и И. М. Верткина. По мнению авторов, можно условно выделить три типа творчества: первый тип предлагает обычное решение проблемы, второй тип творчества предполагает новое (нестандартное) решение задачи; при творчестве третьего типа для принципиально новой проблемы находится принципиально новое решение. Для развития общества, по замечанию авторов, важен любой вид творчества, но только второй и третий решают задачи будущего и поднимают человечество на более высокую степень жизни.

Развитие творческого потенциала студентов вуза представляет собой качественный процесс формирования личностных характеристик, умения владеть приемами творческой деятельности, формирования креативного мышления.

Творческий потенциал — как одна из личностных характеристик, включает в себя интеллектуальный, мотивационный и саморазвивающийся компоненты. Мотивационно-целевой компонент направлен на отношение к творческой деятельности и выражается в интересах, мотивах, установках в стремлении к деятельности, носящей творческий характер. Интеллектуальный компонент включает знания, умения, навыки общеобразовательного и специального характера деятельности. Само развивающийся компонент предполагает осмысление, самоанализ и самооценку собственной творческой деятельности.

Личностный потенциал составляет основу профессионально-личностного развития студента и обеспечивает соответствующий уровень его достижений в профессиональной подготовке и в последующей профессиональной деятельности. Современные студенты

обращают серьезное внимание на укрепление своего здоровья, выражают желание и готовность к развитию и совершенствованию своего физического потенциала.

Важно, что сегодня растет престижность физической культуры и спорта в обществе, их популярность у различных категорий людей, в том числе и студентов.

Творческое развитие студентов, как одна из важнейших задач в системе подготовки будущего специалиста, решается посредством комплекса развивающих мероприятий и условий, способствующих развитию творческой деятельности.

Объект исследования: процесс развития творческого потенциала студентов.

Задачи исследования: определить условия, приемы и методы развития творческого потенциала студентов на занятиях физической культурой и спортом.

Физическая культура в вузе осуществляется в многообразных формах в течение всего образовательного процесса студентов.

На учебных занятиях, как основной формы процесса обучения, большую роль играет организация занятия: создание определенных условий, способствующих развитию творческого потенциала личности, включение студентов непосредственно в творческий процесс, эффективность выполнения творческих заданий, а в заключительной части занятий обсуждение, анализ деятельности, выявление затруднений и проблем в решении задач, внесение необходимых корректив.

Необходимым и важным условием развития творческого потенциала на занятиях физической культурой и спортом является формирование мотивации к совершенствованию профессионально-важных качеств и формирование установок на их развитие.

Для успешного развития творческого потенциала студенту необходимы качества, характеризующие способность к творчеству: инициатива, оригинальность, фантазия, наличие развитого воображения и эмоционального сопереживания. Личность считается творческой, если она обладает креативностью как способом преобразования деятельности в творческий процесс.

Эффективность творческой деятельности студентов зависит от творческого потенциала преподавателя. Успех его деятельности во многом зависит от личностных характеристик, широкой эрудиции, общей профессионально-педагогической культуры и интеллектуального уровня. За ним выбор упражнений, эмоциональное наполнение занятий, вдохновение и азарт, способность увлечь и раскрепостить студента. Сотрудничество преподавателя и студента, совместный поиск творческого решения задач, анализ деятельности и поощрение студентов являются необходимым условием успеха и играют важную роль в развитии творческого мышления.

Физическая культура и спорт имеют огромный потенциал для духовно-нравственного воспитания личности. Она дает направление и поддержку для становления духовно-нравственных качеств: патриотизма и любви к Отечеству, чувства ответственности, способности выработать и уметь отстаивать собственную жизненную позицию и мировоззрение.

В сфере социализации физическая культура формирует и воспитывает командный дух, позволяющий толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия.

В сфере подготовки к профессиональной деятельности физическая культура и спорт способствуют формированию добросовестного отношения к труду и развитию профессиональных умений и навыков для успешной самореализации. Есть еще один аспект воздействия физической культуры и спорта на развитие творческих способностей. Физическая культура является эффективным средством сохранения и укрепления психологического здоровья, воспитания стрессоустойчивости и социальной адаптации личности.

Организация процесса физического воспитания в вузе предоставляет широкие возможности для саморазвития и самореализации личности. В организации учебных занятий используются методы и приемы, стимулирующие самостоятельность мышления:

- моделирование типичных и, наоборот, проблемных ситуаций;
- решение нестандартных заданий;
- выполнение творческих заданий игрового характера;
- новизна и оригинальность заданий.

Средствами решения задач могут быть занятия фитнес-аэробикой, подвижные и спортивные игры, творческие задания с элементами спортивных игр: волейбола, баскетбола, бадминтона, настольного тенниса и др., участие в соревнованиях, спортивных праздниках, судейство соревнований. Для реализации задач возможно активное освоение современных образовательных технологий, в частности, использование видеопрограмм, мультимедийных презентаций и видеороликов.

Содержательное наполнение занятий фитнес-аэробикой бесконечно велико. Это одно из эффективных направлений оздоровительной тренировки в силу своего комплексного воздействия на организм и личность занимающегося. Музыкальное сопровождение занятий усиливает эффект, создавая положительный эмоциональный фон, вызывая состояние радости, физического и психического благополучия.

Спортивные игры (волейбол, баскетбол, бадминтон и настольный теннис, практикуемые на учебных занятиях) относятся к высококоординационным видам спорта. В процессе игр в минимально короткое время решаются творческие, интеллектуальные и тактические задачи. Эффективность технических и тактических действий в спортивных играх определяется уровнем развития физических качеств: быстроты, ловкости, координации, а также психофизических качеств, таких как скорость восприятия ситуации, оперативное мышление, глазомер, точность и ориентировка в пространстве, внимание.

Игры требуют от занимающихся максимального проявления физических возможностей, волевых усилий и умения пользоваться приобретенными навыками. Проявляются положительные эмоции: жизнерадостность, азарт, желание победить. Развивается чувство ответственности, чувство поддержки и коллективизма.

На занятиях созданы все условия, при которых проявляются волевые качества: настойчивость, решительность, смелость, самообладание, самодисциплина, подчинение собственных интересов интересам команды.

Участие в соревнованиях, спортивных праздниках и других спортивно-массовых мероприятиях вовлекает в активную деятельность большое количество студентов, будь то участники соревнований или «болельщики», повышает интерес и мотивацию, расширяет кругозор, дает новые знания, понимание полезности физической культуры в будущей профессиональной деятельности.

Итак, занятия физической культурой и спортом оказывают на личность разностороннее воздействие: повышается познавательный интерес, уровень интеллектуального развития, степень самостоятельного мышления. Формируются такие качества, как вера в себя, умение работать в команде, лидерские качества, решительность и смелость, самообладание и выдержка, способность и готовность достичь цели.

Задача преподавателя физической культуры — находить формы организации занятий, при которых студент становится непосредственным участником процесса и может реализовать свои способности и возможности.

Развитие творческого мышления средствами физической культуры способствует развитию специальных творческих способностей студента, что является важной составляющей для их профессионального роста и будущей профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтшуллер Г. С., Верткин И. М. Как стать гением. Жизненная стратегия творческой личности. Минск: Беларусь, 1994. 145 с.
2. Блоховцова Г. Г. Социокультурный потенциал гуманитарного творчества в искусстве, науке и образовании: дис... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2011. 166 с.
3. Ильинич В. И. Физическая культура студента. Учебник для студентов высших учебных заведений. Москва: Гардарики, 2008.
4. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2011. 448 с.
5. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 1999. С. 77–105.
6. Пономарев Г. Н. Физкультурное образование в системе общекультурных знаний. РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы 51 межвузовской научно-методической конференции. СПб., 2002. С. 30
7. Щеглова С. Н. Системный анализ факторов, влияющих на развитие творческого потенциала будущих специалистов // Материалы научно-практической конференции «Интеллектуальные ресурсы Северо-Востока России»: 22–23 июня 2005 г. Магадан: Изд. СМУ, 2005. С. 279–282.

Сведения об авторах:

Пикар Татьяна Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент, и.о. зав. кафедрой физического воспитания; t.picar@mail.ru

Котельникова Галина Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры физического воспитания; galkakot@gmail.com

Pikar Tatiana M., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Associate Professor, Department of Physical Education; t.picar@mail.ru

Kotelnikova Galina M., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Associate Professor, Department of Physical Education; galkakot@gmail.com

Т. Ю. Сафонова, Е. С. Чередник, П. А. Кузьмин

НАСТРОЙКА ПАРАМЕТРОВ СОЛНЦА ПРИ ПОСТРОЕНИИ КОНТУРА ОТБРАСЫВАЕМОЙ ТЕНИ ПЕРСПЕКТИВНОЙ ПРОЕКЦИИ МОДЕЛИ

Рассматриваются методы формирования контура отбрасываемой тени перспективной проекции модели с учетом положения ее в пространстве. Определены возможности применения технологий 3D-моделирования для проверки объемно-пространственной характеристики архитектурного сооружения, расчета инсоляции помещений. Принимая во внимание рациональные критерии, в частности, положение модели в предметном, промежуточном или мнимом пространстве, построены контуры отбрасываемой тени перспективной проекции модели.

Ключевые слова: перспектива, картинная плоскость, линия горизонта, точка зрения, фокус, пространство, контур падающей тени, инсоляция.

T. Y. Safonova, E. S. Cherednik, P. A. Kuzmin

SUN SETTINGS ADJUSTMENT IN OUTLINING OF OFFSET SHADOW OF MODEL PERSPECTIVE PROJECTION

The methods of an outline of offset shadow of model perspective projection regarding the model location in particular space are observed. The opportunities of 3D-modelling for checking three-dimensional specification of an architectural construction, calculation of room insolation are defined. Taking into consideration rational criteria, for instance, the location of a model in objective, inter or invisible space, outlines of offset shadow of model perspective projection were made.

Keywords: perspective, picture plane, horizon line, vision, focus, space, offset of drop shadow, insolation.

Неоспоримым достоинством архитектурного проекта, выполненного в Revit, является присутствие наглядности. Проектировщик пользуется чаще всего ортогональными чертежами. Однако для выявления художественных достоинств архитектурного проекта и ожидаемого зрительного восприятия будущего сооружения наиболее простым способом является построение перспективного изображения с собственными тенями и контурами отбрасываемых теней.

Инсоляция (облучение объектов прямым солнечным светом) уже не один век успешно рассчитывается проектировщиками строительных объектов. При расчете ее в первую очередь принимают во внимание географическое местоположение сооружения, в следующую — расположение поблизости объектов-затенителей. От положения солнца на небосводе в течение суток также зависит и затененность определенных сторон возводимого объекта, что движет архитекторов «выставлять» на передний план достоинства разрабатываемого проекта и «прятать» на задний план ошибки и недоработки.

Нормирование инсоляции осуществляется в соответствии с нормативными документами. Нормативная продолжительность инсоляции устанавливается на определенные календарные периоды с учетом географической широты местности.

Положение Солнца на небе и направление лучей Солнца определяют координатами: высотой стояния солнца и азимутом. *Азимут* — угол в горизонтальной плоскости, образуемый горизонтальной проекцией солнечного луча и направлением меридиана. *Высота стояния солнца* — это угол в вертикальной плоскости, образуемый лучом солнца и горизонтом.

Существует множество графиков, солнечных линеек и прочего для определения времени инсоляции, определения длины тени от Солнца, высоты Солнца над горизонтом в любой момент времени. Построение отдельных теней и их «конверта» выполняется по определенной, приведенной в [2, с. 14] методике, описание которой занимает не одну страницу. В настоящее время проектировщики для расчета инсоляции прибегают к помощи 3D-программ.

Движение теней

Расчет и анализ инсоляции фасадов и планов основан на отслеживании движения и падения теней. Движение теней, равно как движение солнца, подчиняется точному математическому закону движения, определяющего в каждый момент времени его азимут и высоту стояния. Именно эти параметры, а также простая геометрия дают возможность выполнить точные построения теней от зданий-затенителей на планах территорий и фасадах зданий.

Программа 3D-проектирования SketchUp 8 дает возможность пользователю при наличии созданной 3D-модели задать ее местоположение (используются снимки со спутника). Затем, указав в программе любые месяцы года, время дня, можно просматривать, куда и какие тени будут падать в реальности именно в этот месяц, в этот час. На шкале линейки указывается время от восхода солнца и до его заката. «Полдень» расположен посередине шкалы.

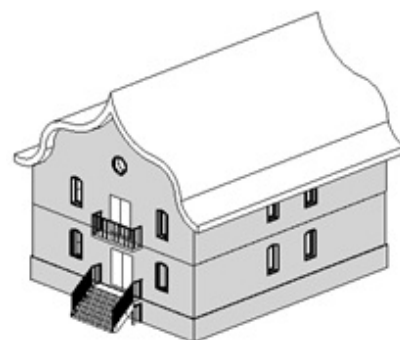
Цель настоящей работы — технология формирования контура падающей тени перспективной проекции модели (ППМ), аксонометрическая проекция которой представлена на *ил. 1*, на вертикальную картину в системе Revit.

Последовательность построения контура падающей тени ППМ

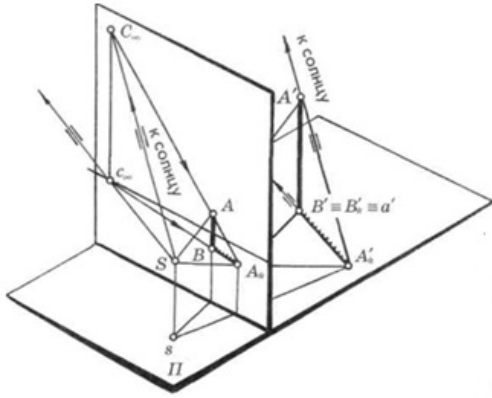
1. На панели «Диспетчер проектов» откроем вид (ППМ).
2. На панели «Свойства» выполним ряд действий:
 - 1) изменим «Параметры отображения графики»;
 - 2) на раскрывшейся панели «Параметры отображения графики» кликом мыши выделим разделы «Отбрасываемые тени» и «Настройка солнца»;
 - 3) пункт «Наборы параметров» раздела «Настройки солнца» позволяет изменить направление солнечного света самостоятельно: справа или слева;
 - 4) пункт «Параметры» раздела «Настройки солнца» включает в себя ячейки «Азимут» (горизонтальный угол световых лучей) и «Высота» (вертикальный угол световых лучей);
 - 5) нажмем «Применить».

Способы преобразования ППМ в Revit рассмотрены в [3, с. 154]. Внесение изменений в раздел «Настройки солнца» позволяет показать те или иные достоинства архитектурного объекта, а также скрыть те или иные его недостатки наложением теней. «Относительно зрителя солнце может иметь три основных положения, в соответствии с этим может быть три основных направления солнечных лучей» [1, с. 171].

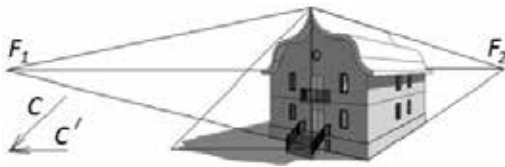
Вариант первый. Солнечные лучи направлены в лицо зрителю, ППМ расположена перед ним.



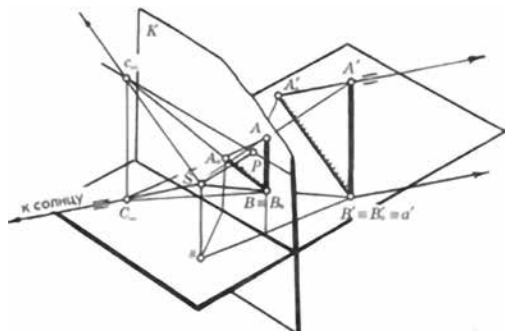
1. 3D-вид модели
(аксонометрическая проекция)



2. Аппарат проецирования при положении солнца в предметном пространстве



3. ППМ с падающей тенью, направленной в сторону зрителя



4. Аппарат проецирования при положении солнца в мнимом пространстве

Это положение солнца показано на примере проецирующего аппарата (ил. 2), где в предметном пространстве расположен вертикальный отрезок AB .

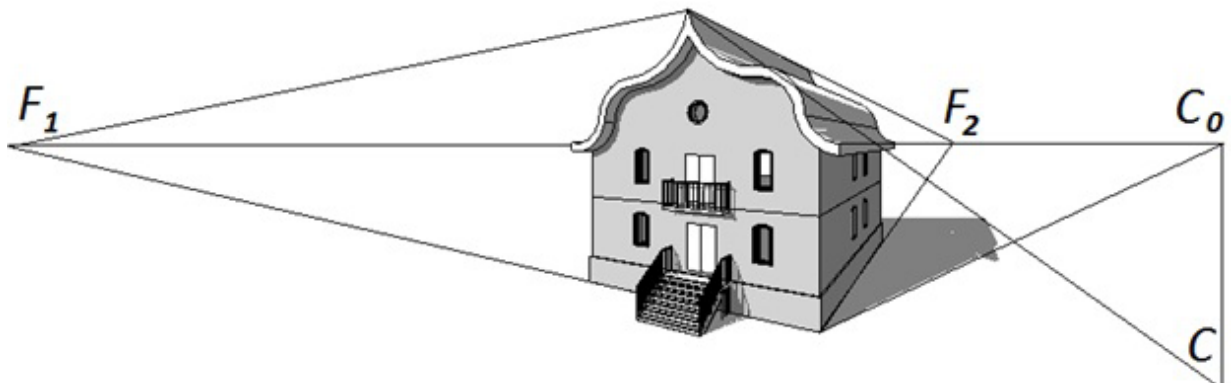
При таком расположении солнца падающая от ППМ тень будет направлена в сторону зрителя, а сама ППМ обращена к нему теневой стороной (ил. 3). Солнечные лучи наклонены к предметной плоскости под заданным углом, устанавливаемым пользователем в ячейке «Азимут» (в нашем случае этот угол составляет 45 градусов) пункта «Параметры». Положение солнца — «Солнце сверху справа». Точка схода горизонтальных проекций солнечных лучей расположена на линии горизонта F_1F_2 , так как является точкой схода прямых, расположенных в предметной плоскости.

Вариант второй. Солнечные лучи направлены в спину зрителя, ППМ расположена перед ним.

Это положение солнца показано на примере проецирующего аппарата (ил. 4), где в предметном пространстве расположен вертикальный отрезок AB , а само солнце — в мнимом пространстве.

При таком расположении солнца падающая тень от предмета направлена от зрителя, а сам предмет обращен к нему своей освещенной стороной (ил. 5). Источник света на ил. 5 — слева от зрителя, тени стремятся в верхний правый угол перспективной проекции. Точка схода горизонтальных проекций солнечных лучей C_0 расположена на линии горизонта F_1F_2 . Точка схода солнечных лучей C (в качестве опорной точки выбрана ближайшая к зрителю верхняя точка конька крыши) расположена под линией горизонта.

Вариант третий. Солнечные лучи направлены в лицо зрителю (сбоку), ППМ расположена перед ним.



5. ППМ с падающей тенью, направленной от зрителя

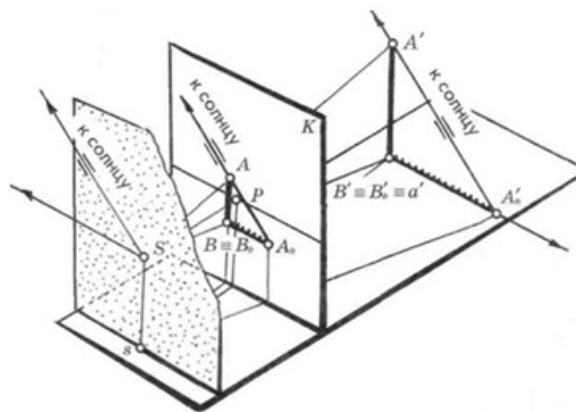
Это положение солнца показано на примере проецирующего аппарата (ил. 6), где в предметном пространстве расположены и вертикальный отрезок AB , и само солнце.

При таком расположении солнца падающая тень от предмета направлена на зрителя, а сам предмет обращен к нему своей теневой стороной (ил. 7). Солнечные лучи наклонены к предметной плоскости под заданным углом, устанавливаемым пользователем в ячейке «Азимут» пункта «Параметры». Точка схода солнечных лучей C (в качестве опорной точки опять же выступает ближайшая к зрителю верхняя точка конька крыши) расположена над линией горизонта.

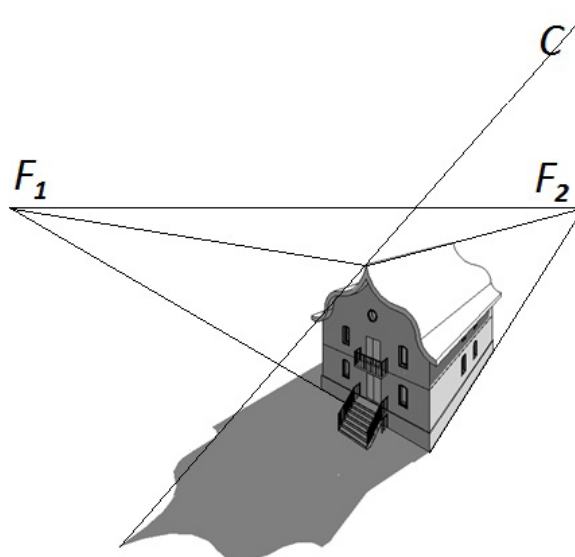
Изменение угловых величин в ячейке «Высота» пункта «Параметры» дает возможность пользователю отследить «рост» контура падающей тени в разное время суток. Иными словами, задавая величину угла, близкую к девяноста градусам, в ячейке «Высота», наблюдаем совпадение контуров падающей тени с основанием ППМ.

Заключение

Инструментарий работы с параметрами настройки солнца не только обеспечивает быстрое построение контура падающей тени, но и позволяет определить инсоляцию архитектурного сооружения, а также выявить его художественные достоинства или скрыть недостатки.



6. Аппарат проецирования в положении солнца в предметном пространстве



7. ППМ с длинной падающей тенью, направленной на зрителя

ЛИТЕРАТУРА

1. Жданова Н. С. Перспектива. М.: Владос. 2004. 224 с.
2. Самохвалов А. С., Самохвалова И. В. Инсоляция помещений жилых и общественных зданий и территорий застройки: методические указания. Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та. 2016. 25 с.
3. Сафонова Т. Ю., Зубков А. Н. Особенности построения перспективы объекта на наклонной и вертикальной картинах // Известия ПГУПС. 2019. Т. 16. Вып. 1. С. 149–156.

Сведения об авторах:

Сафонова Татьяна Юрьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, старший преподаватель; tusafonova@list.ru

Кузьмин Павел Андреевич, Петербургский государственный университет путей сообщения Императора Александра I, студент

Чередник Евгений Сергеевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, студент

Safonova Tatyana Y., Senior Lecturer, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; tusafonova@list.ru;

Kuzmin Pavel A., Student, Emperor Alexander I Petersburg State Transport University

Cherednik Evgeniy S., Student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

ПРОЕКТИРОВАНИЕ СТУЛА — МЕТОДИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ МЕБЕЛИ

Статья о методическом значении курсового задания по теме «Мебель для столовой» с основным предметом проектирования — стулом. Этот мебельный предмет вбирает в себя все основные задачи дизайна мебели: функцию сиденья, конструктивное решение, технологию изготовления и художественный образ. Проектирование стула является основным в цепочке курсовых заданий программы подготовки бакалавров по направлению «Дизайн», профиль подготовки «Дизайн мебели».

Ключевые слова: стул, мебель, мебель для столовой, дизайн мебели, бакалавр.

THE DESIGN OF THE CHAIR — METHODOLOGICAL BASIS FOR THE TRAINING OF FURNITURE DESIGNERS

Article on the methodological significance of the course assignment on "dining room Furniture" with the main subject of designing a chair. This furniture item incorporates all the main tasks of furniture design: the function of the seat, the design solution, manufacturing technology and artistic image. Design of a chair is the main in a chain of course tasks of the program of preparation of bachelors in the direction "Design", a profile of preparation "furniture Design".

Keywords: chair, furniture, dining room furniture, furniture design, bachelor.

Подготовка и воспитание специалистов, готовых к проектированию мебели, — процесс кропотливый и постепенный. Под руководством опытных преподавателей студенты постигают азы этой сложной творческой профессии. Сложность профессии дизайнера мебели, как направления предметного дизайна, заключается в междисциплинарном концептуальном подходе к процессу проектирования при всей кажущейся функциональной и конструктивной простоте мебельных изделий.

Кафедра «Дизайн мебели» в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица успешно готовит по разработанным учебным программам и методикам квалифицированных специалистов в области проектирования мебели. Один из этапов обучения студентов — выполнение задания «Комплект мебели для столовой», где основным предметом проектирования является стул.

В области проектирования мебели стул считается самым сложным изделием, так как в этом небольшом мебельном предмете должны быть увязаны в одно целое решения комплекса разнородных задач: художественный образ, конструктивное решение, удобство использования и технология изготовления. Стул как мебельное изделие выделяется из всех типов мебели тем, что наиболее полно контактирует с человеческим телом, задавая и определяя позу сидящего человека. По сути стул — контрформа тела сидящего человека. Блок «сиденье — спинка» в конструкции стула фактически является обобщенным отпечатком формы тела, сидящего, разумеется, с учетом объема движений, ибо важно предусмотреть не только

правильную посадку, но и возможность менять позу, без чего даже самое удобное сиденье через короткое время начинает восприниматься как неудобное.

В сравнении с мягкой или корпусной мебелью, конструкция которой обычно скрыта внутри и может быть решена различными способами, не оказывая существенного влияния на изменение внешнего вида, стул — это такой мебельный предмет, в котором форма и конструкция совпадают, конструктивная схема построения стула обычно открыта и очевидна. Это наиболее тектоничный и в то же время мобильный предмет из всего ряда мебели для сидения и лежания. Он по определению не должен быть физически очень тяжелым, потому что во время использования мы постоянно перемещаем его по плоскости пола.

Внешний вид стула способен концентрированно отразить время своего создания, выражая эстетические предпочтения, мировоззрение, вкусы и воплощая уровень технических возможностей эпохи. Недаром предпринимались неоднократные и довольно удачные издания трудов, трактующих историю мебели через историю стула. Рассматривая череду стульев, отражающих историческое время, начинаешь четко осознавать, что стул — действительно предмет, который наделяет определенным статусом сидящего на нем человека. И если пышные троны принадлежат целиком прошлому, то ранжирование мебели для сидения остается и сегодня актуальным. Не менее актуальна и возможность выбора по своему вкусу стула как индивидуального сидения для потребителя бытовой мебели и не только. При всей динамике социальных изменений и демократизации современной общественной жизни стулья по-прежнему являются очень яркими индикаторами, характеризующими не только социальный статус, но расскажут о ценностных ориентирах и вкусовых предпочтениях своего владельца.

Поэтому проектирование бытового стула с разнообразием внешних характеристик, с ориентацией на промышленное изготовление является хорошей школой для будущего дизайнера мебели, который выполняет эту работу на втором году обучения.

Решение такой сложной задачи начинается с обязательного изучения и осмысления исторического наследия. В ходе работы студенты делают не только зарисовки с натуральных объектов, но и собирают фотографии, объемные 3D-модели, анализируют варианты конструкции стульев из разных материалов, их функциональность, формообразование и стилистические направленности на характерных примерах мебели из разных временных эпох и регионов.

Работа над проектом делится на три этапа. Первый этап включает обязательное изучение и осмысление исторического наследия, а также знакомство с такими понятиями, как «эргономика» и антропометрия. Параллельно выполняются фор-эскизы стульев, так как у каждого молодого человека уже имеется достаточный практический опыт их использования. Углубленное проектирование требует знания функциональных размеров мебели, габаритов и пропорций тела человека, размеров частей тела в различных положениях. В процессе поискового этапа, с целью уточнения функциональных качеств предлагаемых вариантов стула, изготавливается плоскостной подвижный в сочленениях конечностей манекен человека в масштабе 1:5. Метод соматографии помогает избежать грубых ошибок в эргономике будущего изделия. В ходе работы над темой в первом этапе студенты выполняют поисковые эскизы, в которых могут быть представлены различные варианты формообразования, что требует дополнительного изучения и осмысления не только вариантов конструкций, но и технологий их изготовления. Это подготавливает основу для второго этапа работы — поиска художественного образа будущего изделия. Этот этап творческого поиска, когда выполняются эскизы и макеты в масштабе 1:5 и 1:10, чрезвычайно ответственный. Здесь определяется характер художественной направленности будущего изделия. По существу, в дизайне стульев сегодня прослеживаются три направления, три источника творческого импульса — рационализм формальной геометрии, органический рационализм природного мира и интерпретация

стилей прошлого. При этом функция изделия остается неизменной предпосылкой первоначальной идеи. Путем последовательного моделирования в условных материалах, прорисовки проекций в натуральную величину с уточнением конструктивных соединений, путем дальнейшего моделирования будущего изделия в «белом дереве» происходит творческая разработка первоначальной идеи с доведением ее до дизайн-проекта и технического проекта. Натурное макетирование в масштабе 1:1 позволяет объективно оценить и уточнить пропорции будущего изделия перед выполнением опытного образца. Третий этап завершает работу над проектом и включает изготовление стула в задуманных материалах.

Такая очередность не случайна — эта логическая цепь этапов работы как бы «разогревает» творческий импульс и настраивает на решение задачи. В процессе второго этапа творческого поиска появляются знаковые эскизы — рисунки, которые перерождаются в пространственном осмыслении в мебельную конструкцию. Сам процесс творческого поиска, авторского осмысления формы захватывающе интересен. Здесь должен быть использован весь комплекс художественно-композиционных приемов, основанных на единстве и соподчинении элементов формообразования. Тектоника, нюанс, контраст и цветовая гармония — все это должно быть связано с функцией, конструкцией и технологией изготовления. Первый и второй этапы могут дать мощный толчок фантазии, и в процессе работы иногда трудно остановиться на одном варианте.

В рамках задания, ориентированного на использование традиционных для мебели из древесных материалов и столярных конструкций, допускались некоторые «вольности» вроде включения металла в виде трубок и прутков, а также гнукотклееных элементов. Не возбраняется использование эластичных настилов и текстильных обивочных материалов для повышения комфортности изделий. Тем более, что тенденции развития дизайна мебели сегодняшнего дня из-за тысячелетней неизменности мебельных функций опираются на применение инновационных технологий, которые позволяют более качественно выполнять операции связанные с технологией обработки древесины, упрощают и сокращают время изготовления сложных по форме мебельных деталей. Совершенствование станочного оборудования, появление роботов-обрабатывающих центров с ЧПУ, качественного и надежного ручного электроинструмента значительно расширяют возможности обработки древесины и древесных материалов. Новые клеящие и пленкообразующие составы — клеи, лаки и эмали для склеивания деталей и отделки поверхности древесины, инновационные обивочные материалы с повышенной износостойкостью и грязезащитными свойствами — создают широкую палитру возможностей для творчества. Несомненно, включение этих материалов отражает современные направления формообразования и усиливает выразительность художественного образа, а порой значительно повышает уровень комфорта.

Одновременно с работой над образом стула должна проходить и работа над остальными предметами мебели, входящими в комплект (стол обеденный и шкаф-витрина). Все предметы комплекта должны быть связаны едиными стилевыми признаками и отвечать функциональному назначению при том, что технологии изготовления решетчатых мебельных конструкций могут существенно отличаться от корпусных. Комплексная работа над проектом подводит будущих дизайнеров к осмыслению термина «комплект» и способов решения этой непростой задачи. Тем более, что сегодняшняя практика дизайна мебели опирается системный подход к проектированию, заключающийся в осмыслении всех связей проектируемых предметов со архитектурной средой. Мебель является неотъемлемой частью архитектурных сооружений. Без мебели здания утрачивают свое функциональное предназначение. Поэтому очень важно при проектировании мебельных предметов осознавать или предполагать стилистический адрес, ту среду, в которой будет существовать этот предмет или группа предметов, объединенная одной или несколькими функциями. Зачастую образно-художественное решение того или иного интерьерного пространства решается при помощи комплекта мебели,

предназначенного для него. В связи с этим современные мебельные производства при разработке ассортимента продукции практически всегда используют принцип серийности. Новое изделие, как правило, разрабатывается с модификациями. Производители не предлагают одну новую модель стула. Это всегда несколько сходных предметов, объединенных одним материалом и технологией изготовления деталей. Например, одинаковый несущий каркас, разные детали сидений и спинок, разные по цвету и качеству отделки поверхности изделий. Такой подход позволяет варьировать уровень комфортности стульев одной серии и, соответственно, цену на близкие по функции и стилистики изделия. Поэтому, выполнив весь комплекс задания «Комплект мебели для столовой» в академическом формате и изготовив опытный образец стула в реальных материалах, будущие дизайнеры мебели получают достаточно навыков для перехода к более сложным, системным учебным задачам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов А. А., Янов В. В. Художественное проектирование мебели. М.: Изд. Лесная промышленность, 1985.
2. Барташевич А. А., Богуш В. Д. Конструирование мебели. Минск: Вышайшая школа, 1998.
3. Зинченко В. П., Мунипов В. М. Основы эргономики. М.: МГУ, 1979.
1. Методика художественного конструирования. М.: ВНИИТЭ, 1987.
2. Мигаль С. П. Основы проектирования мебели. Львов: Изд-во при Львов. гос. ун-те, 1989.
3. Нейферт Э. Строительное проектирование. Перевод с немецкого. М.: Стройиздат, 1991.
4. Соколова Т. М. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. Л.: Советский художник, 1967.
5. Статья: «Искусство изготовления стульев», автор неизвестен, дата размещения 2001_01_28–31 [электронный ресурс] http://woodtools.nov.ru/mag/sovet_profi/sp_2001_01_28-31.pdf (Дата обращения: 16. 10. 2019).
6. Статья: «Проектирование и изготовление стула», автор неизвестен, © 2000–2018, ООО «Олбест», 06.05.2014. [электронный ресурс] https://otherreferats.allbest.ru/manufacture/00406767_0.html#text (Дата обращения: 15 . 11. 2019).
7. Стул. Википедия. [электронный ресурс] Краткое описание стула как предмета мебели. [электронный ресурс] <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%83%D0%BB> (Дата обращения: 20. 11. 2019).

Сведения об авторе:

Сергеева Евгения Евгеньевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры дизайн мебели; polina-11@yandex.ru

Sergeeva Evgenia E., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Associate Professor, Department of Furniture Design; polina-11@yandex.ru

ХРИСТИАНСКАЯ ТЕМАТИКА В РАБОТАХ СТУДЕНТОВ АКАДЕМИИ ШТИГЛИЦА (ИСТОРИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ АСПЕКТ)

Статья посвящена проблеме использования христианской тематики в творческих произведениях, созданных студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица. В работе затрагивается аспект традиций и опыта работы над образцами христианского искусства в исторической школе — Центральном училище технического рисования барона Штиглица, рассматриваются примеры учебных и пенсионерских работ «штигличан». Проводится анализ художественно-образных средств современных шпалер, выполненных на кафедре художественного текстиля в контексте названной тематики. Делаются выводы о значении таких работ для духовного обогащения и нравственного развития современного студента.

Ключевые слова: шпалера, христианский, церковь, апостол, символ, исторический, современный.

L. N. Homanko

CHRISTIAN TOPICS IN THE WORKS OF STUDENTS OF THE STIEGLITZ ACADEMY (HISTORICAL AND MODERN ASPECT)

The article is devoted to the problem of using Christian themes in creative works made by students of the Stieglitz Academy. The work touches on the aspect of traditions, experience of working on samples of Christian art in the Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing, considers examples of students' works. Conclusions are drawn about the significance of such works for the spiritual enrichment and moral development of modern students.

Keywords: tapestry, christian, church, apostle, symbol, historical, modern.

Многовековая история развития искусства шпалерного ткачества вызвала к жизни множество важных и интересных тем, отражающих события истории, воплощающих мифологические и аллегорические сюжеты, а также сцены из жизни королей и знатных особ. Изобразительный язык всегда нес в себе черты стилей сменяющих друг друга исторических эпох. Особое место в реестре тематики тканых вручную сюжетных ковров занимает христианская тема, которая вошла в обиход и стала востребована с первых шагов появления христианской культуры и стремления человечества к духовным ориентирам, основанным на добродетелях и истине. Эпоха Христа Спасителя открыла новый контекст существования человека от временной — к вечной категории (ипостаси). Иное мироощущение и связанный с ним образ жизни инициировал новые темы для творчества, выраженные языком христианских знаков, символов, но в еще большей степени сюжетами Священного Писания — Ветхого и Нового Заветов.

Самые ранние, средневековые образцы шпалерного ткачества были предназначены для церквей и преимущественно выполнялись в монастырях или странствующими ткачами.

Две ранних, сохранившихся до наших дней, немецких шпалеры свидетельствуют об их духовном содержании. Одна из них представляет фризообразную композицию, посвященную Ветхозаветной истории, связанной с пророком Авраамом, приносящим в жертву Богу своего сына Исаака [6, с. 1–11]. На второй шпалере изображены двенадцать сидящих апостолов, держащих в руках свитки с начертанными именами. В центре композиции сидящий на престоле Господь Вседержитель в круге, по сторонам от него — архангелы Михаил и Гавриил [6, с. 12–20]. Лаконичный, плоскостной изобразительный язык тканого ковра стилистически напоминает о средневековых книжных миниатюрах. Две названные шпалеры датируются XII в. и находятся в Германии в Гальберштадтском соборе.

Ценным памятником искусства шпалерного ткачества церковного назначения представляется эрмитажная алтарная завеса (антепендиум) «Распятие с предстоящими Марией и Иоанном и ангелами с орудиями страстей» (Конец XV — начало XVI века, Франция, Турень или Обюссон). Обильные орнаментальные элементы — гранатовый узор в среднике, на фоне которого изображены распятый Христос и предстоящие справа и слева Иоанн Богослов и Дева Мария, а также мильфлерные фоны ангелов — придают тканой композиции исключительную декоративность и выразительность. Эта шпалера, как и большая часть коллекции, поступила в Эрмитаж в 1923 г. из музея А. Л. Штиглица.

Интерес представляет серия из четырех шпалер «История Девы Марии» (конец XV — начало XVI в., Франция) из собрания Государственного Эрмитажа, которая демонстрирует стилистику переходного периода от Средневековья к Возрождению. В серии воплощены наиболее важные события из земной жизни Пресвятой Богородицы.

1. Встреча Иоакима и Анны. Рождество Марии. Введение во Храм.
2. Обручение Марии и Иосифа. Благовещение. Встреча Марии и Елизаветы.
3. Поклонение пастырей. Поклонение Волхвов.
4. Успение. Погребение. Коронавание Марии.

«Готизированные и изогнутые фигуры в одеждах с ломающимися складками и изображение на одной шпалере нескольких эпизодов с последовательно развивающимся сюжетом являются данью средневековым традициям. По-новому трактованный, менее условный пейзаж и блестяще разработанная перспектива интерьеров сближают серию с живописью итальянских мастеров эпохи Возрождения» [2, ил. 2–5].

Перечень эрмитажных шпалер на сюжеты Священного писания могут дополнить три шпалеры из серии «Деяния Апостолов» («Чудесный улов», «Исцеление паралитика», «Жертвоприношение в Листре»), размещенные в министерском коридоре Эрмитажа (XVII в., Англия, мануфактура в Мортлейке).

Поистине оригинальной можно назвать трактовку сюжетов из Священного Писания в норвежском ткачестве (шпалера «Пир царя Ирода», XVII в.). Особенности языка шпалер северной Европы ярко выражены в стилистике фигур, растительных мотивах, а также композиционном строе. Все изображения персонажей заметно геометризваны. Множество орнаментальных элементов в разработке фонов, костюмов персонажей и фрагментов архитектуры придают тканым работам особую декоративность. Этот прием отсылает нас к фольклорным традициям. Изображения скомпонованы в нескольких фризах-полосах, направленных сверху вниз. Этот принцип также типичен для норвежского народного искусства.

Бесценным художественным сокровищем искусства шпалерного ткачества на христианскую тему представляется известная всему миру серия шпалер «Анжерский Апокалипсис», выполненная в XIV в. Общая площадь вытканых ковров составляла 850 м² при длине 140 м. Полутысячелетняя история этого текстильного шедевра не могла не отразиться на его сохранности: примерно треть серии исчезла и 140 м со временем превратились в 104 м [3, с. 23]. И, тем не менее, величайший интерес к этому феномену не ослабевает.

Эта исключительная серия была заказана в 1373 г. Людовиком Анжуйским с целью воспроизвести сюжеты из последней книги Евангелия «Откровение Иоанна Богослова». Обращение к этой теме не было ново, братья Людовика Анжуйского владели манускриптами и шпалерами, посвященными этой теме. Таким образом, обладая богатым иконографическим материалом, потенциальным заказчиком серии была подготовлена почва для создания уникальной серии шпалер.

Известно, что слово «апокалипсис» означает катастрофу вселенского масштаба, конец мира. Время создания Откровения (вторая половина I в. н. э.) совпадает с жестокими расправами над христианами в период правления Нерона. Будучи сосланным на остров Патмос, проповедуя христианство и проведя 10 дней в одиночестве в пещере, апостол Иоанн получил Откровение и видения о конце света. Для создания картонов был приглашен живописец из Брюгге Жан де Бондоль, реализацией ткацкого процесса занимался Николя Батай. К 1380 г. заказ был выполнен. Существует версия, что первоисточником для создания картонов к «Анжерскому Апокалипсису» стали миниатюры X века из рукописных «Комментариев к Апокалипсису» монаха Беата из Лиобаны.

Сцены, отражающие второе пришествие Иисуса Христа, свидетельствуют об упорной борьбе Бога и дьявола, о предстоящих сражениях светлых и темных сил. Светлые небесные силы, ангелы, постоянные участники событий. Книга Откровения заканчивается пророчеством о победе светлых небесных сил. Серия шпалер, при всей своей сюжетной конфликтности, остроте событий, не призывает к пессимизму и безысходности и не вселяет в душу страх, который характерен для эпохи Средневековья, а дает надежду на спасение чистой праведной души.

Богатый изобразительный язык очень условный, метафоричный. Средствами гладкого классического ткачества, способного передать тонкие разработки форм (костюмов одежд средневековья, орнаментов фона, шкур фантастических животных, насекомых) и благородной колористической гаммы, полученной с помощью трех основных цветов растительного происхождения (вайда, резеда, марена), мастера средневековья смогли блестяще воспроизвести сюжет глобальной мировой значимости [3, с. 33]. Серия шпалер призвана к миролюбивому настрою, к спокойной бдительности, рассудительности в этом сложном многогрешном мире. Тема Апокалипсиса, отраженная в этой уникальной исторической серии шпалер, остается актуальной и в наше время.

В стенах Центрального училища технического рисования барона Штиглица (историческое название СПГХПА им. А. Л. Штиглица) корни духовного мировосприятия жизни уходили в целостную систему общекультурного и художественного образования. Учебные планы строились так, что воспитанники получали блестящие знания в области специальных дисциплин. Религиозно-нравственный аспект воспитания отражался в поступках «штиглицан» в самых разных ситуациях: в трудный послевоенный период в послушании, исполнительности при выполнении восстановительных работ, в необыкновенном дерзновении и заинтересованности обогатить диапазон своих знаний и умений, выпуститься из стен училища авторитетными художниками-рисовальщиками в разных сферах промышленности и прикладного искусства.

Среди множества тем учебных, а также конкурсных заданий, выполнявшихся выпускниками ЦУТР, претендующих на заграничную стажировку, заслуживают внимания темы духовного содержания. В большинстве своем это задания, включающие создание богослужебных предметов (Евангелие, крест, священные сосуды, дарохранильница, плащаница, воздúх, покров), а также другие объекты церковного обихода (хоругви, выносные кресты, фонари и др.). Выполнение таких заданий (как копийных, так и проектных) представляло определенную сложность для каждого учащегося. Помимо решения профессиональных задач (точное «цитирование» стилистики, уверенное техническое исполнение в материале

(рисунок, акварель и др.)), обучающиеся обогащали свои знания и творческий опыт по изучению наследия прошлого — памятников прикладного искусства как светского характера, так и церковного назначения. Этот опыт в последующей практике переосмыслился в контексте современного применения. Мастера-рисовальщики в ходе такой практики, наполняясь духовно, задумывались о своей причастности к вечности и обращались мыслями к горнему духовному миру.

Следует привести несколько примеров работ (учебных, пенсионерских, конкурсных для стажировки за границей), подтверждающих мастерство «штигличан», их неустанный труд с большой любовью к избранной профессии и стремление воплотить авторские замыслы в творческих проектах. Можно особо отметить высокое качество исполнения проектов предметов церковного обихода, безупречную композицию изображений в формате, блестящую графику орнаментальных листов. Назовем имена нескольких авторов и их работы:

Долгов П. И. Проект дарохранительницы. 1891 г. Класс композиции. Материалы: бумага, акварель, тушь, перо.

Мошков М. П. Проект выносного фонаря. 1911 г. Класс композиции. Материалы: бумага, акварель, тушь, перо, гуашь, белила.

Трусов И. А. Проект запрестольной иконы. 1911 г. Рисунок хоругви. Класс композиции. Материалы: бумага, акварель, тушь, перо, белила. Конкурсный проект на соискание заграничной стипендии.

Шмелев М. В. Проект плащаницы. 1914 г. Класс композиции. Конкурсный проект на соискание заграничной стипендии.

Мошков М. П. Копия фрагмента фрески XI в. с изображением св. императора Константина и его матери царицы Елены из собора св. Софии в Новгороде.

На выставке «Путешествия ученых рисовальщиков», проходившей в 2014 г. в Античном и Готических залах СПГХПА им. А. Л. Штиглица, посвященной двухсотлетию со дня рождения основателя Училища технического рисования Александра Людвиговича Штиглица, были представлены проекты, выполненные выпускниками этой школы в 1880–1910-х гг. для конкурса на право получения заграничной командировки, а также во время пенсионерских стажировок за границей [5, с. 3]. В числе этих работ, ценнейших как для истории учебного заведения, так и для методики ведения современного учебного процесса, большое количество пенсионерских проектов. Имена авторов многочисленны. Представляется возможность назвать некоторых из них: М. Рафаэль, Н. Купчинская, М. Мошков, М. Савченко, В. Варшанский и др.

В течение продолжительного периода советского режима в нашей стране вопрос духовной жизни утратил свое первостепенное значение. Политизация общества во всех сферах жизни отстранила на задний план проблемы духовной содержательности, причастность к церкви не поощрялась и даже была запретной. Но к 90-м гг. XX в. интерес людей к проблемам духовности возобновился, человека стали волновать не только материальные, сиюминутные аспекты жизни, но и вопросы целостного устройства мироздания, где душе человека с ее ипостасью вечности отводится сущностная роль.

В искусстве наряду с темами индустриального развития, науки, космоса, сельского хозяйства (а позже экологии окружающей среды) появилась тема, отражающая образ человека не только в интеллектуальном, физическом его существовании, но и религиозно-нравственном развитии в контексте осознания истинных человеческих ценностей, проявления их в поступках, добродетелях.

Рассмотрим несколько примеров шпалер конца XX — начала XXI вв., касающихся аспекта духовного обновления человека.

В дипломной шпалере, выполненной в 1990 г. на кафедре художественного текстиля Е. Табулинской, автор обращается к образу церковного богослужения (как средства

очищения души, обогащения Божией благодатью). Студентка использует в своей композиции предметы церковного обихода, символы христианства. Но автор не ставила перед собой задачу подойти к образу по церковным канонам. Воспроизведение темы (образа) в большей степени ассоциативное нежели реалистическое. Фигуры участников богослужения очень условны. Важная роль принадлежит цвету. Выбранная автором колористика, строящаяся на ярких контрастах дополнительных тонов, включающих соотношения красных — зеленых, голубых — золотистых, фиолетовых — зеленых, не столько воспроизводит ситуацию церковного богослужения (в церкви действует своя символика цвета), сколько свидетельствует об остроте противоречий конца XX века, новизне позиций молодого поколения, ищущего ответы на актуальные проблемы. Уместно использованы автором символы Христа Спасителя в виде монограммы креста в круге и Святого Духа в виде голубя, не случайно размещенные Табулинской в самом центре тканой композиции [4, с. 398–399]. В них высокий духовный смысл, кульминационная точка литургии.

С интервалом около тридцати лет появляется другая дипломная шпалера П. Симоновой «Чаша», посвященная образу церкви. В ней, в отличие от предыдущей работы, горизонтальный формат сменяется на вертикальный, присущий строению самой архитектуры храма с устремленностью вверх, завершающей целостность композиции полукруглыми сводами. Мотивы свободно размещенного в композиции растительного орнамента напоминают о настенных росписях древнерусской архитектуры. Общий благородный колорит с преобладанием теплых золотистых тонов привносит мирный и спокойный настрой и символически передает наполненность храма Божьей благодатью. Чаша с причастием — главный образ этой тканой работы, кульминация всей композиции. Изображение людей, участников богослужения, как и в работе предыдущего автора, воспроизведены условным языком. В композиции этой шпалеры участвуют взрослые и дети. У всех руки сложены на груди крестообразно, что свидетельствует о том, что все они — причастники принятия Святых Даров, освященных в алтаре во время литургии.

Самостоятельная по творческому мышлению и авторской трактовке образа Пресвятой Богородицы дипломная работа Л. Фурдуй «AVE MARIA» (1992 г.) [1, с. 88]. Аналогом для образа Владычицы послужил живописный оригинал Ван Дейка. Вертикальная направленность композиции оправдана самой темой, которая символизирует движение от земного к небесному и осуществление с помощью Царицы Небесной наших желаний и надежд. Среда земли Израильской, с ее пустынными равнинами и холмами, показана в формах квадратов, которые как в фотокадрах демонстрируют структуру земли, каменных пород с естественными трещинами, отражающими многовековую старину Святой Земли, где прошла земная жизнь Божией Матери. Красный плащ с объемно моделированными складками связан с фигурой и, вместе с тем, отделен от нее так же, как и летящий к небу прозрачный головной плат. Своей направленностью ввысь он символизирует бессмертие и вечность жизни Пресвятой Богородицы. Сам лик Божией Матери, с тонко воспроизведенными в ткачестве чертами, и мастерски исполненная корона с лилиями и жемчугом, также свидетельствуют о святой чистоте, красоте и совершенстве образа. Шпалера этого автора была удостоена Первой премии Всероссийского конкурса дипломных работ за глубокую содержательность и высокое качество технического исполнения.

Тема святых апостолов, их деяний и житий прямо и косвенно пронизывает всю историю искусства шпалеры. Имеются исторические примеры воплощения темы ловли рыб, как, например, шпалера «Чудесный улов» из серии «Деяния апостолов», выполненная по картонам Рафаэля фламандскими ткачами (находится в музее Виктории и Альберта), и шпалера с таким же названием, выполненная на мануфактуре в Мортлейке и упомянутая ранее в тексте статьи. В дипломной практике впервые решила отразить этот сюжет из Нового Завета М. Кудрявцева в шпалере «Ловцы». На ней изображены три апостола:

первоверховный апостол Петр, первозванный апостол Андрей и любимый ученик Спасителя апостол Иоанн, плывущие на ладье. Андрей и Петр гребут веслами, а Иоанн держит в руках сеть, наполненную рыбой. В тканой авторской композиции все изображения несут смысловое, знаковое значение. Лодка, на которой плывут апостолы, символизирует Церковь, она является знаком спасения, помощи и указывает на возможность пристать в спасительную гавань Царствия Небесного. Лодку венчает парус, на котором изображена христограмма, символизирующая Христа, Его покровительство и победу над смертью. Монограммы из двух или нескольких греческих или латинских букв появились еще в самом начале развития христианского искусства. Первой и самой знаменитой из монограмм Христа считается «ХР», представляющая две первые буквы греческого написания имени Христос: «хи» и «ро». Изображения моря и волн символизируют беспокойный мир, в котором обитает человек, стремящийся к спасению. Разноцветные рыбы, решенные декоративно-графическими приемами, напоминают об индивидуальности характеров людей. Рыболовные сети — это Евангельская проповедь. «Еще подобно Царствие Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, который, когда наполнился, вытащили на берег и, сев, хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон» (Мф 13 : 47, 48).

В этой работе мы видим несколько композиционных мотивов с изображением кругов. На парусе — знак «ХР», символ Христа в круге — это Церковь Небесная, ее глава — Христос. Ниже три нимба апостолов (это второй ярус иерархии) — Церковь земная, благословленная и увенчанная самим Христом. Третий, нижний круг (сеть) — символ земли, освященной Богом. В цветовой гамме автор отдает предпочтение темно-синему цвету, который символизирует непознаваемость Божества. Золотистый цвет ладьи олицетворяет Божественный свет. Белый цвет паруса (знамени) и сети — цвет чистоты и полноты, вмещающий в себя весь спектр цветового круга.

Работа выполнялась на основе переосмысления традиций ранних памятников искусства ткачества шпалер (немецкие, норвежские шпалеры XII–XIII вв.), с их обобщенными и даже упрощенными трактовками изображений. Автор использует лаконичную, но насыщенную цветовую палитру. Эффектные линейно-графические средства придают современной работе декоративную насыщенность, нарядность.

Очень индивидуальна по личностному отношению к духовной теме Ю. Дармастук в своей дипломной шпалере «Семья». Остросоциальная проблема семьи в непростой современной жизни отражается в творчестве художников разными средствами. Для своей тканой работы автор выбрала крайне минималистичный изобразительный язык. При большой стилизации трактовка мужской и женской фигур имеет мягкую плавную пластику. На чистом, богатом по цвето-тональным нюансам, земляном фоне с переходом в верхней части ковра к небесным нежно-голубым оттенкам вырастает крест. Именно на нем komponуются три фигуры — отец, мать и младенец — с объемлющими их ангельскими крыльями. Символические изображения раскрывают духовную составляющую мирно и праведно живущей на Земле семьи, постоянно защищенной силой креста и святых ангелов. Изображенные в нижней части композиции саженцы символизируют будущий рост и процветание счастливой семейной жизни.

Сложный процесс создания творческих работ на христианскую тематику значительно влияет и даже формирует целостную личность будущего художника. В этом аспекте важно оценивать и добиваться гармоничного соединения культурной, интеллектуальной и духовной составляющих, что и демонстрируют работы студентов кафедры художественного текстиля СПбГХПА.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гобелены. Санкт-Петербург. Высшее художественно-промышленное училище им В. И. Мухиной / Каталог выставки. Санкт-Петербург: Гиппократ, 1994. 96 с.
2. Бирюкова Н. Ю Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа Л.: Аврора, 1974.
3. Митрофанова Н. Ю. История художественного текстиля. Очерки. СПб.: ФГБОУВПО СПГУТД, 2015. 160 с.
4. Тресиддер Д. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
5. Путешествия ученых рисовальщиков. Пенсионерские поездки и творческие стажировки выпускников Центрального училища технического рисования барона Штиглица конца XIX — начала XX вв. Из фондов Музея прикладного искусства / Каталог выставки. К 200-летию барона А. Л. Штиглица. СПб : Астерион, 2014. 60 с., ил.
6. Deutsche romanische Bildteppiche / hrsg. von H. Nickel. 2. Aufl. Leipzig : Insel-Verl., 1976. 57 S.: ill.

Сведения об авторе:

Хоманько Любовь Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор; kht@shpa.ru

Khomanko Lyubov N., PhD (History of Arts), Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kht@shpa.ru

К ИСТОРИИ РАБОТЫ РИСОВАЛЬНЫХ КЛАССОВ В ТОМСКЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

История функционирования рисовальных классов в Томске дореволюционного периода — центральном городе Томской губернии — полна взлетов и падений и тесно связана с развитием художественной жизни региона в целом. Рисовальные классы, изначальной целью которых было ознакомление ремесленного сословия с приемами технического рисования, возникали на общественных началах при Обществе попечения о начальном образовании, при Бесплатной библиотеке, при Алексеевском реальном училище и женской гимназии. Однако наиболее яркий и интенсивный период развития рисовальных классов связан с деятельностью Томского общества любителей художеств — общественной организации, стремившейся к интенсивному развитию в городе художественного образования.

Ключевые слова: рисовальные классы, художественное образование, Томское общество любителей художеств, художественная жизнь Томска конца XIX — начала XX века

T. P. Khristolyubova

THE HISTORY OF THE DRAWING CLASSES IN TOMSK AT THE END OF THE XIX — EARLY XX CENTURY

The history of the functioning of drawing classes in Tomsk of the pre-revolutionary period — the central city of the Tomsk province — is full of ups and downs and is closely connected with the development of the artistic life of the region as a whole. Drawing classes, the original purpose of which was to familiarize the craft class with the techniques of technical drawing, arose on a voluntary basis at the Society for the Care of Primary Education, at the Free Library, at the Alekseevsky Secondary School and the girls' gymnasium. However, the most vivid and intensive period of the development of drawing classes is associated with the activities of the Tomsk Society of Art Lovers — a public organization that sought to intensively develop art education in the city.

Keywords: drawing classes, art education, Tomsk Society of Art Lovers, art life of Tomsk at the end of the 19th — beginning of the 20th centuries

На рубеже XIX–XX века общественная и культурная жизнь Сибири переживала период интенсивного развития. В регионе, где процент образованных людей был на тот момент ничтожно низок, интеллигенция стала объединять свои силы с целью просвещения населения. Открытый в 1888 г. в Томске первый в Сибири университет дал мощный толчок для этого. Однако, по словам ученого, публициста и общественного деятеля Г. Н. Потанина, «еще до открытия университета в томском обществе пробудилась потребность в просветительских учреждениях, которые бы стояли ближе к жизни, чем университет, храм теоретического знания» [10, с. 92].

В конце XIX века инициативные группы томской интеллигенции объединились вокруг созданного в 1882 г. Общества попечения о начальном образовании. При Обществе были открыты четыре городских начальных училища, женская рукодельная школа, бесплатная

народная библиотека, музей прикладных знаний и некоторые другие образовательные заведения. Городская администрация не поддерживала энтузиазма местной интеллигенции, поэтому на протяжении периода своего существования «Общество жило под вечной угрозой закрытия» [10, с. 92], пока эта угроза не была приведена в исполнение в 1906 г.

В 1885 г. на пожертвования П. Писецкого при Бесплатной библиотеке был открыт воскресный рисовальный класс (именовавшийся также в документации и прессе «классами черчения и рисования», а также «воскресной школой технического рисования» [8, л. 17]), который положил начало сложному процессу становления и развития дополнительного художественного образования в Томске. Цель классов заключалась в том, чтобы ознакомить ремесленное сословие с приемами технического рисования. Преподавателем в этом воскресном классе на безвозмездной основе вызвался работать Павел Михайлович Кошаров (1823–1902), талантливый художник с академическим образованием, волею судьбы оказавшийся в Томске и преподававший рисование в Томской губернской гимназии, а затем — в Алексеевском реальном училище. В воскресном классе он «преподавал черчение и рисование, приноровленное для технических и ремесленных целей» [1, с. 340]. Данный класс, однако, просуществовал только два года и был закрыт в 1887 г.

Однако уже в 1890 г. в Томске снова были открыты классы, на этот раз подразделяющиеся на мужские и женские. При Алексеевском реальном училище возникли воскресные классы технического и ремесленного рисования, преподавать в которых стал учитель искусств Томского уездного училища В. В. Смитрович. Предполагалось, что в данных классах смогут обучаться окончившие курс в народных училищах, программа которых не предполагала изучение графических искусств. Отдельные воскресные классы в помещении женской гимназии были созданы для учениц томских рукодельных школ [7, л. 2]. В этих классах занятия вела А. С. Капустина — художница с академическим образованием, супруга профессора Томского университета. Занятия были ориентированы на женское рукодельное творчество. По словам А. В. Адрианова, основной акцент ставился на «копировании рисунков разных стилей и на сочинении звезд, наугольников, бордюров», однако количество посещавших занятия учениц резко уменьшилось и вновь увеличилось лишь только после того, как А. С. Капустина «заменила копирование стильных орнаментов рисованием с натуры» [1, с. 340]. Таким образом, отмечает А. В. Адрианов, «рисование интересовало их не в применении его к рукоделиям, а как самостоятельный предмет» [1, с. 340]. Стоит однако заметить, что и данные классы просуществовали не долго. Мужские классы при реальном училище закрылись менее чем через год. Женские работали два года. Причиной закрытия послужили материальные трудности. По справедливому замечанию старшего научного сотрудника Томского областного художественного музея И. П. Тюриной, «борьба с городскими властями, не желавшими оказывать помощь, оказалась неравной» [13, с. 92].

Следующая попытка создать в Томске рисовальные классы связана с именем художницы Марии Павловны Черепановой, уроженки Сибири, обучавшейся в Академии художеств в П. П. Чистякова, однако по семейным обстоятельствам не закончившей полного курса обучения. В 1894 г. она принимает активное участие в создании рисовальных классов при Обществе попечения о начальном образовании для обучающихся обоих полов и любых возрастов (начиная с 9 лет). Занятия были платными и проходили уже несколько раз в неделю. Художница называла организованные ею классы художественной школой, тем не менее, это было заведение дополнительного образования, в котором преподавались только специальные предметы вне общеобразовательного курса. Штатный смотритель училищ Томского и Мариинского округов в письме к директору училищ Томской губернии следующим образом характеризует программу данных рисовальных классов: «Рисуют прямолинейные формы — геометрические тела, дома, дворы и проч.; сначала научаются передавать соразмерность частей, потом перспективные изменения. После этого рисуют обстановку дома, т. е.

переходят постепенно в связи с прямолинейными формами к предметам криволинейным и затем уже рисуют с гипсов» [7, л. 8]. В этих классах обучались уже не только представители ремесленного сословия, но и дети чиновников, купцов, служащих, причем плату за обучение (один рубль ежемесячно) вносили лишь те из них, материальное положение семей которых это позволяло [1, с. 340–341].

М. А. Черепанова (состоявшая в регулярной переписке со своим учителем П. П. Чистяковым) обратилась в Академию художеств за поддержкой. Она регулярно отправляла туда отчеты о работе классов, а также работы своих учеников. В академии метод преподавания М. П. Черепановой сочли правильным и постановили с 1898 г. выдать рисовальным классам субсидию в размере 200 рублей, а также прислали коллекцию гипсовых фигур и орнаментов [1, с. 340–341]. В классах было введено рисование по фарфору, обжигание, выжигание по дереву.

В 1898 г. работа в рисовальных классах велась ежедневно, а количество желающих обучаться в них регулярно возрастало. Хотелось бы, однако, отметить любопытную подробность: в 1898 г. попечитель Западно-Сибирского учебного округа ответил отказом на просьбу разрешить ученицам женской гимназии посещать занятия в данных рисовальных классах, мотивируя это тем, что девушкам придется в позднее время возвращаться домой. Однако и обучающиеся мужской гимназии, а также реального училища, желающие посещать рисовальные классы, должны были иметь для этого специальное разрешение [6, л. 8].

В 1900 г. рисовальные классы были преобразованы в художественно-промышленные. Следует отметить, что в Обществе попечения о начальном образовании, курировавшем классы, не все разделяли энтузиазм М. П. Черепановой, в результате чего ее деятельность часто натывалась на разного рода препятствия. Кардинально противоположные взгляды на преподавание рисования были у художницы с преподавателями из реального училища, не уделявшим должного внимания рисованию с натуры. «У меня с ними горькая вражда. Они меня презирают как беспочвенную фантазерку» [12, с. 11], — восклицала М. П. Черепанова в одном из писем к П. П. Чистякову. В 1901 г. количество учащихся, посещающих классы, достигло 100 человек. В этот краткий период к работе в рисовальных классах подключились многие представители местной интеллигенции, в том числе художники и художницы. Однако реформированные классы просуществовали недолго. Их основательницу, М. П. Черепанову, вынудили покинуть свой проект, что крайне негативно сказалось на ее здоровье. И уже в январе 1902 г. классы пришлось закрыть. У Марии Павловны были планы открыть в Томске новые классы рисования при поддержке Академии художеств, однако этому не суждено было сбыться. Из-за резкого обострения болезни М. П. Черепанова скончалась весной этого же года.

Следующий период в истории рисовальных классов в Томске начинается только в 1910 г. и связан с созданным годом ранее Томским обществом любителей художеств (ТОЛХ), одной из целей которого было провозглашено учреждение в Томске художественно-промышленной школы [15, с. 3]. Занятия были платными («5 руб. в месяц с учащегося при непрерывности занятий и 3 р. при занятиях в одной группе, через день» [1, с. 344]) и проходили по понедельникам, средам и пятницам с 18:00 до 20:00, а также по воскресеньям с 13:00 до 15:00 в Гоголевском доме в помещении городского женского профессионального училища. Трое местных художников — О. Ф. Виноградова, А. А. Воронина и М. М. Щеглов — проводили занятия, не получая вознаграждения [11, с. 3]. Однако уже очень скоро встал вопрос о приглашении штатного художника, и таким художником оказался С. М. Прохоров, рекомендованный И. Е. Репиным.

С. М. Прохоров был талантливым художником и выдающимся педагогом, учеником И. Е. Репина и П. П. Чистякова, выпускником Академии художеств. Он принимал активное участие в художественной жизни города, участвовал в выставках, публиковал

художественно-критические статьи в прессе, выступал с лекциями об искусстве и пользовался любовью своих учеников. С. М. Прохоров продолжил в своей преподавательской практике применять принципы П. П. Чистякова, часто консультировался со своим учителем. «По последовательности проведения передовых чистяковских принципов обучения, — отмечает И. П. Тюрина, — томская школа встала вровень с петербургскими мастерскими рисунка и живописи известных художников-педагогов Л. Е. Дмитриева-Кавказского и Я. Ф. Ционглинского» [13, с. 96]. Начиная с 1911 г. в городе регулярно стали проводить отчетные выставки работ учащихся рисовальных классов, которые, наряду с другими художественными выставками, пользовались известностью у томичей и активно освещались в прессе. Однако из-за конфликта с правлением Томского общества любителей художеств С. М. Прохоров был вынужден покинуть город.

Пока шел поиск нового преподавателя, работу в классах рисования и живописи вели два местных художника — В. И. Лукин и З. А. Рокачевский. В феврале 1914 г. в Томск для работы в классах прибыл художник Н. К. Горенбург, также рекомендованный И. Е. Репиным. Но и его пребывание в городе тоже оказалось коротким. Уже в 1915 г. он вынужден был покинуть свой пост преподавателя в связи с недостатком финансирования. В этот тяжелый период ТОЛХ было вынуждено перенести классы из центра города, увеличить плату за обучение и сделать заем, однако эти меры не дали положительных результатов.

В 1915 г. в Томск был приглашен новый преподаватель — Василий Дмитриевич Малько, окончивший Московское училище живописи, ваяния и зодчества, — и классы вновь заработали. В 1916 г. в них обучалось 55 учеников [5, с. 3]. Некоторые этюды учеников классов были допущены на ежегодно проводимую выставку картин ТОЛХ.

В начале 1917 г. наряду с практическими занятиями в классах предполагалось проводить «художественные собеседования» с местными художниками [16, с. 107–108]. Однако уже в марте правление ТОЛХ приняло решение о закрытии классов. В. Д. Малько был вынужден покинуть город [2, с. 3]. В мае группа учащихся томских классов живописи и рисования написала выступила на страницах местной печати об открытии в Томске школы живописи и ваяния [3, с. 5], заново инициировав, таким образом, дискуссию на эту тему.

В 1918 г. по инициативе К. Зеленецкого создается Первая сибирская народная художественная академия, просуществовавшая около двух месяцев [4, с. 3]. Академия столкнулась со шквалом критики, поскольку «от желающих заниматься в ней требовалось иметь среднее образование и вносить ежегодно плату 200 р., а в Сибири только 1% населения имеет среднее образование и немного найдется могущих вносить плату» [16, с. 115–116]. Классы рисования и живописи при ТОЛХ, существовавшие все это время под руководством П. Тарского были окончательно закрыты в 1919 г. [14, с. 530], когда ТОЛХ прекратило свое существование.

Таким образом, развитие художественного образования в Томске в конце XIX — начале XX века происходило в трудных условиях, главным образом на пожертвования и взносы, без существенной поддержки городской администрации, а иногда и вопреки ее действиям. Помощь в этом отношении Императорской академии художеств в виде незначительных субсидий, официального одобрения системы преподавания, присылания гипсов и иных образцов, дружеской поддержки местных художников профессорами И. Е. Репиным и П. П. Чистяковым оказалась очень полезной.

Проблемой художественной и общественной жизни города Томска этого периода можно считать интенсивный отток представителей интеллигенции, которые по тем или иным причинам не могли позволить себе связать свою жизнь с городом на долгие годы. Г. Н. Потанин в 1913 г. сравнивал томскую интеллигенцию с организмом, «из которого вырвали половину нервов» [9, с. 2]. В частности, он писал: «Томская интеллигенция в настоящее время переживает кризис. Как будто налетел ураган, и группа людей, один общественный деятель

за другим, покидают Томск» [9, с. 2]. Состав энтузиастов, занимавшихся в Томске организацией рисовальных классов, регулярно менялся, однако неизменным оставалось их стремление поддерживать на плаву и развивать данное начинание. Томским художникам не удалось преобразовать классы в художественно-промышленную школу (которая явилась бы на тот момент первым учреждением такого рода в Сибири наравне с художественными школами в Казани, Одессе, Пензе, Саратове, Харькове и Ярославле), однако им удалось максимально продуктивно задействовать все имевшиеся ресурсы. Рисовальные классы стали первой ступенью художественного образования для ряда людей, ставших впоследствии художниками и художницами, имена которых, так же как и их учителей, бережно хранит томская история.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адрианов А. В. Об искусстве в Томске // Город Томск. — Томск: Типография издательства сибирского т-ва печатного дела в Томске, 1912. — С. 337–344.
2. Б. В классах рисования и живописи // Сибирская жизнь. 1917. 23 марта. С. 3.
3. Бахметьева М., Лавров Г., Максимов А. К вопросу об открытии в Томске школы живописи и ваения // Сибирская жизнь. 1917. 16 мая. С. 5.
4. Вяткин Г. О внешкольном народном образовании в Томске // Сибирская жизнь, 1918, 6 июня. № 29. — С. 3.
5. К судьбе классов рисования // Сибирская жизнь. 1916. 5 апреля. С. 3.
6. Переписка с директорами училищ Томской губернии, Томского Алексеевского реального училища, инспектором народных училищ Семиреченской области и др. об учреждении Общества вспомоществования недостаточным учащимся в г. Пржевальске, посещении учащимися средних учебных заведений г. Томска классов по рисованию при Обществе попечения о начальном образовании в г. Томске, предоставлении попечителю Западно-Сибирского учебного округа отчета о работе правления Общества вспомоществования нуждающимся ученикам Омской гимназии // ГАТО Ф. 126 Оп. 1 Д. 1199. Л. 8.
7. Переписка с попечителем учебного округа, штатным смотрителем училищ Томского и Мариинского округов об открытии в г. Томске на средства общества попечения школы рисования // ГАТО. Ф. 99 Оп. 1 Д. 1242.
8. Переписка с Томским советом Общества попечения о начальном образовании, директорами Омской учительской семинарии, Омской гимназии и др. об организации народных чтений, концертов, уроков рисования и др. // ГАТО. Ф. 126 Оп. 1 Д. 3. Л. 17.
9. Потанин Г. Культурная жизнь в Томске // Сибирская жизнь. 1913. 6 февраля (№30). С. 2–3.
10. Потанин Г. Культурно-просветительские организации // Город Томск. Томск: Типография издательства сибирского т-ва печатного дела в Томске, 1912. С. 90–99.
11. Томская жизнь // Сибирская жизнь. 1910. 19 февраля. С. 3.
12. Тюрина И. Жила интересами школы // Томский вестник. 1996. 23 марта (Елань, краеведч. прил.). С. 11.
13. Тюрина И. П. Изобразительное искусство губернского Томска // Очерки истории томской культуры. Томск: Рекламный дайджест, 2001. С. 90–101.
14. Тюрина И. П. Общество любителей художеств // Энциклопедия Томской области. Т. 2 / Адм. Том. обл., Том. гос. ун-т; [редкол.: Г. В. Майер (председатель); Н. М. Дмитриенко (науч. ред.) и др.]. Томск: Издательство Томского университета, 2009. С. 530–531.
15. Устав Томского общества любителей художеств. Томск: Типо-литография Сибирского т-ва печатного дела, 1909. 12 с.
16. Хроника художественной жизни Томска. 1909–1919 гг.: к 90-летию Томского общества любителей художеств: (По материалам газеты «Сибирская жизнь»). Томск, изд-во Том. ун-та, 2000. 170 с.

Сведения об авторе:

Татьяна Павловна Христоролюбова, Санкт-Петербургский государственный химико-фармацевтический университет, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин; takhristol@gmail.com

Tatiana Pavlovna Khristoljubova, Saint Petersburg State Chemical and Pharmaceutical University, PhD. (History of Arts), Associate Professor, Department of Social and Humanitarian Disciplines; takhristol@gmail.com

6. СЕКЦИЯ АСПИРАНТОВ

УДК 75.03/7.036

Ц. Ван

ВЛИЯНИЕ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ НА ТВОРЧЕСТВО ГУСТАВА КЛИМТА

В данной статье проанализировано влияние духовной традиции Востока и средств художественной выразительности китайской живописи на творчество Густава Климта. Можно проследить, как основные идеи, стилистические (линия, цвет, композиция, перспектива) и образные приемы, характерные для китайской живописи, нашли отражение в произведениях Климта и позволили художнику развить свое творчество от реализма к модернизму. Анализ творческого наследия Г. Климта представлен в контексте сопоставления китайской и европейской живописи.

Ключевые слова: китайское искусство, китайская живопись, европейское искусство, искусство модернизма, Густав Климт, диалог культур.

J. Wang

INFLUENCE OF CHINESE PAINTING ON KLIMT'S WORKS

This article explores the influence of Chinese painting spirit and expression form on Gustav Klimt's works. The subject consciousness of Chinese painting spirit further promotes the change of Klimt's paintings from realism to expressionism including the line, color, composition, perspective, blank, seal of Chinese painting, and direct use of painting imagery, etc. It further explains similarities and differences between Klimt's works and Chinese paintings.

Keywords: Chinese art, Chinese painting, European art, modernist art, Gustav Klimt, dialogue of cultures.

Австрийский художник Густав Климт (1862–1918) в 1897 г. был среди основателей нового художественного объединения — Венский сецессион, давшего начало и новому художественному явлению.

Картины Климта сочетают в себе реализм, декоративность и экспрессию. Основой для творчества художника послужило строгое классическое художественное образование, а также влияние византийской мозаики, произведений прерафаэлитов, символистов, декоративности модерна и т. д. [1, с. 34]. Но в то же время, как у большинства художников этого времени, на творчество Густава Климта повлияла живопись Востока [1, с. 35]. В данном исследовании проанализировано влияние китайской живописи на произведения Густава Климта.

В конце XIX в. духовные традиции и выразительные средства китайской живописи способствовали развитию модернизма на Западе, в том числе это нашло свое отражение

и в работах Густава Климта. Общность западной эстетики и китайской живописи состоит во внимании к осознанию предмета, это один из важных принципов, на основе которого взаимодействуют китайская и западная живопись [12, с. 85]. Благодаря этому западные художники усвоили духовные начала эстетики китайской живописи. Густав Климт в своих произведениях органично сочетал духовность и формальные приемы китайской и западной живописи.

Общая выразительность и пространственные образы произведений Климта близки духовным началам и образной системе китайской живописи. Под влиянием духовных символов и аллегорий в его картинах сформировалось плоскостное символическое изображение, изменилась предметная форма; ярко выражена экспрессия при помощи колорита [12, с. 84], на смелую реалистическому пониманию предметной формы приходит экспрессивное [11, с. 254]. Густав Климт в средствах художественной выразительности своих картин заимствует формальный язык китайской живописи, используя в качестве аллегорий художественные образы из китайских картин (особенно картин народного жанра) и ремесленных изделий [3, с. 126].

В работах Густава Климта заметен переход от светотеневого к плоскостному изображению штриховкой, характерному для китайской живописи. В картине «Бетховенский фриз» (1902, Дом сецессиона, Вена) преобладает рисунок, особенно это заметно в фигурах людей. Линия в работах китайских художников отражает принципы эстетической концепции китайской живописи, что также нашло свою интерпретацию у Климта.

Сущность духовных начал китайской и западной живописи в высшей степени абстрактна, различие лишь в средствах выразительности. Такой переход в большей степени выражается в формальном языке картин: посредством «линии и колорита» воплощено основное качество работы — плоскостность изображения, благодаря чему показан особый психологизм, который и является основной тенденцией развития традиционной живописи к модернизму. Духовная природа художественной образности позволяет китайской и западной живописи взаимодействовать друг с другом. В то же время у произведений западной и восточной живописи разная психология творчества и характер, поэтому и эстетика зрительного восприятия различна. Густав Климт стремится выразить свои эстетические устремления: красочность, страсть, таинственность, печаль. Линия в картинах Климта, в отличие от китайских художников, более экспрессивна и выразительна, это обусловлено иной художественной ценностью, отличной от способов самовыражения китайских художников. Фигуры людей в картинах Климта трактованы с точки зрения художественного претворения, в основе которого лежит следование анатомии человека. В китайской древней живописи в изображениях людей не соблюдались анатомические пропорции, они условны [9, с. 40]. Китайские художники создавали художественные образы на основе субъективного видения, руководствуясь основными законами природы, пропорции, размеры фигур были интуитивны. Линия в изобразительном искусстве Китая соответствует принципу «в квадрате заключен круг, а в круге — квадрат», соединение куба и сферы — это комбинированная форма, имеющая в основе своей концептуальность и образность (程式化). Это совпадало с западным убеждением того времени — «искусство ради искусства» и соответствовало субъективному видению художника [10, с. 50].

В поиске нового художественного языка колорит в творчестве Густава Климта также стал более выразительным, декоративным. Это схоже с символикой концепции пяти первичных цветов в древнем Китае (синий, красный, желтый, белый, черный) [2, с. 100]. В западной теории первичных цветов (красный, желтый, синий) есть соответствие тем же цветам в китайском искусстве. Китай и Запад с разных сторон раскрыли особенности психологии зрительного восприятия: красный, желтый и синий цвета стали основными в колористической системе живописи. Западные художники-модернисты в полной мере использовали в своем творчестве колорит для выражения эмоционального состояния. Густав Климт в своих картинах в основном использовал красный, желтый, синий цвета в сочетании с черным и белым. Конечно, колористическая система китайской живописи имеет субъективную выразительность, но по причине

философско-эстетического принципа «стремления к золотой середине», колорит китайской живописи не призван выражать, присущую западным картинам, крайнюю степень эмоционального напряжения и психологию личности. Картины китайских художников отражают духовную составляющую воспитания идеальной личности, они в меньшей степени индивидуализированы. Эти принципы касаются не только колорита, в живописи тушью рождаются стремления к нравственным поступкам, это эстетический ориентир образованных людей Китая. В своих работах Густав Климт использует черный и белый цвета для прорисовки деталей, а с их помощью выражает аллегории жизни и смерти. В картине «Три возраста женщины» (1905, Национальная галерея современного искусства, Рим) черный цвет вверху и розовые фигуры матери и ребенка на ее руках образуют яркий контраст. Розово-белые оттенки здесь символизируют зарождение жизни и рост, создавая контраст с олицетворяющей исход жизни старой женщиной. Здесь можно увидеть сходства и различия системы колорита в произведениях китайских и западных художников. В работе Густава Климта на основе заимствованных в китайской живописи принципов субъективности, декоративности колорита, проявлены еще большие декоративность цветового решения и индивидуальное эмоциональное состояние.

В своих картинах Густав Климт одновременно использует характерную для китайской живописи рассеянную перспективу и символическую значимость пустого пространства, а, кроме того, подпись художника на картине подобна китайским печатям¹. В его картинах «Философия», «Медицина», «Юриспруденция» (1894, утрачены) он свободно расположил фигуры людей с разных ракурсов, наполнив работы динамикой. В композиции картины «Поцелуй» (1907–1908, Галерея Бельведер, Вена) сделана отсылка на произведение в жанре «цветы и птицы» китайского художника времен поздней династии Мин — ранней династии Цин Чжу Да (1626 — примерно 1705), где по диагонали изображен каменный стол, на котором написана птица, а сверху большое пространство белой пустоты, которое символизирует собой место входа и выхода души, а также дает зрителю возможности для бесконечных фантазий. В «Поцелуе» Густава Климта выражены общечеловеческие чувства [5, с. 140–141].

В своих картинах Густав Климт использовал художественные образы, которые можно встретить в китайской живописи народных картин, особенно няньхуа, театральных костюмов, шелка, вышивки, ковров, фарфора и т. д. [6, с. 248]. В «Портрете баронессы Элизабет Бахофен-Эхт» (1914, Частное собрание) присутствуют несколько персонажей из китайской драмы времен династии Цин, такие как чиновник, генерал, солдат, господин, служанка, служка при ученом и др., показанные очень правдоподобно [4, с. 38]. Эти образы не только создают яркий контраст с женской фигурой в белом платье (разное понимание портретности в европейской и китайской художественной традициях), но и выступают визуальным символом диалога культур. Художник также использовал множество декоративных элементов в виде облаков, цветочных мотивов, геометрических узоров и др., они придают гармонию художественному образу картины. Фигура женщины по способу изображения подобна произведениям китайских художников: своеобразие рисунка делает изображение плоскостным. В этой картине объединены эстетические принципы китайской и западной живописи.

В «Портрете Фредерики-Марии Беер» (1916, Музей изобразительных искусств, Тель-Авив) фоном для главной фигуры служит военная сцена из народной картины няньхуа г. Мянчжу провинции Сычуань [4, с. 37], а справа — изображение героя эпохи Троецарствия Юй Гуаня (примерно 160–220). Для картин няньхуа г. Мянчжу характерны простота фигур, яркий и живой колорит контрастных цветов, которые передают атмосферу праздника, радости и динамики. Используя такую картинку в качестве фона, Густав Климт привнес в свою работу эмоции радости и тревоги.

В картине «Афина Паллада» (1898, Художественно-исторический музей, Вена) на черном фоне можно увидеть изображение китайского дракона, который перекликается с фигурой властной греческой Афины и привносит собой ощущение сакральности [7, с. 14].

В произведении «Подруги» (1916–1917) присутствует изображение огромного вышитого феникса эпохи Цин и журавля в китайском стиле в правом нижнем углу [4, с. 35]. Таким образом, художник подчеркивает символику счастья и благополучия, но в правом верхнем углу присутствует маленькая черная птица, похожая на ворону, которая добавляет таинственности. В картине «Древо жизни» (1909, Музей прикладного искусства, Вена) художник использовал орнамент в виде водоворота, характерный для керамики неолитической стоянки Мацзяю провинции Ганьсу [8, с. 4]. Из элементов орнамента художник написал огромное священное дерево, на фоне которого изображены две фигуры мужчины и женщины.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что Густав Климт для своих произведений заимствовал художественные образы и декоративные элементы из китайской живописи. Художник не только придавал своим работам новый, неповторимый стилистический облик, но и заключал в них новые смыслы и значения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Густав Климт очень увлекался культурой китайских печатей, в его работе «Портрет Эмили Флеге» (1902, Художественно-исторический музей, Вена) в правом нижнем углу есть его подпись в виде китайской печати.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wang, Gang. Rational Thinking and Emotional Catharsis: Thoughts on Klimt's 150th Anniversary // Journal of Tianjin Academy of Fine Art. June 25th, 2012. P.34–35.
2. Guo, Diansheng. Concept of Color of Chinese Painting // Art Observation. Nov. 15th, 2015. P. 99–100.
3. Jin, Bo To Analyze the Decorative Language Features of Klimt's Works // Art Observation. June 15th, 2016. P. 126–127.
4. Li, Shuli. A Study of Chinese Elements in Western Decorative Painting at the End of Nineteenth Century and Early Twentieth Century — Taking Klimt's Works as an Example. Master's Dissertations (Northwestern University, 2017. 53 p.) // China National Knowledge Infrastructure [Электронный ресурс]: <http://new.oversea.cnki.net> (Date of Reference: August 16th, 2019).
5. Li, Chunyan & Hu, Mingqi. Analysis of the Female Images in Klimt's Paintings // Art Magazine. 2017. № 11. P. 140–141.
6. Liu, Shuhong. Comparison the Paintings between Ding Shaoguang and Klimt // Literary World: Theory (文学界(理论版)). 2010. № 12. P. 248–249.
7. Huang, Limin. On the Oriental Influence of Klimt's Paintings. Master's Dissertations (Northwest Normal University, 2004. 45 p.) // China National Knowledge Infrastructure [Электронный ресурс]: <http://new.oversea.cnki.net> (Date of Reference: August 19th, 2019).
8. Zhu, Rong. Discussion on the Traditional Chinese Artistic Reference that Klimt used in his Works. Master's Dissertations (Bohai University, 2014. 33 p.) // China National Knowledge Infrastructure [Электронный ресурс]: <http://new.oversea.cnki.net> (Date of Reference: Oct. 29th, 2019). (in Chinese).
9. Chen, Lixiang & Huang, Ai. On the Stylization of Chinese Painting // Journal of Soochow University. 2003. № 6. P. 40–42.
10. Zhou, Xiaoyi. On the Origin, Development and Evolution of the Slogan «Art for Art» // Foreign Literature. 2002. № 2. P. 47–54.
11. Brief History of Foreign Fine Art / Ed. by Shao Dazhen. China Youth Press, 2014. 254 p.
12. Yang, Xiaorong. Analysis of the Form and Color of Klimt's Paintings // Art Research. 2008. № 1. P. 84–85.

Ван Цзитай, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, аспирантура, 3 курс; Wangjitai@mail.ru

Jitai Wang, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Postgraduate Degree, the 3rd year student; Wangjitai@mail.ru

Научный руководитель:

Карпов Александр Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат культурологии, доцент; avkarpov12@yandex.ru

Karpov Alexander Vladimirovich, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Associate Professor; avkarpov12@yandex.ru

К ВОПРОСУ О РАСШИРЕНИИ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ГЛАВНОГО ЗДАНИЯ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В ПЕТЕРБУРГЕ ЗА СЧЕТ РЕКОНСТРУКЦИИ ЕГО ЧЕРДАЧНОГО ПРОСТРАНСТВА

Расширение образовательных площадей — естественный исторический процесс для СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина как правопреемника Императорской Академии Художеств. Сегодня потребность Института им. И. Е. Репина в новых образовательных площадях достигло предела. Из возможных приемов расширения площадей комплекса для рассмотрения выбрано приспособление чердаков главного здания Академии по причинам наибольшей целесообразности и наименьшей разработанности. Для разработки единой концепции приспособления чердаков впервые была создана типология чердачных пространств главного здания Академии Художеств по конструктивным и объемно-пространственным характеристикам. Составлены предложения по их приспособлению, предложены меры по усилению исторических чердачных конструкций. Учтены требования охранного законодательства, касающихся здания Академии художеств как ОКН. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина планирует использовать исследование и концепцию приспособления чердака для расширения факультета архитектуры.

Ключевые слова: Академия Художеств, приспособление, чердачные пространства, художественное образование.

A. I. Vasilenco

ON THE QUESTION OF EXPANDING THE FUNCTIONALITY OF THE MAIN BUILDING OF THE ACADEMY OF ARTS IN ST. PETERSBURG DUE TO THE RECONSTRUCTION OF ITS ATTIC SPACE

Expansion of educational areas is a natural historical process for St. Petersburg Repin State Institute of Arts as the successor of the Imperial Academy of Arts. Today the need of the Institute in new educational areas has reached a limit. The attics adaptation of the Academy's main building because of the greatest expediency and the least development is chosen. To develop a unified adaptation concept, a typology of the main building attic spaces was created, for the first time in terms of structural and spatial characteristics. Proposals for their adaptation measures to strengthen the historic attic structures are presented. Requirements of the security legislation concerning the building of the Academy of Arts as a cultural heritage site are considered. St. Petersburg Repin State Institute plans to use the study and the concept of attic space adaptation to expand the faculty of architecture.

Keywords: Academy of Arts, adaptation, attic spaces, art education.

Высшие учебные заведения, расположенные в плотной застройке исторических городов, часто становятся «заложниками» своих собственных стен, которые, кажется, сами творят

искусство и науку. Увеличение площади зданий в исторической застройке — проблема большинства интенсивно развивающихся вузов.

Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина как преемник Императорской Академии художеств стремится, основываясь на классической традиции, отвечать задачам, поставленным перед современным художественным образованием. Внутренними сдерживающими факторами его развития являются недостаток площадей для модернизации учебного процесса и реконструкции функциональной структуры.

Мировая практика знает два основных пути увеличения площади вуза:

- строительство новых корпусов на свободных территориях в городских пригородах;
- расширение исторического здания вуза в исторической застройке.

Вопрос проектирования корпусов на новом месте имеет широкое освещение в научных трудах, в то время как увеличение площадей вузов в исторической ткани города, обусловленное требованиями сохранения культурного наследия, до сих пор остается без серьезной научной основы.

Вариант расширения в исторической городской среде для Санкт-Петербургской Академии художеств предпочтительнее строительства новых корпусов в пригороде по причине



1. Иконография, демонстрирующая опыт приспособления чердаков главного здания Академии художеств:

1.1 — П. В. Басин, картина «Чердак здания Академии художеств», 1830; 1.2 — картина музея Академии художеств, фрагмент чердака главного здания Академии художеств реконструирован под класс живописи;

1.3 — реконструкция фрагмента чердачного пространства главного здания Академии художеств под архитектурную мастерскую, 2000, архитектор — В. О. Ухов

Чердак Академии всегда манил сотрудников и студентов потенциалом возможного использования обширных подкровельных пространств. При Екатерине II законодательно было запрещено использование и приспособление чердачных пространств, и устройство мансард. Это объясняет, почему долгое время чердаки Академии художеств использовались стихийно и лишь для хозяйственных нужд (ил. 1.1). С развитием строительной техники и смягчением запрета на крыше стали появляться стеклянные световые фонари, северные скаты корпусов перестраивались в мансарды для размещения в них живописных мастерских (ил. 1.2). В 2000 г. по проекту архитектора Ухова Вячеслава Орестовича под архитектурную мастерскую была приспособлена часть чердака в северной части западного крыла (ил. 1.3). Этот опыт приспособления очень ценен для разработки проекта обустройства всех чердаков.

Связать воедино разновременные приспособления мансард, сформировать единую концепцию приспособления мансарды как примера расширения образовательного пространства художественного вуза — задача концепции.

Проблематика приспособления чердака главного здания Академии художеств включает три аспекта: функциональное наполнение, отвечающее современным потребностям

6. Секция аспирантов

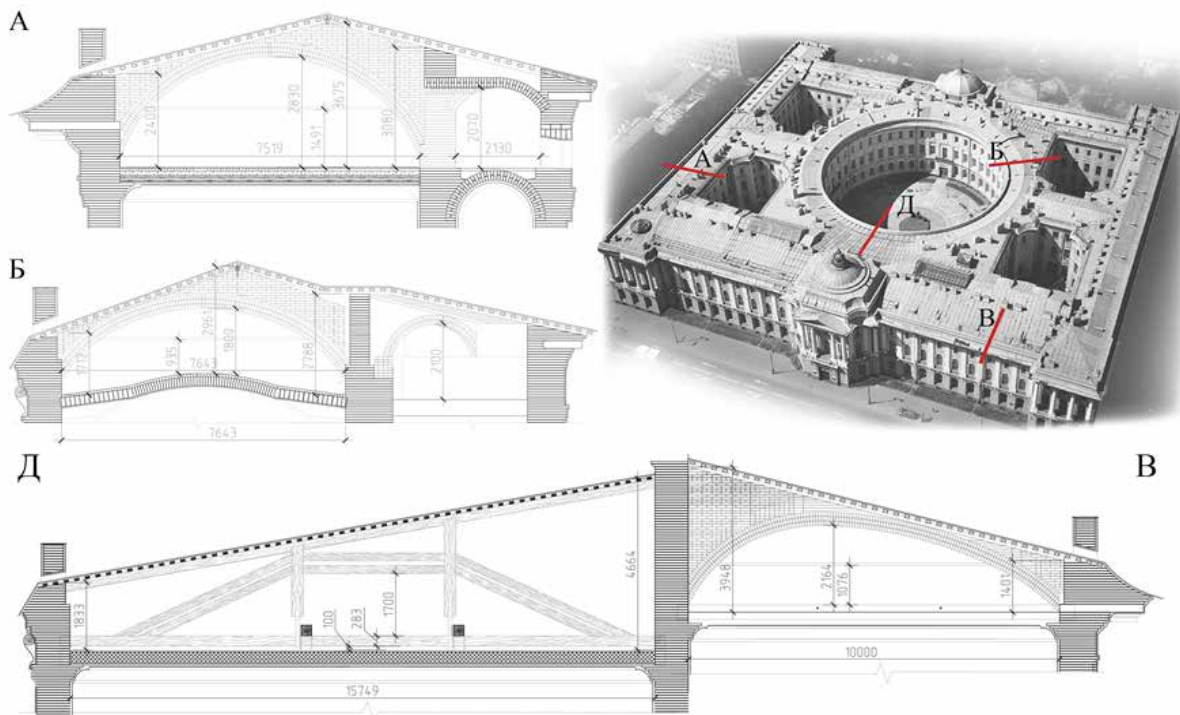
и вектору развития института; планировочная концепция приспособления в соответствии с организацией и планировкой института; реставрация и усиление конструкций чердачных перекрытий для восприятия требуемой нагрузки.

Функциональное наполнение, отвечающее современным потребностям и развитию института. Переход института Репина на Болонскую систему образования не был достаточно отображен в изменении функционального зонирования вуза: образовательный процесс в сравнении со специалитетом удлинился на год, и число групп увеличилось на целый поток, в результате несколько групп разных курсов бакалавриата и магистратуры часто прикреплены к одним мастерским.

Важно, что Императорская академия художеств с самого основания задумывалась для подготовки художественной элиты страны, а значит, расширение образовательных площадей должно происходить не для увеличения числа студентов, а для улучшения условий их обучения.

В наши дни характер и материально-технические потребности архитектурного проектирования старших курсов бакалавриата и обоих курсов магистратуры сместились в большинстве случаев от традиционной ручной формы в сторону работы на компьютере, в то время как компьютерный класс на всю Академию только один. Время требует включить компьютерные технологии в арсенал художественных приемов студентов Института Репина, а значит, растет потребность в компьютерных классах.

Также в главном здании Академии художеств отсутствуют зоны рекреации — места для коллективного отдыха студентов, где представители разных курсов и направлений могли бы совместно проводить досуг. Сейчас эту роль выполняют парадные залы, мастерские, коридоры и частично столовая — места для этого не предназначенные, что вызывает соответствующие неудобства.



2. Разрезы чердачных пространств главного здания Академии художеств с показом их расположения

Планировочная концепция приспособления. Пространство чердака повторяет комбинированную планировочную систему нижележащих этажей (ил. 2). Это дает основание ориентироваться на планировку 3-го этажа при приспособлении. Так, в крыльях вдоль 3-й

6. Секция аспирантов

и 4-й линии по всем трем этажам размещаются мастерские, то и на чердаке в этой зоне предполагается разместить дополнительные мастерские для магистрантов и их руководителей (тип А, ил. 3).

Помещения вокруг круглого двора, так называемого «циркуля», в первом и втором этажах являются анфиладами залов экспозиционного назначения. Логично также сохранить возможность экспозиционного использования такой же анфилады залов в уровне чердака (тип Б, ил. 3). Однако, как показывает практика эксплуатации 3-го этажа «циркуля», потребность в площадях заставляет хозяйственным способом перегораживать анфилады залов под мастерские. С целью упредить такие стихийные процессы предлагается устройство раздвижных перегородок, складывающихся вплотную к брандмауэрной стене и раздвигающихся к осям кирпичных подпружных арок. У внешней стены круговой анфилады между подпружными арками планируется устройство раздвижных трибун для лекций и семинаров в малых группах. Трибуны смогут складываться для проведения экспозиционных мероприятий. У внутренней стены круговой анфилады будут устроены места для работы на компьютере. Таким образом, каждая такая секция может использоваться как полноценный компьютерный класс.

Использование зон примыкания циркуля к северному и южному корпусам — тип Е — в нижележащих этажах ограничено по причине отсутствия естественного освещения, в то время как при приспособлении чердака появляется возможность освещения их зенитными фонарями и мансардными окнами типа VELUX (тип Е, ил. 3). В этом пространстве будут устроены зоны досуга и отдыха студентов, студенческая кухня, капсульный отель для студентов, преподавателей и сотрудников вуза, санузелы.

Чердачные пространства типов В и Д с большепролетными перекрытиями над двусветными экспозиционными залами южного корпуса, обращенного к Неве. Благодаря величине пролета усиление этих перекрытий для активного использования пространств представляет отдельную сложнейшую инженерную задачу, поэтому будем считать активное использование этих пространств нецелесообразным. При этом уникальные строительные конструкции этих частей чердака представляют наглядное пособие для архитекторов. Предполагается устройство экспозиционных путей на подвесных мостках с разработкой предложений по реставрации конструкций перекрытий.

Чердачные помещения типа Г расположены над большепролетными лекционными залами с фальшивым зеркальным сводом, образованными стропильной системой, благодаря чему максимальная высота прохода под подпружными арками составляет всего 1,5 м. В соединении со значительным пролетом в 10 м это подкровельное пространство может быть использовано только в качестве технического этажа с размещением воздуховодов или других, не представляющих значительной нагрузки для перекрытия.

Чердачные помещения типа А расположены над экспозиционными залами северного корпуса, обращенного к Неве. Предполагается устройство мастерских для магистрантов и их руководителей. Чердачные помещения типа Б расположены над экспозиционными залами южного корпуса, обращенного к Неве. Предполагается устройство мастерских для магистрантов и их руководителей. Чердачные помещения типа В и Д расположены над экспозиционными залами южного корпуса, обращенного к Неве. Предполагается устройство экспозиционных путей на подвесных мостках с разработкой предложений по реставрации конструкций перекрытий.

Конструктивные решения по приспособлению чердака. Усиление конструкций чердачных перекрытий. Для обеспечения нормированной несущей способности



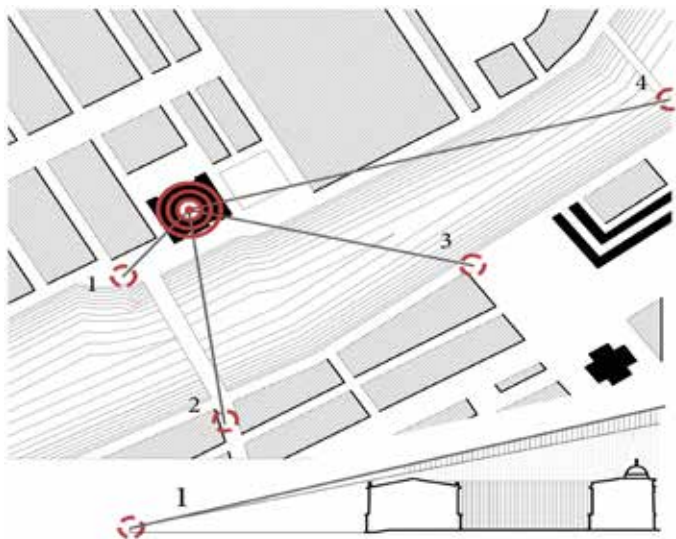
3. План приспособления чердака

перекрытия для высших учебных заведений предполагается балочное чердачное перекрытие в типе А дублировать металлическими двутавровыми балками для образования двух независимо действующих конструкций, где исторические балки будут нести штукатурный потолок, а новая конструкция — пол приспособляемого чердака.

Для дублирования сводчатых кирпичных перекрытий чердака над циркулем — тип Б — предполагается устройство рамных металлических конструкций для восприятия нагрузки на перекрытие с опиранием на несущие кирпичные стены.

Перекрытия типов Д, Ж, З, Г дублироваться не будут. Здесь предлагается устроить висячие помосты для прохода экскурсионных групп с опиранием на несущие кирпичные стены. Все деревянные элементы конструкций следует отреставрировать, где необходимо применить протезирование врубкой «Голландский зуб». Возможно применение обоймы из стальных швеллеров.

Утепление кровли будет производиться минватой толщиной 50 мм, расположенной на исторической обрешетке. Сохранение отметок конька и карниза при этом будет обеспечено равномерным опусканием исторической обрешетки путем снижения толщины стропил, лежащих на подпружных арках и высоты конькового прогона с его дублированием.



4. Ландшафтно-визуальный анализ

Визуальный анализ позволил определить зону, в которой можно расположить вновь монтируемые шедовые фонари, и они не будут заметны с основных точек восприятия здания Академии (ил. 4). Шедовые фонари и зенитные окна предполагается крепить на дополнительные стропильные ноги.

Концепция приспособления чердаков Академии художеств включает предложения по модернизации инженерных систем и вертикальных коммуникаций здания. Так, на ряду с лестницами, переоборудованными в соответствии с нормами пожарной эвакуации и достраиваемыми до уровня чердака, предлагается также отреставрировать три

имеющихся в Академии художеств лифта, а также устроить один грузовой.

Значение поиска возможных способов развития образовательных площадей комплекса зданий Санкт-Петербургской Академии Художеств для современного СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина невозможно переоценить. Решение проблемы осложняется нахождением объекта в плотной исторической застройке, а также тем, что большинство зданий комплекса — объекты культурного наследия. Научные исследования, направленные на изучение зданий комплекса Академии Художеств, их конструкций, строительной истории и истории бытования, аккумулируют информацию для ремонтно-реставрационных работ и принятия обоснованных решений по планировке и организации образовательного процесса СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина, развитие которого основано на академической традиции и устремлено в будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крашенинников А. Ф. Архитектор Александр Кокоринов / А. Ф. Крашенинников; Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 190 с.

6. Секция аспирантов

2. Лисовский В. Г. Академия художеств. 2-е изд., переработ. и доп. / В. Г. Лисовский. Л.: Лениздат, 1982. 224 с.
3. Молева Н. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века [Текст] / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. М.: Искусство, 1956. 519 с.

Сведения об авторе:

Василенко Андрей Ильич, Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств, аспирантура, 1 курс; avasilencom@yandex.ru

Vasilenko Andrey Ilyich, St. Petersburg Repin State Institute of Painting, Sculpture and Architecture at the Russian Academy of Arts, Postgraduate Degree, the 1st year student; avasilencom@yandex.ru

Научный руководитель:

Лисовский Владимир Григорьевич, Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств, доктор наук, профессор; 3236429@gmail.com

Lisovsky Vladimir Grigorievich, St. Petersburg Repin State Institute of Painting, Sculpture and Architecture at the Russian Academy of Arts, D.Sc., Professor; 3236429@gmail.com

**МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА БРОНЗОВОГО ВЕКА ЕВРАЗИИ
(IV–II ТЫС. ДО Н. Э.): ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ
И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА**

В эпоху бронзового века были созданы многочисленные произведения мелкой пластики, различные по материалам, техникам изготовления, стилистике, степени обобщенности форм или проработке деталей. Этот массив исчисляется сотнями изделий, представленных в многочисленных научных публикациях. Археологические исследования направлены преимущественно на атрибуцию находок и выявление хронологии. Для перехода на искусствоведческий уровень исследования необходима систематизация этого обширного материала, для выработки основных принципов и применения к нему соответствующих методов исследования. Так, классификация может быть произведена по материалу изготовления изделий, контексту и функциям.

Ключевые слова: мелкая пластика, бронзовый век, виды искусства, контекст, систематизация.

Е. А. Viktorchik

**BRONZE AGE FIGURINES OF EURASIA (IV–II MIL.BC):
TERMINOLOGY PROBLEMS AND THE MAIN PRINCIPLES
OF MATERIAL SYSTEMATIZATION**

During the Bronze Age, a great amount of figurines was created. They differ by material, technical skills, styles, generality of form extension or implementation of details. The bulk consists of hundreds of wares, represented in scientific publications. Archaeological investigations directed chiefly on revealing attribution and chronology of findings. This way, systematization of findings is necessary to reach the level of art analyzing. It is also necessary for formulization of main principles and appliance of appropriate methods of research. So, classification can base upon material of ware, context of findings and their functions.

Keywords: figurines, Bronze Age, art form, context, systematization.

Появление новых технологий металлургического производства, их распространение стало началом новой эпохи — бронзового века. В то время как на территории Египта, Эгейского бассейна, Ближнего Востока, Средней Азии происходит активное развитие древнейших цивилизаций, в прилегающих областях Северной Евразии, на Кавказе, в Сибири складывается их «варварская периферия». Эти культуры тесно связаны с поясом древнейших цивилизаций, которые формируют своеобразную «ось» Евразии — от Средиземноморья до Китая.

В мировой художественной культуре искусство древних цивилизаций занимает достойное место. Его проблематика изучена достаточно хорошо, а памятники являются образцами для художников. Искусство же прилегающих территорий известно в гораздо меньшей

степени. В культурах Северной Евразии бронзового века скульптура предстает как в монументальных формах, так и в формах разнообразной мелкой пластики.

Несмотря на обилие находок разнообразной мелкой пластики, этот материал еще недостаточно обобщен. В качестве примера можно привести работу Н. Сандарс, в которой она касалась этой проблемы, но посвятила ей лишь небольшую часть своего труда «Доисторическое искусство в Европе» [8].

Существует большое количество работ по отдельным регионам, хронологическим этапам и культурам. Однако здесь наблюдается достаточно широкий разброс в применяемой терминологии, методах исследования и качестве представления материала.

Таким образом, проблема систематизации этого материала достаточно актуальна.

В большинстве из них базой для исследования является археологическая систематизация, которая предоставляет «тщательно собранный, критически проверенный и основательно проработанный материал» и дает основание для атрибуции находок и их хронологии [1, с. 155].

Во-первых, многочисленные предметы мелкой пластики можно подразделить по принципу использования различных материалов. Ведь выбор материала влияет на форму готового изделия, а следовательно, на стилистику. Так, например, каменная пластика обладает определенной схематичностью черт, лаконичностью форм, отсутствием выступающих деталей, использованием краски. Во многом использование хрупкого камня предопределяет ограниченность жестов фигурок. Примером являются широко известные кикладские «идолы», количество находок которых существенно возросло в настоящее время [7].

Наиболее распространенный материал, из которого изготавливается массовая продукция, — глина. Она дает возможность для создания изделий любой формы, однако они отличаются хрупкостью, поэтому здесь формообразование, ограниченность жестов и поз схожи с каменными. Большинство из них не имеют устойчивого основания. Поза со сложенными на груди или под грудью руками проста для изготовления. Она помогает «избежать отдельного моделирования рук — деталей достаточно трудоемких и непрочных» [3, с. 106].

Бронзовая пластика опирается на развитую технологически металлургию бронзы. Она выполнена преимущественно в технологии литья по утраченной восковой модели. Модель отливаемого объекта делалась из воска, потом облеплялась глиняной массой и закапывалась в песок. После ее нагревания воск выходил через отверстия, и в пустую форму заливали металл. Такой трудоемкий процесс производства обуславливает индивидуальность форм, их многообразие, пластичность фигур. Бронзовая пластика занимают нишу престижных предметов, выдающимися образцами которой являются, например, Луристанские бронзы.

Во-вторых, в основу подразделения мелкой пластики можно положить принцип подразделения предметов собственно изобразительного искусства и декоративно-прикладного. В первом случае фигуры рассматриваются отдельно, и играют самостоятельную роль аналогично круглой монументальной скульптуре. В декоративно-прикладном искусстве пластический элемент изобразительного характера является частью некоего целого и не несет самостоятельного значения.

Это касается изделий из различных материалов.

В принятом в искусствоведении подразделении произведений искусства мелкой пластике как особому виду искусства не нашлось места, она рассмотрена в рамках декоративно-прикладного искусства [2].

Так, самостоятельными предметами пластики, образцами изобразительного искусства — искусства скульптуры — являются глиняные и каменные статуэтки по типу рассмотренных выше каменных «идолов», микенских фигурок или статуэток из гробниц Микен [6]. Но также сюда относятся предметы бронзовой пластики, сложные по композиционному построению, такие как колесница из Трудхольма. Одним из ярких примеров самостоятельной

композиции может служить группа из могильника Вунус периода раннего бронзового века Кипра (III тыс. до н. э.). Она представляет собой набор статуэток, помещенный в интерьер модели жилища. «В пространстве помещения размещены 18 человеческих фигурок, одна из которых восседает на высоком «троне», остальные — образуют «хоровод» в центре постройки или сидя, а лавках вдоль стен. В загородках, около оформленного аркой входа — две пары коров и быков» [3, с. 93].

С другой стороны, многочисленные предметы пластики культур бронзового века представляют разнообразную бронзовую пластику, которая имеет декоративно-прикладной характер. Например, сейма турбинские, кобанские, луристанские бронзы. Кобанская культура является ярчайшим явлением позднего бронзового — начала железного веков территории Кавказа. Она знаменита своими выразительными украшениями и предметами вооружения, а также предметами, которые относятся к вотивным. В этой культуре встречаются поясные пряжки с выгравированными изображениями, булавки, топоры и кинжалы с антропоморфными или зооморфными навершиями в виде оленей и баранов с ветвистыми рогами, булавки с опахаловидными навершиями диаметром, иногда достигающим до 30 см. Все эти предметы по богатству оформления можно отнести к культовым и рассматривать как отдельные произведения искусства.

Таким образом, декоративно-прикладное и изобразительное искусство взаимосвязаны и влияют друг на друга.

В-третьих, пластика выступает в разнообразии контекста. Это связано с ее различными функциями: ритуально-игровыми, вотивными, погребальными. Исследование функций — это интерпретационная часть исследования. Она должна базироваться на тщательном изучении археологического контекста находок [5].

Необходимо различать археологический контекст и реальный контекст, в рамках комплекса изделий, которые могут быть только реконструированы.

Что касается разнообразия контекста, то антропоморфные статуэтки могут встречаться в поселениях, погребениях, а также ритуальных комплексах. Если взять для примера мелкую пластику раннего бронзового века Микен, то там большинство статуэток найдено в пределах поселений. Причем в одном доме стандартно присутствие только одной статуэтки. Случаи нахождения нескольких редки и являются исключением. Например, четыре фигурки одновременно были обнаружены в одной комнате дома на поселении Терми III [6, с. 658].

Предметы антропоморфной пластики были встречены при раскопках улиц раннебронзового века и, если это не совпадение, снаружи домов, уже содержащих статуэтки.

На поселениях внутри одного региона и одного культурного периода встречаемость и характеристики статуэток разнятся. Они могут отсутствовать на одних поселениях, но в обилии встречаться на соседних. Чем это продиктовано, сказать с уверенностью нельзя, но очевидно, что обладание фигурками каждым человеком не было необходимым либо возможным [6, с. 660]. Также, в начале бронзового века, по сравнению с неолитическим периодом, обозначаются четкие предпочтения в выборе материала, будь то рог, кость, глина или камень — для изготовления предметов мелкой пластики у жителей отдельных поселений внутри одной культуры. Это верно, например, для территории Северной Эгеиды (поселения Троя, Полиохни, Эмпорио) [6, с. 649].

Наиболее часто встречающееся место обнаружения находки внутри дома — очаг, при этом статуэтки несут на себе следы огня. Значительно меньшее число находок было обнаружено в нишах внутри комнат. Поэтому можно предположить, что статуэтки выполняли функцию «хранительниц очага» или же другого почитаемого домашнего божества.

Другой распространенный контекст — погребение. Именно оттуда происходят находки кикладских «идолов».

Бывают также уникальные памятники археологии, не такие распространенные как погребения и поселения. К ним относится памятник на Керосе — Даскалио Кавос. Его относят

к культовым местам, и он на данный момент является самым древним морским святилищем, местом паломничества. Мраморные и другие каменные, а также керамические сосуды (около 25 тыс. фрагментов), а также статуэтки разбивались здесь 2 750–2 300 тыс. до н. э. и находились под водой в 90 м от береговой линии. При этом стоит заметить, что типы найденных статуэток были такими же, какие были найдены при раскопках поселений.

Также мелкая пластика может встречаться в кладах. В троянских кладах эпохи бронзы встречаются золотые подвески в форме антропоморфных идолов. На территории поселения Троя ПА также был исследован котлован, где были обнаружены костяные идолы. Наряду с последними была найдена красноангобированная керамика, глиняные пряслица, серебряный кубок, медно-бронзовые булавки, подвески из горного хрусталя, а также большое количество костей животных, раковин и пережженной органики. Археологи склоняются к мнению о том, что это целенаправленно сокрытые остатки пиршественной деятельности [4, с. 4].

Таким образом, предметы пластики могут представлять собой символы плодородия, амулеты, предметы для жертвоприношения. Один и тот же тип статуэтки может выполнять разные функции, которые зависят от контекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жебелев С. А. Введение в археологию: в 2 частях. Ч. II. Теория и практика археологического знания. Петроград, 1923. С.154–158, 161–165.
2. Каган М. С. О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории. Л.: Художник РСФСР, 1961. 160 с.
3. Палагута И. В. Мир искусства древних земледельцев Европы (культуры балкано-карпатского круга VII–III тыс. до н. э.). СПб.: Алетейя, 2012. 336 с.
4. Vachhuber C. The treasure deposits of Troy rethinking crisis and agency of the Early Bronze Age citadel // AS.59. P.1–18.
5. Lesure R. G. Interpreting ancient figurines. Context, comparison and prehistoric art. Cambridge: 2011. 256 p.
6. Marangou Chr. Antropomorphic and zoomorphic figurines of the Early Bronze Age in the North Aegean. // Poliochni e l'Antica eta del Bronzo nell'egeio settentrionale. Convegno Internazionale, 22–25 Aprile 1996. Atene. P. 649–665.
7. Marthari C., Renfrew C., Boyd M. Beyond the Cyclades. Early Cycladic sculpture in context from mainland Greece, the north and east Aegean. Oxford and Philadelphia: Oxbow 2019. 509 p.
8. Sandars N. K Prehistoric art in Europe. Second Edition. Yale university press. 1995. 508 p.

Сведения об авторе:

Викторчик Елена Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, аспирантура, 1 курс; helenavikt@gmail.com

Viktorchik Elena Alexandrovna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Postgraduate Degree, the 1st year student; helenavikt@gmail.com

Научный руководитель:

Палагута Илья Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор исторических наук, доцент; ipalaguta@yandex.ru

Palaguta Iliia Vladimirovich, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, D.Sc. (History), Associate Professor; ipalaguta@yandex.ru

**ДЕКОРАТИВНОСТЬ В ЛИРИЧЕСКОМ ПЕЙЗАЖЕ
ЛЕНИНГРАДСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ
1950–1980-Х ГГ.**

Статья посвящена декоративности как одной из характерных черт Ленинградской академической школы живописи 1950–1980-х гг., которая представлена творчеством следующих мастеров: Т. К. Афолина, И. М. Балдина, Н. А. Буранов, Н. Н. Брандт, А. Г. Еремин, Е. М. Костенко, С. М. Козловская, Г. В. Павловский, А. Н. Семенов, Н. О. Тимков, В. К. Тетерин. Большинство из них входило в группу «Заонежская коммуна». Стиль мышления этих художников фокусирует внимание на декоративных принципах изображения: символичное использование ограниченной колористической палитры, создание ритмической композиционной структуры, геометризация и деформация предметов, графичность — все это усиливает выразительность пейзажа. В большинстве полотен ясно прослеживается настроение северной природы в окрестностях Петербурга, Старой Ладogi, Пскова, на Академической даче в Вышнем Волочке. Ориентируясь на западные течения, художники расширяют свои границы взглядов, отображая ясность и красоту родных просторов через новую звучность цветовой гаммы и другие художественные средства.

Ключевые слова: декоративность, пейзаж, станковая живопись, художники, Ленинградская академическая школа живописи 1950–1980-х гг., стилистические особенности, композиционные решения, цветовая палитра, колорит, тон, холст.

**DECORATION IN THE LYRICAL LANDSCAPE OF THE LENINGRAD
ACADEMIC SCHOOL OF PAINTING 1950–1980**

The article is devoted to decorativeness as one of the characteristic features of the Leningrad Academic School of Painting of the 1950s and 1980s, it is represented by the works of the following masters: T. K. Afonina, I. M. Baldina, N. A. Buranov, N. N. Brandt, A. G. Eremin, E. M. Kostenko, S. M. Kozlovskaya, G. V. Pavlovsky, A. N. Semenov, N. O. Timkov, V. K. Teterin. Most of them were members of the Zaonezhskaya commune group. Their style of thinking focuses on the decorative principles of image. It is typical for them to use limited color palette, to create rhythmic compositional structure, to make objects more geometrical, deformed and graphic. All these principles enhance the expressiveness of landscape. On most canvases, the mood of Northern nature in the vicinity of St. Petersburg, Staraya Ladoga, Pskov at the Academic dacha in Vyshny Volochok is clearly traced. Focusing on Western trends, painters expand their boundaries of views. They reflect the clarity and beauty of their native expanses through the new sonority of the color scheme and other artistic means.

Keywords: decorativeness, landscape, easel painting, artists, Leningrad Academic School of Painting 1950–80s, stylistic features, compositional solutions, color palette, color, tone, canvas.

Декоративность (от лат. *decorate* — украшать) — «художественные свойства, определяемые колористическим и композиционным решением и назначением произведения» [4,

с. 45]. Она несет, прежде всего, функцию украшения художественного произведения и выражает всегда определенные эмоции как радостные, так и грустные. Это художественное свойство часто опирается на индивидуальные вкусовые предпочтения и взгляды самого художника. Но декоративность в живописи и декоративная живопись — это разные понятия. К декоративной живописи относится монументальная живопись: витраж, мозаика, фрески. В станковой живописи декоративность включает в себя ряд формальных изобразительных приемов и особенностей. К основным относятся, прежде всего, стилизация, локальный цветовой колорит, «по большей части чистые, несмешанные, непреломленные тона», композиционное решение, графичность линии, ритмы, построение перспективы, наложение красочного слоя и применение фактуры [1, с. 159]. Все эти приемы являются неким симбиозом художественных традиций реализма и декоративности в станковой, прежде всего, академической живописи, делая картины многообразными. В станковой живописи существует взаимосвязь между реализмом и декоративностью. Это связано с цельным восприятием художественного полотна.

Декоративность в пейзажном жанре Ленинградской академической школы живописи 1950–1980-х гг. представляет собой достаточно интересную проблему для изучения. Исследователь А. И. Струкова отмечает, что термин «пейзажная» применительно к Ленинградской школе живописи «впервые был высказан Л. М. Мочаловым в статье к каталогу выставки Владимира Гринберга» еще в довоенный период [7, с. 6]. В отечественном искусствознании есть фундаментальные труды теоретиков и искусствоведов (А. Д. Березина, В. Л. Леняшин, Ф. С. Мальцева, Л. М. Мочалов, А. А. Федоров-Давыдов), которые отмечали такие характерные особенности этой школы, как лиризм и декоративность.

В 1950–1980-е гг. в Ленинградской академической школе живописи выделяется узкий круг художников, который выходит за рамки традиций реализма. Он опирается на принципы декоративности в изображении как чистой природы, так и городской среды. Его представляют следующие имена: Т. К. Афолина, И. М. Балдина, Н. А. Буранов, Н. Н. Брандт, А. Г. Еремин, Е. М. Костенко, С. М. Козловская, Г. В. Павловский, А. Н. Семенов, Н. О. Тимков, В. К. Тертерин. Большинство этих художников входили в группу «Заонежская коммуна». Стиль мышления этих мастеров фокусирует внимание на декоративных принципах изображения: символичное использование ограниченной колористической палитры, создание ритмической композиционной структуры, геометризация и деформация предметов, графичность — все это усиливает выразительность пейзажа. Художники много работают на пленэре в окрестностях Петербурга, Старой Ладogi, Пскове, на Академической даче в Вышнем Волочке. В поисках нового художественного языка пейзажисты начинают ориентироваться на изобразительные принципы западных модернистских течений, изображая не саму природу, а представление иллюзии, мечты через конкретную художественную систему, которая делает их пейзажи в большей мере субъективными, нежели объективными.

Пейзаж А. Г. Еремина «Солнце осветило», 1976 г. — это пример художественной концепции декоративности в академической живописи (ил. 1). Композиционная структура картины решается через взаимодействие горизонтальных



1. Еремин А. Г. Солнце осветило, 1976. Холст, масло

и вертикальных ритмов, включающих в себя небо, реку, берега, дом, лодки. В работе преобладает система обобщения предметов окружающей среды, присущая декоративному художественному методу с использованием многоплановости. Пейзаж можно разделить на три основных плана: первый — ближний берег, средний — река и дальний — небо. Такой метод построения композиции позволяет зрителю «войти в картину», стать ее частью. Бесконечная линия горизонта сознательно подчеркивается ярким тональным и цветовым контрастом. Благодаря чему автор четко отделяет светлое пятно неба от земли с ее неотъемлемыми составляющими природными мотивами и предметами повседневности. Такое ясное разграничение усиливается с помощью декоративного принципа: ограниченной палитры красок, составленной из нескольких открытых цветов. Жизнеутверждающее звучание оттенков зеленого, синего, оранжевого и красного присутствуют и повторяются в виде пятен по всему изображению земли, что сближает пространственные планы, делая картину цельной. В свою очередь небо символично подчеркивается совершенно другим колоритом: светло-серыми, лиловым и белым цветами. Характер нанесения красочного слоя на холсте отличается простотой техники масляной живописи: широкие динамичные мазки *impasto* (пастозное наложение краски), которые позволяют автору передать ветреную погоду северной природы [3, с. 72]. И лишь некоторые детали на первом плане трактуются тонкой кистью, подчеркивая хрупкость человеческого бытия на фоне вечной природы. Солнце осветило бревенчатый бок избы, ставший янтарным, и лесистые берега реки, заставляя заиграть «баgreц и золото» покровы. Все это дает ощущение жизнеутверждающей силы природы русского Севера. Создающие ритм широкие мазки глубокого синего цвета на втором плане и контрастирующий бело-серебристо-голубой колорит неба позволяют ощутить «хрустальность» холодного воздуха и «лучезарность» осеннего дня. Общее настроение картины радостное, человек ликует вместе с природой, ощущая себя частицей бескрайней стихии, отдаваясь ветру перемен и ожиданию чего-то светлого и счастливого. Мажорный и светлотеневой контраст усиливает декоративную стилистику пейзажа, а простота формы и цвета придает ему лаконизм и витражную монументальность.

Анализируя работу Н. О. Тимкова «В начале февраля», 1974 г., можно отметить богатое содержание насыщенной оттенками колористической палитры (ил. 2). Играя на дифференциации тона, художник отчетливо подчеркивает яркость солнечного освещения в зимней день и передает восторженно-эмоциональное настроение пейзажа. В этой работе выражено «следование академической традиции, хотя его живопись более декоративна и условна» [2, с. 184]. Под влиянием Владимирской школы живописи художник сосредотачивается на пестрой красочной палитре, при этом тонко компилирует художественные принципы лирического реализма с декоративностью. Выбирая несколько основных цветов, он использует мно-



2. Тимков Н. О. В начале февраля, 1974. Холст, масло

жество дополнительных оттенков, что выделяет его среди других художников. Он строит художественное пространство на противоборстве звонких теплых цветов и многообразных оттенков холодного синего, бирюзового, зеленого и лилового. Мотив пейзажа довольно прост, и благодаря звучности цвета, декоративной стилизации, обобщению форм крон и стволов деревьев, изб, облаков и падающих на сугробы теней пейзаж напоминает декоративный занавес.

Сочетание напряженности контрастов искаженных цветов живописи с использованием графических приемов, декоративность проявляются уже по-другому

в пейзаже В. К. Тетерина «Белая ночь. Львиный мостик», 1966 г. (ил. 3).

В проявлении таких изобразительных принципов, как смешанность приемов, стилизация художественного пространства, декоративность приобретает орнаментальную направленность. Утрируя цветовую гамму, полностью отойдя от традиций академической школы, художник использует гипертрофированно яркие краски, напоминающие детские рисунки. Такой изобразительный подход, в свою очередь, продиктован влиянием художников постимпрессионистов: Анри Матисса, Ван Гога, Гогена и др. Выбирая для себя городской мотив, художник приближает изображение моста так, что он становится доминантой, главным «героем» всей композиции. Кованая ограда на первом плане словно переносит зрителя в самую картину, а фонари, дома и деревья являются дополнением и удерживают композиционное равновесие и целостность работы. Художник не использует полутона и сложные оттенки цвета, а строит изображение по принципу «цветописи», прибегая к открытым определенным цветам в сочетании с тональным контрастом. Главной направленностью этой работы является создание декоративного эффекта посредством стилизации и деформации предметов городского пейзажа. Пространство трактуется условно, что напоминает театральную декорацию.

Образ русской природы символично изображает И. М. Балдина в работе «Сибирский этюд», 1953 г. (ил. 4). Формальные особенности декоративности в этой работе первичны. Изображая неведомый уголок дикой природы, И. М. Балдина разделяет работу на три плана. Подчеркивая тоном разницу между ними, тем самым отдаляя их друг от друга, художник создает ощущение бескрайности. Осознанно отойдя от «украшательского» приема, И. М. Балдина использует систему цветовых пятен: тональные отношения решаются с помощью гармоничного сочетания серебристо-серой и охристой колористической гаммы. В пейзаже нет прямого источника освещения, но на переднем плане доминируют светлые оливковые и изумрудные цвета с полосой марса коричневого, желтого, сиены натуральной и жженой. Второй план трактуется теми же цветовыми оттенками, но без добавления белил, что делает его самым темным пятном. В центре картины на границе первого и второго плана находится камертон всей работы, фокусируя на себе взгляд зрителя. Треть полотна занимает широкая полоса неба, контрастирующая с теплыми красками первого и второго плана. А также в отличие от статичности земли, созданной вертикальными мазками, ощущение движущихся туч подчеркнуто горизонтальным направлением кисти. Декоративные принципы помогают мастеру выразить вечную красоту и неповторимость русской природы.



3. Тетерин В. К. Белая ночь. Львиный мостик, 1966. Холст, масло



4. Балдина И. М. Сибирский этюд, 1953. Холст, масло

6. Секция аспирантов

Основная идея декоративности, заложенная Ленинградской академической школой живописи 1950–1980-х гг. — это, прежде всего, поиск новой изобразительной эстетики через мотив, образ, цвет, композицию, тон, посредством которых художники передавали настроения послевоенной эпохи. Это не отход от традиций, а полнота и расширение границ взгляда на окружающий их мир. Художники сфокусировали свое внимание на родной природе, всматриваясь в нее через призму философии и выражая свое внутреннее отношение к ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
2. Грачева С. М. Современное Петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
3. Норберт В. Пейзажная живопись. М.: АРТ-РОДНИК, 2009. 95 с.
4. Обухов Г. Г. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М.: Советский художник, 1961. 190 с.
5. Ракитин В. И. Искусство видеть. М.: Знание, 1972. 128 с.
6. Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. М.: Галарт, 2011. 336 с.
7. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1974. 208 с.

Сведения об авторе:

Горкина Алевтина Валерьевна, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской Академии художеств, аспирантура, 2 курс; alevtina.gorkina@icloud.com

Gorkina Alevtyna Valerievna, St. Petersburg Repin State Institute of Painting, Sculpture and Architecture at the Russian Academy of Arts, Postgraduate Degree, the 2nd year student; alevtina.gorkina@icloud.com

Научный руководитель:

Грачева Светлана Михайловна, Санкт-Петербургский государственный академический института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской Академии художеств, доктор искусствоведения, профессор; svetlana_grachva@mail.ru

Gracheva Svetlana Mikhailovna, St. Petersburg Repin State Institute of Painting, Sculpture and Architecture at the Russian Academy of Arts, D.Sc. (Art History), Professor; svetlana_grachva@mail.ru

О. Б. Ермакова

ПЛЬЗЕНСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ АДЛЬОФА ЛООСА — МЕЖДУ МОДЕРНОМ И МОДЕРНИЗМОМ

Статья посвящена творчеству Адольфа Лооса (1870–1933 гг.), одного из видных деятелей развития архитектуры XX в.. Он является автором многочисленных проектов, в том числе и интерьерных работ. Серия квартир, созданных А. Лоосом в городе Пльзене в 1920–1930-х гг., позволяет говорить о стилевых чертах проектирования жилого пространства, свойственных этому мастеру, творчество которого соотносится со временем трансформаций архитектуры XX в.

Ключевые слова: архитектура XX в., искусство интерьера, модерн, модернизм, австрийская школа архитектуры, Адольф Лоос, «Раумплан».

O. B. Ermakova

PLZEN'S INTERIORS OF ADOLPH LOOS — BETWEEN MODERN AND MODERNISM

The article is dedicated to the work of Adolf Loos (1870–1933), one of the prominent figures in the development of architecture of the twentieth century. He is the author of numerous projects, including interior work. A series of apartments created by A. Loos in the city of Pilsen in the 1920–1930s allows us to talk about the style features of the living space design, characteristic of this master, whose work correlates with the time of transformation of architecture of the twentieth century.

Keywords: architecture of the twentieth century, the art of interior, modern, modernism, the Austrian school of architecture, Adolf Loos, Raumplan.

Начало XX в. в истории архитектуры известно как период масштабных трансформаций в различных сферах искусства, в том числе и архитектурном формообразовании. Это одновременно и время формирования национальных архитектурных школ и время выработки единой стройной системы унификации многочисленных наработок в строительной сфере. Ведущие архитекторы создавали проекты, в которых ими разрабатывались не только общие архитектурные формы, но и подробные интерьеры с мельчайшими деталями, включающими мебель, стеновые панели, светильники, ткани и фурнитуру. Необходимо было найти компромисс между архитектурными тенденциями, новыми материалами и пожеланиями заказчиков. Эта ситуация во многом была связана с тем фактом, что клиентами являлись люди совершенно новой формации — представители буржуазного класса: предприниматели, фабриканты, юристы, врачи, для которых дом носил статусный характер. «Обновление искусства было действительно велением времени, а не выдумкой новаторов», — высказывает свое мнение об этом периоде искусствовед А. А. Берсенева в книге «Европейский модерн. Венская архитектурная школа» [1]. Формирование австрийской архитектурной школы отмечено творчеством таких личностей, как Отто Вагнер, Йозеф-Мария Ольбрих, Йозеф Хоффман, Оскар Штрнад и, конечно, Адольф Лоос. Многие из них стояли у истоков венского объединения художников



1. Адольф Лоос

«Сецессион», целью которого стало обновление искусства и в первую очередь современной архитектуры, под влиянием изменений, произошедших в общественной жизни конца XIX в. Эта позиция очень четко выражена фразой австрийского искусствоведа Людвиг Хевеши: «Каждому времени — свое искусство» [7].

Адольф Лоос (1870–1933) — неоднозначная фигура в мировой архитектуре, его позиция вызывала довольно разное отношение современников, тем не менее заслуги данного автора в развитии нового облика жилища человека XX в. неоспо-

римы (ил. 1). В среде архитекторов и искусствоведов Лоос также известен большой серией теоретических работ, среди которых особенно знаково прозвучало эссе 1908 г. «Орнамент и преступление», ставшее своеобразным манифестом нового века в силу отрицания украшательства в архитектуре и интерьере. «Мы все еще предпочитаем орнамент, а пора бы уже научиться ценить материал», — утверждал венский архитектор [1]. Во многом эта работа Лооса стала откликом на статью американского архитектора Луиса Салливана «Орнамент в искусстве», афоризм которого — «форма в архитектуре определяется функцией» — стал отправной точкой развития новейших течений в зодчестве XX в. Еще в модерне прозвучали заявления о кризисном состоянии традиционной художественной концепции искусства, до этого служившей главной опорой архитекторам прошлого. Отказ от исторических стилей, в подражании которым формировалось зодчество предшественников, предстал и в отрицании украшательства с помощью декора, и в выявлении истиной красоты чистого материала.

Стоит отметить, что отрицавший впоследствии положительную роль декора в архитектуре Адольф Лоос родился в семье каменотеса, и с детских лет у него сформировалось представление об одном из направлений в декоративном оформлении зданий как в экстерьере, так и в интерьере. Начальное образование Лоос получил в Государственной художественно-промышленной школе (класс архитектуры) чешского города Либерце, а также в Высшем техническом институте Дрездена, после чего продолжил обучение в Америке. Там молодой человек познакомился не только с достижениями Всемирной выставки 1893 г., но и с работами признанных лидеров «Чикагской школы» в архитектуре, одним из которых был Луис Генри Салливан [1]. Во многом влияние американца будет просматриваться в первых архитектурных работах Лооса, таких как здание семиэтажного дома на Михаэлерплац в Вене (1909–1911), «<...> внеся благородную сдержанность и простоту в трактовку традиционной классицистической схемы <...>» [3].

Время формирования Лооса как мастера — зрелая эклектика и начало модерна. Хорошо знавший ремесло каменотеса и сам работавший в этой области молодой архитектор довольно скоро определил для себя путь, в котором искал свое прочтение жилого пространства. Во главу угла Адольф Лоос поставил первородную красоту материала — его естественность, которая подчеркивалась только качеством обработки. Это противопоставило его приверженцам орнаментальности модерна и в первую очередь сецессиону. Архитектура Лооса была так проста и так разительно отличалась от того, что можно было увидеть на улицах Вены того времени, что вызывала отрицательные эмоции у многих австрийских архитекторов и декораторов, тяготеющих к орнаментальной пластике. «Эти здания выводят архитектуру из стиля модерн», — высказался по этому поводу исследователь Д. В Сарабьянов [4].

Последующие два десятилетия перед Первой мировой войной творчество архитектора Лооса было ориентировано в основном на выполнение частных заказов. Первое исключение

составило создание такого знакового сооружения, как кафе «Музей» или, как его часто называли, кафе «Нигилист», 1897 г. (сейчас — «Кафе Лоос»). Здание, построенное напротив знаменитого сооружения Сецессиона, стало своеобразным манифестом новых архитекторов Вены. В дальнейшем к значительным венским работам Лооса можно отнести — дом Штайнера (1910), дом Шоя (1912–1913), дом Душница (1915–1916), дом Мандля (1916), вилла Штрассера (1918–1919), а также магазин мужской моды «Книже» в Гравене (1909–1913). Отдельно можно говорить о вилле «Карма» в Мотре на Женевском озере (1903–1906), построенной для венского профессора Теодора Бира, доме Тристана Тцара в Париже и о нереализованном черно-белом проекте дома знаменитой певицы Жозефины Бейкер [1].

Начальным же этапом в творчестве А. Лооса стало проектирование интерьеров, в формировании конструкции которых он впоследствии с появлением архитектурных заказов выработал собственный метод, получивший название Raumplan. Изначальная логика — отказ от повторяющейся статичности поэтажных планов, когда структура дома представляется естественным организмом со своими асимметричными связями. Изюминкой становились многочисленные переходы, секции, с помощью которых осуществлялось внутреннее функционирование самого жилого пространства. Большой проблемой для Лооса оставались поиски соединительной связи между экстерьером и интерьером, именно в архитектуре он чувствовал себя более свободным и раскрепощенным. Проработка входной зоны представлялось А. Лоосу узловой точкой решения многих взаимосвязей. «Получает развитие учет психологического восприятия пространства. Лоос выдвигает принцип «интродукции», то есть постепенной подготовки входящего в дом человека к восприятию основных помещений» [8].

Адольф Лоос был мастером архитектурной и интерьерной импровизации, которую можно было воплотить в жизнь. Он логично выстаивал стилистику интерьера, черпая вдохновение в сельских домах, будь то Австро-Венгрия, Англия или Америка, а также в воспоминаниях об увиденных проектах Фрэнка-Ллойда Райта. Это прочитывалось уже в первых работах, таких как террасный дом Шоя в Хитцинге, где народная традиция читалась в ритме интерьеров с декоративными балками на потолке, которым вторили темные декоративные облицовочные панели на стенах.

Собственный путь архитектора Лооса — это некий компромисс между позициями господствующего в то время в австрийском искусстве и авангардными устремлениями многих архитектурных пуристов того времени, в том числе В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. «Отвергая консервативное палладианство, он не без подозрительности относился и к авангардизму. Повсеместное укрепление позиций функционалистов к концу 20-х годов вызывает у него усиление тяги к традиционному к архитектурной классике и народному зодчеству», — комментирует эти обстоятельства исследователь архитектуры А. В. Иконников [3].

С точки зрения выявления общих характерных особенностей интерьеров, созданных архитектором Адольфом Лоосом, нам предоставлена уникальная возможность рассмотреть целый ряд его работ начала XX в. в чешском городе Пльзене. Если ранее А. Лооса называли австрийским архитектором, то теперь во всей справочной литературе можно увидеть «австрийский и чехословацкий архитектор». Это отражает подлинную историю жизни А. Лооса, так как и по праву рождения и по месту деятельности основные вехи его творчества соотносятся с Австрией и Чехией. Современная Чехия — хранилище многочисленных архитектурных сокровищ, основная часть которых датируется XIV–XIX вв., расцветом готических, барочных и эклектичных традиций в формировании городской застройки. В этом списке произведений XX в. сравнительно мало, за редким исключением, среди которых можно вспомнить знаменитую виллу «Тугендхат» немецкого архитектора Людвиг Мис ван дер Роэ для чешского промышленника Фрица Тугендхата под Брно (1928–1930).

Заказчиками зодчего Лооса был весь цвет буржуазной Австро-Венгерской империи. Видеть его автором интерьеров желали многие нувориши своего времени, в том числе

и столицы Моравии — Пльзени, и это несмотря на то, что молодой архитектор обладал неуживчивым характером, и многие его новаторские методы вызывали резкое неприятие среди профессионального архитектурного сообщества.

О том, что в Пльзене существуют забытые квартиры, автором интерьеров которых является знаменитый архитектор А. Лоос, городские власти вспомнили в начале 2010-х гг. Чешский город Пльзень вошел в проект «Европейская культурная столица 2015», включивший в себя и восстановление памятников XX в. В начале прошлого века это был один из крупнейших центров Австро-Венгерской империи, где приглашенный венский архитектор Адольф Лоос создал более 20 частных интерьеров. В его карьере отмечено два пльзенских этапа: первый — с 1907 по 1910 гг., и второй — с 1927 по 1932 гг. (Лоос скончался в 1933 г.). Все объекты группировались вокруг Клатовской площади — элитном районе, в котором предпочитали селиться состоятельные еврейские семьи. К 2015 г. из 13 проектов можно было говорить о восстановлении лишь некоторой части интерьеров. Во время войны еврейское происхождение служило поводом для страшных гонений, и место истинных хозяев заняли новые владельцы. Сохранности интерьеров не способствовали ни годы социалистической реальности, ни последующие десятилетия, и это несмотря на тот факт, что новые жильцы заключали договоры аренды квартиры, в который входило условие сохранения прежнего облика. Перед реконструкторами XXI в. встала сложная задача. Для подлинного воссоздания интерьеров надо было сначала собрать необходимые материалы: исторические документы, фотографии, описи, а также добиться взаимопонимания с сегодняшними владельцами [11].

Наибольший интерес к изучению представляют следующие интерьеры:

- Квартира доктора Йозефа Фогеля (1920-е гг.). Адрес: улица Клатовска, 12.
- Квартира Хуго Семплера. Адрес: улица Клатовска, 19.
- Квартира Оскара Семплера. Адрес: улица Клатовска, 110.
- Квартира Виллема и Гертруды Краус (1930–1931). Адрес: улица Бендова, 10.
- Дом Бруммеля (создан для Яна и Яны Брумелей в 1929 г.). Адрес: проспект Яна Гуса, 58.



2. Квартира доктора Й. Фогеля на улице Клатовска, 12

у буфета напротив входа. Единообразие достигается также с помощью единого зеленого напольного покрытия в обеих комнатах, что дополнительно подчеркивается полосой зеленых обоев на стенах гостиной. Архитектор Лоос большое значение придавал естественному цвету материала, в котором видел одну из важнейших составляющих формирования интерьера. Песочного цвета травертин в столовой перекликается с теплыми деревянными панелями вишневого дерева гостиной, золотистыми полукруглыми люстрами, украшенными бахромой, а также охристой плетеной мебелью. Интересен факт, что в данной квартире этот проект уже был реализован несколько ранее в 1908 г. для прежнего владельца — предпринимателя

От первоначального проекта квартиры доктора Фогеля сохранилась лишь часть — салон гостиной и столовая. Два помещения объединены открытым проемом, несмотря на то что их стены облицованы разными материалами. Лаконичную роскошь геометрии столовой составляют горизонтально установленные травертиновые плиты (ил. 2). При сравнительно невысокой высоте потолка, само помещение не выглядит низким, что стало возможным с помощью однородного белого потолка и пилонообразных конструкций с зеркальными вставками

6. Секция аспирантов

Отто Бека. Вторые хозяева — педиатр Йозеф Фогель и его жена Штефанка, дочь владельца дома, были настолько впечатлены созданной планировкой, что только немного дополнили имеющийся проект кабинетом врача с приемной и комнатой для рентгена. Своеобразным отражением центральной травертино-зеркальной стены столовой в гостиную стал камин из красного кирпича на зеркальной стене, обрамленный серыми полуколоннами из ракушечного мрамора.

Многие из данных наработок можно увидеть и в других пльзенских интерьерах Лооса, таких как две квартиры для семейства Семплеров.

В первом случае это сохранившийся комплекс жилых интерьеров для Хуго Семплера, объединенных широкими прямоугольными проемами с двойными стеклянными дверями. Плавное перетекание пространства создается за счет единообразного щитового паркета, лаконичного белого потолка, а также единой высоты панелей. И это несмотря на разность материалов стен — серого с прожилками мрамора и темного вишневого дерева (ил. 3). В данном случае единственным видом декора, кроме естественной красоты самих материалов, служат широкие карнизы под потолком и над проемами, а акцентом — камин из красного кирпича в одной из зал.

Еще более значительным предстает проект для отца Хуго — Оскара Семплера. Его главной особенностью, отличающей проект от многих других пльзенских квартир, является тот факт, что в нем сохранилась реализованная концепция «Раумплана» (ил. 4). Двухэтажная квартира объединена с помощью соединяющихся лестничных пролетов, все комнаты находятся на разной высотной отметке, и проход в них доступен с нескольких уровней. Центральный зал представляет собой двухъярусное помещение с балконом, с высоты которого легко просматривается нижний танцпол. Зрительное перетекание пространства во многом состоялось за счет единообразных деревянных панелей золотистого цвета (финская береза под лаком) и полов из макассара. Привлекает внимание интересное архитектурное решение в виде встройки мебели и батареев в общее пространство стен. Центральное место в зале занимает широкий камин, а изрезанные пилонами стены вмещают большое количество необходимых шкафов. Объединяет все чистое лаконичное пространство потолков, и только в кабинетной зоне акцент составляет другой тип потолка, кессонированный балками, и напоминающий сельский дом. Удивительно, но в доме Оскара Семплера сохранилась аутентичная кухня белого цвета. Это очень важно отметить, так как со второй половины 1920-х гг. получает распространение «Франкфуртская кухня», разработанная австрийским дизайнером Маргаретой Шютте-Лихоцки, и этот проект представляет собой одну из концепций. Подобный кухонный вариант нового типа, только ярко-красного цвета, присутствует в другом интерьере Лооса — на площади Республики, 22. Проект для Оскара Семплера стал



3. Квартира Хуго Семплера на улице Клатовска, 19



4. Квартира Оскара Семплера на улице Клатовска, 110

6. Секция аспирантов

своеобразным завещанием Адольфа Лооса, законченным одним из его учеников — Генрихом Кулькой в 1934 г., уже после смерти мастера. В данный момент это тоже собственность города, из которой планируется создать научно-исследовательский архитектурный центр Пльзени.

Интерьеры Адольфа Лооса очень вариативны, несмотря на то что в оформлении помещений он часто использует похожие приемы. Но появляются отдельные детали, и все преобразуется как по мановению волшебной палочки, как в случае квартиры семейства Краус. История самой семьи трагична, так как из всех домочадцев пережить немецкую оккупацию удалось только главе дома — Виллему Краусу (жена с детьми погибла в концлагере). Вернувшийся после войны Виллем обнаружил, что его не ждали, его собственность отдана другим людям и разделена на несколько квартир. Несмотря на потерю оригинального проекта и значительные утраты в целостности остался центральный комплекс — столовая и гостиная. Кесонированный потолок темного красного дерева зрительно поддерживают нижние стеновые панели, в которые встроены стеклянные витрины. А иллюзию свободного пространства дополняют выступы, облицованные зеленым мрамором с бело-серыми прожилками — Cipollino, создающим ощущение хрусталя (ил. 5). Дополнительную изящность интерьеру придает полированный черный стол с тонкими креслами, а акцентом являются зеленые фрамуги окон. В другой части квартиры удалось со-



5. Квартира Виллема Крауса на улице Бендова, 10



6. Квартира Яна и Яны Брумелей на проспекте Яна Гуса, 58

сохранить часть приватной зоны — спальни со встроенными в подоконники туалетными столиками и подлинными светильниками. Проект реконструкции осуществлен архитекторами Людвигом Гримом и Яном Сапаком (2013–2014). Им удалось отреставрировать сохранившееся детали, а утраченные заменить новыми, но с таким расчетом, что замены можно было сразу визуально отличить от подлинников.

И, наконец, мы рассмотрим один из наиболее сохранившихся реализованных проектов Адольфа Лооса, известный как «Дом Брумеля». Здание, построенное в конце XIX в. в стиле неоренессанс, чудом уцелело во время английских бомбежек в 1945 г. Пльзень в годы Второй мировой войны являлась одним из центров машиностроительной промышленности, и рядом с домом Брумеля находился один из военных заводов Škoda, попытка уничтожения которого едва не уничтожила и жилое здание. В этом случае архитектор Лоос стал автором не только интерьера, но и перестроенного фасада дома. Перестроенный согласно концепции зодчего он преобразился из заурядного среднестатистического здания эклектического толка в лаконичную коробку цвета асфальта. В доме поселились две ветви семьи, хозяин с супругой — Ян и Яна Бруммель и мать хозяйки — Хедвига Либштейн, что было учтено архитектором при перепланировке дома. Ушел весь наносной декор, оставив воспоминание о своем неоренессансном характере только в виде огромного камина при входе. Связующим звеном для двух половин дома является столовая, в которой собирались хозяева, госпожа Хедвига и гости. Для планировки характерны осевая симметрия, встроенная мебель, камин, отделанный кирпичом. Порталы соединяют вместе близлежащие комнаты.

Сохранилось много оригинальной отдельно стоящей мебели из канадского тополя. Гостей встречала масштабная настенная роспись Роберта Эгнера в виде итальянского пейзажа. Половина госпожи Хедвиги разительно отличалась от этой части и, в первую очередь, благодаря контрастам цветовых плоскостей. Архитектор соединил вместе голубые полосы стеновых покрытий и окрашенные в ярко желтый цвет детали встроенной мебели (ил. 6). Все это полностью восстановила команда реставраторов под руководством профессора Вацлава Гирса.

Таким образом, интерьеры в Пльзене позволяет нам говорить о следующих чертах интерьеров Адольфа Лооса. Источником вдохновения для автора были как классицистические, так и народные мотивы, которые он переформатировал и упрощал, исходя из конкретно поставленной задачи (деревянные панели или балки на потолке). Основным направлением стала лаконичная геометризация пространства, выполненная с помощью таких материалов, как камень, дерево, стекло. Текучее перетекание пространства осуществлялось за счет открытых прямоугольных проемов, через которые просматривались соседние помещения, использования однородных материалов на потолках и полах, а также «Раумплана», как в случае многоэтажной квартиры Оскара Семплера. Декор подвергся значительному упрощению, и использовался чаще всего в виде карнизов, делящих стены на горизонтальные секции. Цвету придавалось большое значение в качестве подчеркивания естественной красоты облицовочного материала. Для создания стройной системы пространства использовались разнообразные встройки в виде шкафов, стеллажей, витрин, кухонных секций, диванных групп. Акценты, чаще всего в виде каминов, вписывались в общую структуру благодаря умело подобранному материалу. В дальнейшем идеи, впервые примененные архитектором Адольфом Лоосом в серии интерьеров Пльзени, получили свое последующее прочтение в разработках проектировщиков XX–XXI вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берсенева А. А. Европейский модерн: венская архитектура. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1991. 212 с.
2. Иконников А. В. Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма. М., 1982. 256 с.
3. Иконников А. В. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. 343 с.
4. Сарабьянов Д. В. Модерн: История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.
5. Тасалов В. И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М.: Наука, 1979. 335 с.
6. Шимов Я. Австро-Венгерская империя. М.: Эксмо, 2003. 608 с.
7. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. 509 с.
8. Всеобщая история архитектуры в 12 томах / Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. Л.; М.: Издательство литературы по строительству, 1966–1977. Том 11: Архитектура капиталистических стран XX в. / под ред. А. В. Иконникова (ответственный редактор), Ю. Ю. Савицкого, Н. П. Былинкина, С. О. Хан-Магомедова, Ю. С. Яралова, Н. Ф. Гуляницкого. 1973. 887 с.
9. <https://www.radio.cz/ru/rubrika/progulki/velikolepnye-interery-adolfa-loosa-perezshivshie-20-vek>
10. <https://www.magazindomov.ru/2015/03/05/modernistskie-interery-adolfa-loosa/>

Сведения об авторе:

Ермакова Ольга Борисовна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, аспирантура, 2 курс; ООО «Катрис», ведущий дизайнер; ermak269@rambler.ru

Ermakova Olga Borisovna, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Postgraduate Degree, the 3rd year student; LLC Katris, Leading Designer, ermak269@rambler.ru.

Научный руководитель:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент; tvk158@mail.ru.

Kovaleva Tatyana, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, PhD, Associate Professor; tvk158@mail.ru.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТРИКОТАЖА ДЛЯ БАКАЛАВРОВ

Трикотаж является одним из перспективных направлений современного дизайна, поэтому необходимо раскрыть ряд важных вопросов, связанных с процессом подготовки специалистов в этой области. В работе рассмотрен отдельный аспект темы, касающийся преподавания дисциплины «Художественное проектирование трикотажа» для бакалавров. В статье проанализированы и описаны авторские методики подготовки бакалавров направления «Художественное проектирование текстильных изделий» кафедры художественного проектирования и технологии трикотажа СПбГУПТД. Автором предложены новые подходы к организации учебного процесса. Представлены иллюстрации с примерами работ обучающихся. Сделаны следующие выводы: главной отличительной чертой дисциплины «Художественное проектирование трикотажа» можно назвать неразрывность технологии и творческого замысла, а поиск новых методов преподавания — актуальная проблема, требующая творческого подхода и глубокого погружения в художественно-технологические процессы.

Ключевые слова: дизайн текстиля, художественное проектирование трикотажа, дизайн трикотажа, трикотаж, текстиль.

Е. М. Ermolaeva

ACTUAL ISSUES OF TEACHING ARTISTIC DESIGN OF KNITWEAR TO BACHELORS

Knitwear is one of the promising areas of modern design, so it is necessary to cover a number of important issues related to the process of specialist training in this field. The paper considers a separate aspect of the subject related to the teaching of Artistic Design of Knitwear to bachelors. The article analyzes and describes the author's methods of training of bachelors in the field of Artistic Design of Textiles at the Department of Artistic Design and Technology of Knitwear at St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design. The author proposes new approaches to the organization of the educational process. Illustrations with examples of students' works are presented. The following conclusions are drawn: the continuity of technology and creative concepts may be regarded as the main distinctive feature of the course in Artistic Design of Knitwear, and the search for new teaching methods is an actual issue that requires an imaginative approach and deep dive into artistic and technological processes.

Keywords: Textile design, knitwear art design, knitwear design, knitwear, textile.

Любое материальное воплощение моды — результат творческого процесса, включающий поиск визуальных образов, работу с текстилем, художественное оформление, конструирование, разработку технологии и презентацию. Студенту важно осознать, что мода складывается из таких понятий, как ремесло, культурная пропозиция, отражение социальных настроений, творческий и технологический процессы. Этот комплекс позволяет сознательно создавать

новаторский продукт. Практически ни одна коллекция прет-а-порте не обходится без моделей, выполненных из трикотажа. В модной индустрии известно большое количество брендов, специализирующихся исключительно на вязаных изделиях. Трикотажные структуры активно используются в текстильном декоре интерьера. Другие области дизайн-проектирования тоже увлечены идеей вязания. Например, в графическом дизайне или дизайне предметной среды часто используют изображения вязаных структур. Существует два способа изготовления вязаного полотна: ручной и машинный. Сегодня наблюдается новая волна интереса к ручному вязанию. Об этом свидетельствует огромное разнообразие книг, интернет-форумов и блогов на тему вязания спицами, крючком, а также руками. Машинный способ вязания — наиболее востребованная технология в современной модной индустрии. В связи с возрастающим вниманием к трикотажу остро встает проблема обучения специалистов в этой области. В данной работе акцент сделан на обучение художников-трикотажников.

В России всего несколько вузов, выпускающих дизайнеров по трикотажу: СПбГУПТД, РГУ им. Косыгина и Костромской Государственный Университет. Также коллекции одежды с использованием вязаных моделей представляют студенты и выпускники смежных направлений: дизайнеры по костюму и ДПИ. Как правило, учебные планы этих кафедр не включают нагрузку по дисциплинам, направленным на глубокое изучение дизайна и технологии трикотажа, поэтому проектирование вязаных изделий в данном случае не входит в перечень обязательных предметов. В этой статье рассмотрим процесс обучения художественному проектированию трикотажа бакалавров на примере работы кафедры художественного проектирования и технологии трикотажа СПбГУПТД.

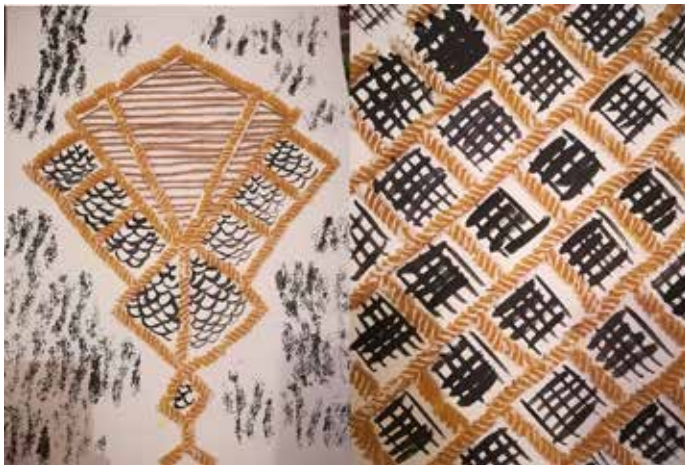
С 2011 г. после введения Болонской системы в российское образование высших учебных заведений на кафедре технологии и художественного проектирования трикотажа осуществляется подготовка будущих бакалавров по профилю «Художественное проектирование текстильных изделий». Данная специальность включает освоение дисциплин, позволяющих будущему специалисту свободно ориентироваться и осуществлять профессиональную деятельность в таких сферах, как: «<...> создание новых стилевых решений, художественное проектирование и изготовление моделей одежды, текстильных полотен для изделий различного назначения (бытовая и специальная одежда, обувь, аксессуары, интерьерный текстиль, рекламный текстиль, арт-объекты из текстиля и др.» [1]. Будущие бакалавры изучают на первых курсах общую художественную композицию, специальный рисунок, архитектонику, также осваивают академическую живопись и рисунок. Студенты знакомятся с методиками художественного оформления текстиля различного направления и осваивают разнообразные техники его получения: ткачество, гобелен, нетканые материалы и др. В программе бакалавров предусмотрен предмет «Художественное проектирование трикотажа». Ему предшествуют дисциплины, связанные с технологией и конструированием трикотажных изделий. Прежде чем приступить к художественной разработке вязаных структур, фактур и рисунков, необходимо изучить технологию вязания, возможности вязального оборудования и понять особенности моделирования и конструирования трикотажа. Студенты выполняют курсовые работы по технологии трикотажа, в результате которых не только изучают классификацию трикотажных переплетений, но и формируют альбом с образцами. К началу дисциплины по художественному проектированию трикотажа обучающиеся имеют лекальную основу для моделирования одежды, а также владеют навыками построения контурных деталей.

Бакалаврская дисциплина «Художественное проектирование трикотажа» предполагает следующую последовательность ее освоения: вначале обучающимся необходимо выполнить эскизы фактурных и структурных решений, затем составить композиции для жаккардовых полотен. Данные упражнения позволяют приступить к последующим заданиям, связанным с моделированием формы. Этому же способствует и промежуточное задание по аналого-прототипному поиску отделок в трикотаже. По мимо этого, в течение двух семестров

ведется работа над курсовыми проектами: в первом — по дисциплине «Художественное проектирование трикотажа», а во втором — «Выполнение проекта в материале».

«Художественное проектирование трикотажа» начинается с имитации внешнего вида трикотажных структур и фактур. Студенты при помощи различных материалов передают рисунчатые эффекты вязаных полотен. В процессе работы используются краски, фактурная бумага, оттиски и штампы, пряжа, декоративная косметика и даже пищевые продукты (макароны разной формы, рисовая крупа, овсяные хлопья и т. д.). В результате у каждого обучающегося собирается свой так называемый банк паттернов (ил. 1). Получить достоверные изображения помогает альбом с образцами, составленный на дисциплинах по технологии трикотажа: многие студенты берут за основу внешний вид отработанных ими образцов и создают на их основе новые композиции. Такое задание позволяет, как бы играя, войти в новую специальность и при этом обеспечивает набором авторских художественных приемов для дальнейших разработок. Такое задание необходимо сопровождать выполнением эскизов применения, позволяющих автору мыслить предметно и решать конкретные проблемы дизайна.

Следующая задача — выполнение жаккардовых цветных рисунков. Предлагается создать мелкоряпортные и монокомпозиционные узоры. Часть работы выполняется в черно-белом варианте, а вторая — с применением трех и более цветов. Подобные упражнения даются и на других предметах, например, на «Основах композиции» или «Художественном проектировании текстильного рисунка». Однако при разработке трикотажа мы должны учитывать принципиальную особенность — петельную структуру. В учебном пособии «Художественное проектирование трикотажных полотен» А. А. Нешатаева, Г. М. Гусейнова, Г. Г. Савватеевой дан подробный разбор методик формирования жаккардовых рисунков, но не уделено внимание учету линейной плотности поверхности полотна [2]. Художник изначально ограничен размерами петли, максимально возможной шириной полотна и количеством нитеводителей, иначе говоря, набором цветов пряжи. Поэтому прежде всего необходимо выбрать оборудование для реализации замысла: либо имеющиеся в наличии кафедральные машины, либо гипотетически существующие в мировой практике автоматы. При этом необходимо иметь информацию по характеристикам машин и параметрам получаемых на них полотен. Эти данные позволяют смоделировать раппорт рисунка с учетом размеров проектируемого объекта. Для этого на бумаге делается сетка, высота и ширина ячеек которой соответствуют размерам петли по вертикали и горизонтали. Они служат прообразом петли. Дизайнер окрашивает их согласно своему замыслу и получает максимально приближенное к реальному изображение. Если автор рисует в масштабе 1:1, то получается прообраз готового полотна (ил. 2). Такой рисунок можно примерить на запланированный объект (например, манекен, мебель и т. д.). Так художнику легче



1. Пример имитации трикотажной структуры при помощи нетрадиционных материалов



2. Пример разработки художественного рисунка в технике жаккард

оценить результат работы и принять правильное решение относительно проекта, экономя при этом время на программирование и вязание. Этот метод доступен каждому разработчику, так как не требует специализированных программ и времени на их освоение. Однако следует заметить, что его исполнение довольно трудоемко. Задание с жаккардовыми цветными рисунками также сопровождается эскизами применения.

К одному из важных моментов обучения можно отнести копирование и аналого-прототипный поиск. Студентам предлагается сделать подборку с примерами оформления горловины, манжет, подолов и бортов изделий. Формируется альбом с нестандартными вариантами отделок. Изображения могут быть в виде фотографий из сети Интернет, авторских снимков или зарисовок. Данное задание помогает дизайнеру иметь запас художественных приемов для выполнения разных задач.

Профиль обучения бакалавров «Художественное проектирование текстильных изделий» дает студентам широкий выбор направлений реализации своих художественных способностей в области текстиля. В дисциплине художественного проектирования трикотажа предлагаются творческие задания на различные темы: художественная разработка трикотажа для изделий сувенирного назначения, декоративное оформление интерьера трикотажем, художественное проектирование игрушек из трикотажа, трикотажные арт-объекты нежилых помещений и др. Техники исполнения этих заданий отличаются многообразием. Так, например, для интерьерных решений выполняется макет из бирмата¹ или пенокартона. Формируется каркас помещения, имитируются предметы интерьера, затем пространство декорируется моделями из трикотажа (ил. 3). Для изображения трикотажных изделий используются навыки, полученные в первом задании (см. пункт 4). Все объекты выполняются в одном масштабе. У студента есть возможность вместо макета сделать эскиз, но обязательно с графическо-фактурной проработкой вязаного декора интерьера. После выполнения задания обучающемуся легче выбрать тему будущего курсового проекта. Зачастую, опыт, полученный в процессе выполнения этой работы, ложится в основу выпускной квалификационной работы.

Работа над курсовым проектом предмета «Художественное проектирование трикотажа» начинается с выбора концепции. Для ее формирования необходимо сделать предпроектный анализ. Он включает обзор рынка трикотажных изделий в выбранной области дизайна, просмотр аналитических источников на тему тенденций в трикотаже, изучение публикаций о вязаных изделиях и обзор источника вдохновения. Весь собранный материал подвергается анализу и структурированию по темам, затем делается вывод и обозначаются основные направления разработки коллекции. В результате формируется концепция проекта в виде художественной композиции, называемой «мудборд» от англ. mood board — «доска настроения». Однако это не совсем точное обозначение, поскольку понятие «доска настроения» подразумевает только творческую составляющую проекта. На самом деле концепция, по мимо художественного замысла, намечает и пути его воплощения. Поэтому, акцент при переводе слова mood необходимо сместить на «настрой». В крупных текстильных компаниях к составлению «мудборда» (далее — МД) предъявляют определенные требования. Прежде всего, его оформление должно быть законченным и построенным по законам композиции. В нем располагаются изображения, раскрывающие основную тему проекта, фотографии прототипов,



3. Пример макета интерьерного помещения с декором из трикотажа



4. Пример «мудборда»



5. Пример эскизов из трикотажа: фор-эскиз, художественный и технический эскизы



6. Пример «борда» с вязаными образцами

цветовые ассоциации, визуальный образ потенциального потребителя, основные силуэты, образцы трикотажных полотен и детали (ил. 4). К МБ составляют текстовое описание концепции. МД с описанием остаются неизменными вплоть до презентации коллекции на подиуме, защите или публикации в СМИ. МД способствует эффективной коммуникации между членами креативной команды.

После формирования концепции дизайнер приступает к следующему этапу разработки — выполнению эскизов. Сначала делаются фор-эскизы (наброски), в которых осуществляется первичный поиск форм и силуэтов. Существует мнение, что в них необязательно привязываться к конкретным материалам. Однако в случае разработки трикотажа важно учитывать прежде всего свойства полотна, поскольку различные переплетения дают разнообразные по характеру силуэты и формы. В набросках раскрывается основная идея и осуществляется ассортиментный поиск. Фор-эскизы делаются в количестве не менее трех к одному художественному эскизу. Художественный эскиз (далее — ХЭ) представляет собой изображение объекта проектирования, выполненное на бумаге большого формата с детальной прорисовкой общей формы и отдельных ее элементов. ХЭ раскрывает пластические свойства материалов, конструкцию формы, силуэт, функциональное назначение, общее цветовое решение. ХЭ одежды выполняется на стилизованной фигуре в движении. Интерьерные модели изображаются в среде проектирования. Обязательной стадией разработки является отрисовка технического эскиза и составление художественного описания моделей (ил. 5).

После подготовительной части начинается разработка трикотажных полотен. Вначале вяжутся образцы, в которых подбираются оптимальная плотность вязания, сочетания фактур, структур и отрабатываются цветовые комбинации. На этом этапе составляется еще один

«борд» (от англ. board — «доска»), представляющий собой материальный прообраз будущей коллекции (ил. 6). В «борде» предлагается художественно оформленный коллаж из образцов трикотажных полотен с деталями отделки и приемами декорирования. Здесь должны быть отображены основная идея, настроение и цветовое решение коллекции.

На следующем этапе теоретические наброски претворяются в жизнь. В рамках дисциплины «Выполнение проекта в материале» студенты в творческих лабораториях приступают

к реализации своих эскизов в трикотаже. Поскольку к этому моменту проведена основательная подготовительная работа, то успешность изготовления деталей и моделей в основном зависит от прилежности и способностей обучающегося.

Заключительная стадия проекта — подготовка презентации. Автор готовит отчет, отражающий все стадии процесса — от поиска источника вдохновения до описания технологической части. Важной составляющей работы является фотосессия. В связи с этим, полезна методическая разработка преподавателя кафедры графического дизайна СПбГУПТД А. С. Савельевой. Основные положения этой методики рассмотрены в монографии «Трикотаж в дизайне. Дизайн в трикотаже», А. С. Савельева, А. В. Труевцев [3]. Студенты, опираясь на методические рекомендации, создают авторские решения для презентации проекта (ил. 7).

Как видно, проектирование студенческой коллекции занимает продолжительное время: 2 семестра. Процесс обучения продуман таким образом, чтобы студенты системно и последовательно постигали азы будущей специальности. Но в профессиональной деятельности дизайнерские проекты в текстильной промышленности воплощаются намного быстрее. Так, например, полный цикл создания сезонной коллекции массмаркет в среднем занимает 1–3 месяца. В небольших компаниях, имеющих свою производственную базу, внедрить новые модели можно в течении одной недели. Чтобы у обучающихся формировалось адекватное представление о процессе проектирования коллекции, необходимо вырабатывать навык быстрого принятия решения.

Особый интерес вызывает опыт скандинавских коллег, разработавших новую систему обучения дизайнеров и архитекторов, основанную на объединении теоретических и практических дисциплин, а также воплощении авторской задумки в короткие сроки. Преподавателями школы дизайна Датской королевской академии (KADK) Энн Мерет Орт, Анной Дамгаард и Беттиной Бакдаль разработана и протестирована новая методика организации учебного процесса будущих дизайнеров, в том числе бакалавров — LIFT [4]. Название расшифровывается как Lab in Fashion Theory (Лабораторные испытания теории моды). Цель методики — сделать теоретические наблюдения и знания частью практических занятий. В академической школе, как правило, теория и практика разделены во времени, а иногда теоретические знания вообще не применяются на практике. LIFT предлагает обучающимся окунуться в некоторые проблемы социального, культурного, философского или иного характера (теорию), а затем выполнить и презентовать авторскую идею на заданную тему (практику). Весь процесс занимает 5 дней: понедельник — теоретическое занятие; вторник — экспериментальное занятие; среда — принятие концепции; четверг — практическое выполнение; пятница — презентация. Более подробно нюансы методологии приведены в статье «LIFT: новые «скандинавские» методики преподавания теории моды» [4]. Алгоритм LIFT заимствован у Design Sprint (дизайн — спринт), разработанного компанией Google для тестирования бизнес-идей. Design Sprint включает в себя пять последовательных шагов, которые должны выполняться в течение 5 дней. В результате формируется ответ на наиболее актуальные вопросы для данного бизнеса. Особенно полезным этот алгоритм оказался для стартап-команд, позволив начинающим бизнесменам принимать осознанное решение в короткие сроки.



7. Пример презентации трикотажных изделий

Реализовать LIFT в рамках нынешнего процесса обучения в СПбГУПТД довольно сложно по ряду причин. Прежде всего, затруднительно согласовать последовательность необходимых дисциплин в нужном порядке. В той же мере сложно состыковать программы дисциплин. Проблема и в количестве часов, выделяемых на курс, и многое другое. Однако можно применить принцип спринт-тестирования дизайнерских идей в рамках некоторых практик, например, для обучающихся первого курса. Также саму идею быстрого тестирования дизайнерских идей можно применять в профильных предметах, в том числе в художественном проектировании трикотажа.

Главной отличительной чертой дисциплины «Художественное проектирование трикотажа» можно назвать неразрывность технологии и творческого замысла. Поэтому весь учебный процесс должен быть построен таким образом, чтобы обучающиеся своевременно осваивали технологические и художественные дисциплины. В данной работе мы не рассматривали такую проблему, как материальное обеспечение учебного процесса, хотя существуют некоторые сложности, связанные с освоением студентами новейших технологий. Этот казус решается в рамках производственных практик, во время которых обучающиеся учатся работать в реальных условиях промышленного производства на современном оборудовании. Подобные практики также позволяют будущим специалистам окунуться в выбранную профессию и утвердиться в правильности своего выбора. В свою очередь, у руководителей производств появляется шанс подобрать квалифицированные кадры. Поиск новых методов обучения художественному проектированию трикотажа — актуальная проблема, требующая творческого подхода и глубокого погружения в художественно-технологические процессы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бёрмат (англ. beermat) — картон толщиной 1,5 см. Изначально использовался для изготовления подставок под пивные кружки. В настоящее время зачастую используется в художественных целях, в том числе для создания макетов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусство костюма и текстиля: сайт «Институт текстиля и моды» [Электронный ресурс]. URL: <http://sutd.ru/itm/education/179/1608/> (дата обращения: 02.11.2019).
2. Нешатаев А. А. Художественное проектирование трикотажных полотен: учебник для вузов по специальности «Художественное оформление, моделирование изделий текстильной и легкой промышленности» / А. А. Нешатаев, Г. М. Гусейнов, Г. Г. Савватеева. М.: Легпромбытиздат, 1987. 269 с.
3. Савельева А. С. Трикотаж в дизайне. Дизайн в трикотаже: монография / А. С. Савельева, А. В. Труевцев. СПб.: СПбГУПТД, 2017. 312 с.
4. Маккинни-Валентин М. LIFT: новые «скандинавские» методики преподавания теории моды и их практическая реализация // Международный журнал Теория моды. 2019. № 51. С. 47–67.

Сведения об авторе:

Ермолаева Елена Медхатовна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, аспирантура, 2 курс; em001em@gmail.com

Ermolaeva Elena Midhatovna, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Postgraduate Degree, the 2nd year student; em001em@gmail.com

Научный руководитель:

Митрофанова Наталья Юрьевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент; mitfam@mail.ru

Mitrofanova Natalia, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, PhD (Art), Associate Professor; mitfam@mail.ru

«БОЕВОЙ ЛОЗУНГ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»: СТАНДАРТИЗАЦИЯ В СОВЕТСКОМ ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ 1920-Х ГГ.

Целью данного исследования является прояснение роли стандартизации в развитии советского промышленного дизайна на этапе его становления в период 1920-х гг., опираясь при этом как на проекты пионеров советского дизайна, так и на теоретические концепции того времени. Предпринимается попытка взглянуть на стандартизацию не как на заимствованный из сферы технических дисциплин инструментальный метод, но как на способ проектного мышления, результат творческого переосмысления приемов инженерного проектирования, реализуемый в зоне сопряжения искусства и техники, и одновременно как на стратегию организации предметного окружения «нового человека» в ходе строительства нового быта.

Ключевые слова: стандартизация, унификация, промышленный дизайн, советский дизайн, история дизайна.

N. I. Lebedev

«THE BATTLE SLOGAN OF MATERIAL CULTURE»: STANDARDIZATION IN THE SOVIET INDUSTRIAL DESIGN OF 1920S

The purpose of this study is to clarify the role of standardization in the development of Soviet industrial design at the stage of its formation in the period of the 1920s, relying both on the projects of pioneers of Soviet design and on the theoretical concepts of that time. At the same time, an attempt is made to look at standardization not as an instrumental method borrowed from the field of technical disciplines, but as a way of project thinking, the result of creative rethinking of engineering design techniques, implemented in the area of art and technology pairing, and at the same time as a strategy to organize the subject environment of the “new man” while constructing the new mode of life.

Keywords: Standardization, unification, industrial design, Soviet design, design history.

Как пишет историк советского авангарда С. О. Хан-Магомедов: «Чем дальше уходят в прошлое 20-е годы нашего века, тем все очевиднее становится, что тогда было заложено нечто очень важное для всего последующего развития предметно-художественной сферы творчества» [18, с. 9]. Это время возникновения оригинальных творческих концепций, создания школ профессиональной подготовки, наконец, время формирования «профессионально-творческой модели дизайна и дизайнера» [18, с. 13].

В 1920-е гг. идея стандартизации, что называется, витает в воздухе. Какую роль сыграла она в развитии советского дизайна, как отразилась на проектах «инженеров-художников» и в теоретических концепциях того времени?

Сегодня Международная организация по стандартизации ISO определяет стандартизацию как деятельность, направленную «на достижение оптимальной степени

упорядочения в определенной области посредством установления положений для всеобщего и многократного использования в отношении реально существующих и потенциальных задач» [9, с. 16]. В дизайне чаще всего находят применение такие принципы стандартизации, как унификация и агрегатирование, когда унификация понимается как «минимум составляющих систему структурных элементов и формирование из них максимального числа множеств этих элементов» [10, с. 19–20], а агрегатирование связано с финальным формированием изделий из унифицированных и оригинальных элементов, когда «количество видов таких изделий может значительно превышать число унифицированных составных частей» [10, с. 18]. Эти принципы, позволяющие подходить к проектированию продукта как к созданию своего рода системы, находили применение в работах пионеров советского дизайна.

Интерес к стандартизации работавших в области предметного творчества советских художников в 1920-е гг., с одной стороны, являлся частью общемировой тенденции — к возможностям стандартизации обращались Фрэнк Ллойд Райт в США, Вальтер Гропиус в Германии, Ле Корбюзье во Франции; их проекты и тексты регулярно появлялись на страницах журнала «Современная архитектура», выходившего в 1926–1930 гг. в Москве, некоторые из них экспонировались на Первой выставке современной архитектуры 1927 г. — словом, были достаточно хорошо известны профессиональному сообществу. С другой стороны, сложившиеся в государстве условия в определенной степени способствовали развитию подобного подхода к художественному проектированию.

Как отмечает Ю. Д. Бухарина: «Стандартизация в государственном масштабе возникла в Советском государстве позже, чем в других странах, но развивалась она настолько быстро и эффективно, что в ряде случаев ее методы и формы организации были совершеннее, а отдельные достижения выше, чем за рубежом» [4, с. 66]. Так, по количеству утвержденных стандартов страна уже к 1928 г. уступала лишь Англии, США и Германии [17, с. 294].

Уже в 1918 г. одновременно с декретом о национализации промышленности Совнарком принимает положивший начало советской стандартизации декрет «О введении Международной Метрической системы мер и весов» [14, с. 130]. Для разрешения ситуации общей экономической разрухи правительством принимается ряд мер, среди которых важное место занимают мероприятия по стандартизации. В июне 1920 г. на первом съезде по паровозостроению, ремонту подвижного состава и стандартизации разрабатываются нормы на чертежи, метрическую резьбу, крепежные изделия [14, с. 130]. О значимости этого события говорит факт его освещения в одном из окон РОСТА В. В. Маяковского. Стихотворение «Нормализованная гайка» в доступной форме разъясняло смысл стандартизации:

*А если гайки одинаковые ввезть,
сломалась –
новая сейчас же есть...
И не только в гайке наше счастье.
Надо
Всем машинам одинаковые части... [13, с. 116–117].*

В тот же период начинает складываться государственная система формирования новой предметной среды, формулируются ее теоретические основания. [18, с. 36]. Новый быт представлялся делом государственной важности, и, даже допуская некоторую степень преувеличения значения вещи, сегодня исследователи считают оправданным для тех конкретных условий существовавшее в тот период «стремление тесно увязать процессы формирования новой предметной среды и нового образа жизни» [18, с. 15]. Так, по мнению Хан-Магомедова, интенсифицированное волевыми методами изменение предметно-пространственной среды работает как формирующий новый образ жизни футляр — такую стратегию применял, в частности, Петр I [18, с. 15].

В 1921 г. Художественно-производственный совет ИЗО Наркомпроса издает сборник «Искусство в производства», где определяются задачи внедрения искусства в производственную сферу, связанные «<...> с проблемой преобразования производственной культуры, с одной стороны, и с проблемой преобразования быта — с другой». Как пишут авторы, новой производственной культуре необходимо вращаться «в самую глубину новых индустриальных форм созидательного процесса» [18, с. 38].

Новые принципы организации предметного окружения широко обсуждаются на страницах издания «Современная архитектура», где непосредственно связываются с вопросами строительства нового быта. В 1926 г. в рамках «товарищеского соревнования» на эскизный проект «жилого дома трудящихся» как «дома-организма», оформляющего новые производственно-бытовые отношения, журнал публикует «двойную инициативную» анкету «Ваши конкретные представления о доме-коммуне». Анкета начиналась вопросом: «ТОВАРИЩ: Как представляется тебе вещественное оформление нового быта трудящихся?» [2, с. 109]. Теоретик «производственного искусства» Н. Ф. Чужак откликается на нее статьей «Искусство быта», где говорит о «подлинно организующей» роли искусства в деле строительства нового быта и о необходимости участия «работника художественного труда» в его переустройстве [19, с. 22]. Для этого искусство нужно «максимально материализовать», «поставить на предметные, вещные рельсы», установив непосредственные связи с наукой и производством и исключив в то же время какое бы то ни было «самодовление вещи» и «пленение человека вещью» [19, с. 22].

Таким образом, в русле взятого на строительство нового быта курса, вопросы проектирования предметного мира приобретают первостепенное значение. Новый быт подразумевает новый предметный мир, в котором у «нового человека» установятся новые, принципиально иные, отношения с предметным окружением.

Теоретик производственного искусства Б. А. Кушнир, прогнозируя судьбу вещи в будущем индустриальном мире, приходит к идее ее отмирания и замены «комплексом вещей»: такой комплекс у него получает название «материальной установки» как «установки на удовлетворение потребностей» [18, с. 251]. Форма вещи исчезает «как нечто постоянное», но сохраняется «как нечто динамическое, как некая связь между всеми элементами данной установки», преобразуясь в конструкцию, поскольку связи, сочетания, согласованность, по его словам, это «в самом идеальном смысле <...> то, что мы имеем под словом конструкция». Важную роль при этом будет играть унификация как «стандартизация элементов вещи», которую Кушнир называет «боевым лозунгом материальной культуры» [18, с. 251].

Таким образом, в период начала 1920-х гг. в ходе конструирования вещного пространства живущего в индустриальном мире нового общества предпринимаются попытки осмысления стандартизации как одного из организующих принципов этого пространства. Одновременно можно наблюдать тенденцию к проникновению в художественное проектирование инженерно-технических методов и подходов.

Интересным документом эпохи является статья 1926 г. «Форма самолета и методы его проектирования», подписанная «инж. К. Акашев» (предположительно, К. В. Акашев — один из «отцов советской авиации»). В статье на вопрос «чем и как достигается <...> оригинальность и смелость линий, каким путем идет и какими методами пользуется конструктор, чтобы получить <...> эстетическую форму самолета?» дается следующий ответ: «Форма самолета обусловлена исключительно аэродинамическими требованиями» [1, с. 65]. Статья представляет собой сжатое и последовательное изложение принципов работы авиаконструктора — при этом авторский текст периодически прерывается набранными крупным шрифтом «лозунгами»: «Архитектор! И ты удаляй каждый грамм материала если он не несет статической нагрузки!»; «Внимание! Архитектор, вот — метод функционального мышления»; «Архитектор! Так нужно понимать материалистические основы эстетики конструктивизма» [1, с. 65–66].

Речь идет об архитектуре, однако имеет непосредственное отношение и к предметному творчеству. Высоко ценимый конструктивистами Вальтер Гропиус писал: «Решение любых формтворческих задач — будь то стул, здание, целый город или план района — должно быть принципиально идентичным не только в отношении их пространственного взаимодействия, но также в социальных аспектах» [11].

Как отмечает С. О. Хан-Магомедов, сторонники двух существующих в 1920-е гг. стилеобразующих тенденций — супрематизма и конструктивизма — вообще не видели «принципиальных границ между собственно искусством и предметно-пространственной средой в целом», причем, если «художественная промышленность предъявляла большой спрос на разработки супрематизма», то «основные сферы дизайна (индустриального дизайна) <...> тяготели к конструктивизму» [18, с. 50]. Сам термин «конструктивизм» являл собой синтез понятий «конструктор» и «конструкция», пришедших в искусства из технической сферы [18, с. 76]; для представителей направления была характерна «конструктивно-изобретательская направленность творческой концепции формообразования» [18, с. 77]. Советская художница и дизайнер В. Ф. Степанова характеризовала конструктивизм не как творческое течение, но как «новый метод мышления» [18, с. 339].

В 1924 г. выходит книга архитектора и теоретика архитектуры, одного из идеологов конструктивизма, М. Я. Гинзбурга «Стиль и эпоха», где, анализируя роль научно-технических достижений в становлении нового стиля, он обращается к возможностям стандартизации. Гинзбург пишет: «<...> рационализм и условия современной техники выясняют другую черту нового стиля, чреватую последствиями. Речь идет о стандартизации строительного производства, о массовом изготовлении машинным путем отдельных деталей архитектуры, отдельных составных частей ее <...> не первая ли стандартизация производства — производство одинаковых кирпичей, — не она ли была источником модульной системы вообще?.. Если маленький сушеный кирпич Египта мог привести к масштабу пирамид, то какой масштаб может начертать себе зодчий при условиях современной стандартизации?.. Однако и в применении к более скромным задачам это будет многочисленная творческая концепция, в которой стандартизация не только должна породить свою модульную систему нового стиля, но и может быть также источником появления еще не изведенных средств» [8].

Реализацию нового проектного мышления можно наблюдать в ряде творческих разработок. Это, в частности, выполненный в натуральную величину для Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности в Париже 1925 г. проект Родченко «Рабочий клуб». «Техническое задание» формулировалось следующим образом: «экономия в использовании квадратуры пола клубной комнаты и экономия пространства, занимаемого вещью при наибольшей нагрузке, максимальном ее использовании» и «простота пользования вещью и стандартность вещи при необходимости расширить или увеличить количественно отдельные ее части» [6, с. 36]. Спроектированное пространство отличает многофункциональность, предвосхищающая трансформирующуюся мебель и «контейнерные жилища» 1970-х: к проектированию объектов Родченко подошел как к системе модулей, которые могут быть развернуты или убраны с тем чтобы дать место другим объектам.

Подобные принципы проектирования стремились применять в оборудовании как общественных, так и жилых помещений. Среди первых следует назвать «образцовые проекты клубного оборудования» Е. Семеновой с их экономным и многофункциональным использованием помещений [18, с. 238], а также разработанный студентами дерфака ВХУТЕМАСа под руководством А. Лавинского и С. Чернышева проект оборудования рабочего клуба с трансформируемым, складным и раздвигаемым оборудованием [18, с. 234]. Необходимо также упомянуть разработанный в 1928 г. в Секции типизации Стройкома РСФСР под руководством уже упомянутого М. Я. Гинзбурга проект стандартного кухонного

элемента для массового индустриального производства [18, с. 260]; результаты работы были опубликованы в журнале «Современная архитектура» [16, с. 24–25]. С данным коллективом активно сотрудничал Л. М. Лисицкий, вместе со студентами дерфака разработавший для спроектированных «жилых ячеек» типовую встроенную мебель. В 1928 г. в секции стандартизации НТУ ВСНХ Лисицкий делает доклад «Художественные предпосылки стандартизации гражданской мебели», где анализируя основы выразительности новой мебели, выделяет такие ее основополагающие качества, как «честность», «четкость», «элементарность», «геометричность», «индустриальность» [18, с. 264].

Из созданных в стенах ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа проектов, в которых принципы стандартизации применены наиболее удачным образом, представляется важным отметить проект «складной металлической посуды для походов и экскурсий», выполненный студентом метфака З. Быковым в 1923 г. и отобранный для Парижской выставки 1925 г. [5, 4-я стр. обложки], и дипломный проект А. Галактионова «Сборно-разборное оборудование для передвижных выставок, состоящее из стандартных конструктивных элементов» [7, с. 120]. Проект З. Быкова — походный алюминиевый чайник-котелок — представлял собой «компактно складываемый набор, отдельные элементы которого трансформировались и выполняли две функции. Так, крышка котелка служила сковородкой, крышка чайника превращается в ложку, складной стакан мог вкладываться в эту крышку, ножик-вилка — в ручку чайника» [18, с. 373]. Спроектированная А. А. Галактионовым система выставочного оборудования состояла из 24 типов стандартных конструктивных элементов (трубчатые металлические основы, универсальные скрепы и растяжки, набор деревянных щитов различной формы) и могла устанавливаться в любых помещениях без дополнительных опор и материалов. «Стандартные элементы были просты в изготовлении и сборке, компактно складывались для перевозки, из них можно было собирать большое количество вариантов выставочного и торгового оборудования: полки, витрины, стойки, столы, щиты, стулья и т. д.» [18, с. 387].

Таким образом, в разрез с устоявшимся представлением о стандартизации как о своего рода «прокрустовом ложе», обращавшиеся к ее принципам первые советские дизайнеры проектировали предметный мир как гибкую систему с тщательно выстроенными связями.

В 1927 г. архитектор и инженер А. Л. Пастернак (сын художника Л. О. Пастернака и младший брат поэта Б. Л. Пастернака) публикует в журнале «Современная архитектура» статью «Пути к стандарту», где оценивая как ошибку сложившееся в обществе отношение к стандарту «только как к схеме», говорит о том, что «стандарт — явление не постоянное <...> перемена малейшего слагаемого в комплексе предпосылок стандарта — делает его уже непригодным для изменившихся условий». Стандартизированные объекты — не есть «механические оттиски». В подтверждение приводится английское выражение «стандартная литература», обозначающее литературу классическую [15, с. 54].

Пастернак разводит понятия «норма», «стандарт», «тип». Норма — это «цифровое определение размеров для данного предмета или элемента предмета, являющихся характерным и единственным» [15, с. 54]. Хотя норма и стандарт понимаются почти синонимично, однако, если «нормализация вещи — это старт производства, стандарт — это финиш. <...> Стандарт, как слово, обозначает наилучший образец вещи: модель, становящаяся примером наилучших использований всех возможностей. Это квинтэссенция продукта. <...> Стандарт — это: логика, анализ, экономия, научное исследование, математика, разум изобретения: это высшее достижение в лаборатории знаний и ума, изучения и творчества» [15, с. 54]. При этом тип находится «между нормой и стандартом», как «некий пример, повторяемый в данных определенных формах» [15, с. 54].

«Каждое поступательное движение страшно своей голой новизной. Чугунка вызывала сверхъестественный страх. <...> Нормализация не вызывает этого животного страха, тем не менее и ее бояться, как убивающую живую мысль, творческий полет индивидуальных желаний.

Однако она уже существует, нисколько не мешая рождаться изобретениям <...> она помогает человеку, освобождая его от излишних аксессуаров» [15, с. 56].

Итак, в 1920-е гг. практики стандартизации играют важную роль в предметном творчестве. «Последним катализатором процесса слияния художника с производством» называет М. Заламбани использование стандартизированных элементов во всех областях промышленности [12, с. 138].

В стандартизации видели эффективный инструмент строительства нового быта, в основе которого ляжет построенный на рациональных научных основаниях предметный мир. Включение ее принципов в организацию материально-предметного пространства имело целью изменения статуса вещи в ее отношениях с человеком; в конечном итоге, речь шла о формировании «нового человека». Обратная сторона медали — присутствие во всех сферах жизни связанной с темой стандарта технической метафоричности, в соответствии с которой люди являют собой взаимозаменяемые части механизма — «винтики» и «гайки»: «Мы только гайки великой спайки одной трудящейся семьи!» [3, с. 74].

В то же время разработки пионеров советского дизайна и первых его теоретиков заложили основы для последующего развития отечественного дизайн-проектирования. Многие яркие проекты советских дизайнеров последующих лет (в особенности 1970–1980-х гг. — проекты Д. А. Азрикана, А. А. Грашина, Н. Г. Якуничева и др.) в новых технологических условиях и на новом витке истории являлись обращением к возможностям стандартизации как метода проектного мышления, выводящего на первое место не создание отдельных замкнутых на себе объектов, но проектирование систем: связей, сценариев, программ. Подобный опыт в наше время представляется важным еще и по причине возрастающих сегодня сложности и разнородности предметного мира, в силу чего одной из проблем дизайна становится вопрос его упорядочивания, в том числе посредством обращения к практикам стандартизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акашев К. Форма самолета и методы его проектирования // Современная архитектура. 1926. № 3. С. 65–66.
2. Анкета С. А. Ваши конкретные представления о доме-коммуне? // Современная архитектура. 1926. № 4. С. 109.
3. Арго А. М. Звучит слово: Очерки и воспоминания. М.: Детгиз, 1962. 102 с.
4. Бухарина Ю. Д. История зарождения системы государственной стандартизации СССР (1918–1930 гг.) // История науки и техники в системе современных знаний : материалы научной конференции, посвященной 10-летию кафедры истории науки и техники УГТУ — УПИ, Екатеринбург, 14 декабря 2009 г. С. 66–71.
5. Быков З. Складная металлическая посуда для похода и экскурсий // Современная архитектура. 1926. № 2. 4-я стр. обложки.
6. Варст. Рабочий клуб. Конструктивист А. М. Родченко // Современная архитектура. 1926. № 1. С. 36.
7. Вещи быта. Дипломные работы студентов метфака ВХУТЕИНа // Современная архитектура. 1929. № 3. С. 120.
- Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. [Электронный ресурс]. URL: <http://theory.totalarch.com/node/80> (дата обращения: 28.11.2019).
8. Гольдшмит М. Г., Зуев А. В. О стандартизации в дизайне // Труды академии технической эстетики и дизайна, № 16, 2014. С. 16–19.
9. Грашин А. А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. М.: Архитектура-С, 2004. 232 с.
10. Гропиус В. Круг тотальной архитектуры. [Электронный ресурс]. URL: http://theory.totalarch.com/scope_of_total_architecture/9 (дата обращения: 28.11.2019).
11. Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М., 2003. 240 с.
12. Маяковский В. В. Нормализованная гайка // Полное собрание сочинений. Т. 3. «Окна» РОСТА 1919–1922. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 640 с.
13. Морев В. А. К истории советской стандартизации в 1918–1945 гг. // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 386. С. 130–134.

6. Секция аспирантов

14. Пастернак А. Л. Пути к стандарту // Современная архитектура. 1927. № 2. С. 54–64.
15. Рационализация кухни // Современная архитектура. 1929. № 1. С. 24–25.
16. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. Кн. 1. М.: Архитектура-С, 2006. 368 с.
17. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 424 с.
18. Чужак Н. Ф. Искусство быта. Статья вместо ответа: Ответы на анкету СА // Современная архитектура. 1927. № 1. С. 21–23.

Сведения об авторе:

Лебедев Никита Игоревич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, аспирантура, 3 курс; ведущий дизайнер Санкт-Петербургского офиса студии Лаборатории инженерного дизайна Карфидов Лаб; nikoutev@gmail.com

Lebedev Nikita Igorevich, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Postgraduate Degree, the 3rd year student; Engineering Design Laboratory Karfidov Lab, Leading Designer of Saint Petersburg Office; nikoutev@gmail.com

Научный руководитель:

Якуничев Николай Геннадьевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор; klk53@mail.ru

Yakunichev Nikolay Gennadievich, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Professor; klk53@mail.ru

УДК 7.05

Д. В. Романов

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ТОКОПРОВОДЯЩИХ КРАСОК В СОВРЕМЕННОМ ПЕЧАТНОМ ТЕКСТИЛЕ

Рассмотрен вопрос использования токопроводящих материалов в современном печатном текстиле. Обозначены основные дизайн-студии и художники, применяющие изучаемые материалы в своих проектах. Выявлены основные тенденции развития данного направления. Автор отмечает, что внедрение подобных материалов в контекст орнаментации текстиля способен кардинально изменить отношение к орнаменту как к способу декорирования поверхности и вывести его в совершенно новую сферу функционального применения.

Ключевые слова: шелкография, текстиль, современное искусство, современные материалы.

D. V. Romanov

POSSIBILITIES OF USING CURRENT CONDUCTIVE PAINTS IN MODERN PRINTING TEXTILES

The issue of conductive materials use in modern printed textiles is considered. The main design studios and artists who use the studied materials in their projects are indicated. The main trends in the development of this direction are identified. The author notes that the introduction of such materials in the context of textile ornamentation can radically change the attitude to ornament as a way of decorating the surface and bring it into a completely new sphere of functional application.

Keywords: silk-screen printing, textiles, contemporary art, modern materials.

Шелкография является одной из печатных техник, применяющихся для тиражирования какого-либо изображения. Появление и распространение данной техники принято связывать с именем англичанина Сэмюэла Симона, который в 1907-х гг. получил патент на шелкографию и внедрил ее в промышленность [1, с. 25].

Идея создания повторяющегося изображения вызывала у человека интерес с древнейших времен. К первым образцам отпечатков можно отнести следы рук первобытных людей на стенах древних пещер, относящиеся к эпохе Верхнего Палеолита (пещера Альтамира). Уже в первых оттисках содержится принцип, который дал начало всем последующим трафаретным печатным техникам. А. Б. Парыгин в своем научном труде «Шелкография как искусство, техника, история, феноменология, художники» в качестве одного из вопросов рассматривал историю формирования трафаретных техник и отмечал, что: «<...> их следует разделить на три основные группы по способу создания печатной формы: естественный трафарет, простой вырезной трафарет и вырезной трафарет на сетчатой основе» [1, с. 25]. Как можно видеть из этой классификации, существует определенная связь между древними отпечатками, относящимися к первому способу, и шелкографией, относящейся к третьему; поэтому, несмотря на относительно короткую историю шелкографии, ее следует рассматривать сквозь призму общеисторического контекста печатных техник.

Не стоит полагать, что шелкография, благодаря своей технологичности, качественно выделяется из общего контекста. Новые материалы лишь позволили достичь более быстрого и качественного результата в контексте изготовления печатной формы. Если обратить внимание на искусство трафаретной печати Индонезии или Японии, можно увидеть примеры тончайших рисунков с высокой детализацией, форма для которых изготавливалась по принципу вырезного трафарета на сетчатой основе или по принципу резервирования сетчатой основы. Таким образом, можно сделать вывод, что техника шелкографии не обеспечила резкого прорыва в стилистике изображений, но позволила упростить технологию создания печатной формы, что привело к увеличению количества экспериментов в данной области.

Несмотря на то что в настоящее время появились новые высокотехнологичные способы нанесения рисунка на ткань, например, цифровая печать, шелкография тем не менее остается популярной и находит свое применение как в единичных авторских работах, так и при создании многотиражных промышленных изделий. Одним из основных и неоспоримых достоинств шелкографии является высокое качество получаемой продукции, что делает данную технику востребованной для производителей. К другим важным качествам можно отнести универсальность шелкографии, что позволяет применять ее в различных областях, таких как текстиль, керамика, стекло, металл, полиграфия и т. д. Кроме того, техника позволяет применять широкий арсенал графических средств и создавать как яркие, насыщенные плоскости цвета (например, при печати шрифтов), так и сложные цвето-тональные переходы, акварельный эффект. Именно благодаря своим качествам шелкография в XIX в. получила широкое распространение в области репродуцирования графических и живописных работ.

Одним из наиболее значительных исследователей в области шелкографии можно назвать А. Б. Парыгина. В своих работах автор всесторонне изучал вопрос шелкографии как с исторической, так и с технологической точек зрения. Большинство научных работ исследователя посвящены истории формирования техники и ее развития в искусстве XX — начала XXI вв. Особенно подробно автор изучал применение шелкографии в авторской печатной графике в России и за рубежом.

Ценный материал, касающийся особенностей применения шелкографии в текстиле, содержится в диссертации П. Н. Бесчастнова «Художественное проектирование печатного текстильного рисунка с использованием фототехнологий» [2]. В своем научном труде автор подробно рассматривал историю формирования и технологические особенности трафаретной печати при помощи фототехнологий.

Попытка теоретического осмысления и определения термина «шелкография» содержится в статье Е. Г. Назимко «Современные проблемы определений и классификации техник трафаретной печати» [3]. Основной целью данной работы является постановка проблемы, связанной с определением понятия «шелкография». Технологические аспекты шелкографии изучены куда более обширно.

В настоящее время в сфере изобразительного искусства и дизайна наблюдается тенденция обращения художников к современным материалам. Все больше и больше инновационных материалов входят в индустрию текстиля, обогащая инструментарий авторов. Особую популярность приобретает текстиль, который сочетает в себе не только свойства ткани, но и иные функции, например, способность сохранять тепло, отражать цвет, изменять окраску. В качестве примера можно привести коллекции одежды фирмы Stone Island — компания активно использует в своей продукции свойства современных материалов. В 2012 г. была создана коллекция курток Liquid reflective jacket, ткань для которых была выполнена из нитей, обработанных светоотражающим составом.

Особое место в сфере инновационного текстиля занимают токопроводящие ткани и составы, позволяющие применять данные материалы в совокупности с электронными носителями.

Примером в области развития инновационных технологий в сфере текстиля может послужить проект серии микроконтроллеров Arduino Lilypad, разработанный Лией Бечлей (Leah Buechley) совместно с компанией SparkFun (Нивот, штат Колорадо). Проект представляет собой необходимый набор микроконтроллеров и электронных компонентов, он интересен не только своей технологической новизной, но и сферой применения. Элементы электрической цепи соединяются с текстилем при помощи токопроводимой нити и совершенно не заметны на одежде. Технология позволяет создавать так называемый «умный текстиль». На основе данной технологии создается значительное количество изобретений и произведений искусства, особенно следует отметить работу самого изобретателя LIVING WALL, представляющую собой интерактивные обои, способные взаимодействовать со зрителем визуальными и звуковыми средствами [4].

Интересной разработкой в сфере красочных покрытий можно считать созданный в 2009 г. токопроводящий состав Bare Conductive. К основным преимуществам данной технологии можно отнести высокие токопроводящие способности и возможность нанесения состава на широкий диапазон материалов, в том числе текстиль. Краска Bare Conductive благодаря своей консистенции отлично подходит для применения ее в шелкографии. На основе данной технологии художник Александр Эксхасерия (Alexandre Exhassieriau) разработал интерактивные обои, которые, взаимодействуя со зрителем, способны воспроизводить музыку через встроенный динамик. «Это работает довольно просто. Звук воспроизводится при прикосновении к обоям: стены комнаты становятся экспериментальным игровым пространством» [5]. Александр Эксхасерия вошел в число 12 финалистов международного конкурса дизайнеров Prix Emile Hermes, 2016 со своим проектом Interactive Wallpaper.

Другим художником, активно сотрудничающим с производителями Bare Conductive, является Патрик Брилл (Patrick Brill), более известный под псевдонимом Боб и Роберта Смит (Bob and Roberta Smith). Помимо художественной, писательской и музыкальной деятельности, автор работает в сфере образования и применяет современный материал на различных мастер-классах.

Группа художников Studio PSK в 2017 г. создала проект Polyphonic Playground, в котором использовалась технология токопроводящей краски. На деревянную конструкцию, имитирующую детское игровое пространство, при помощи трафаретной печати были нанесены дорожки токопроводящей краски, при контакте с которыми воспроизводился звук. Инсталляция экспонировалась в Музее искусства и дизайна (Museum of art and design) [6].

Многие исследовательские группы создают технологии, направленные на изучение токопроводящих составов с использованием наночастиц. В 2014 г. начался проект японской компании AglC, направленный на создание чернил, способных проводить электричество. Спустя год, в результате этих исследований был получен состав, обладающий электропроводными и красящими свойствами [7]. Компания AglC выпускает данную краску в двух видах: для принтера и в виде фломастера. Простота использования, отсутствие дополнительного оборудования и обширные визуальные возможности делают эту технологию привлекательной как для художников, так и для производителей.

Интерес к инновационным материалам прослеживается не только среди отдельных художников и дизайнеров. Технологию токопроводящих красок применяют и в тяжелой промышленности. В качестве примера может служить отечественная разработка — электропроводящая краска ЗИПСИЛ 910 КЭП, предназначенная для использования в радиолокационном оборудовании, станкостроении, аэрокосмической отрасли, автомобильном производстве [8].

В контексте представленных тенденций применение шелкографии в качестве средства печати представляется актуальным и перспективным вопросом как в текстиле, так и в иных сферах. Современная химическая промышленность создает значительное количество составов и красок, которое могут найти свое применение в шелкографии.

Использование новых материалов в работе с шелкографией является актуальными в контексте современных тенденций в текстильном искусстве и позволяет значительно расширить палитру визуальных образов художественного произведения.

Как видно из приведенных примеров, применение токопроводящих составов в совокупности с трафаретной печатью находит свое отражение в работах многих современных художников в различных сферах — от изготовления обоев до создания сложных пространственных инсталляций. Тем не менее в большинстве подобных работ на первое место ставятся не столько художественные качества, сколько демонстрация технологии, иными словами, данные работы служат своего рода рекламой компанией производителя того или иного состава.

На наш взгляд, применение шелкографии имеет перспективы в области современного текстильного искусства. Интеграция инновационных материалов в современный текстиль является важным направлением, позволяющим достичь новых визуальных эффектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Парыгин А. Б. Шелкография как искусство. Техника, история, феноменология, художники: монография [Текст]: научное издание / А. Б. Парыгин; СПбГУТД. СПб., 2009. 260 с.
2. Бесчастнов Н. П. Художественное проектирование печатаного текстильного рисунка с использованием фототехнологий: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Бесчастнов Петр Николаевич; [Мос. гос. текстильный ун-т им. А. Н. Косыгина]. М., 2003. 10 с.
3. Назимко Е. Г. Современные проблемы определений и классификации техник трафаретной печати [Текст] / Е. Г. Назимко // Мир науки, культуры, образования: науч. журн. 2012. №1. С. 24–26.
4. <http://highlowtech.org/?p=27> (дата обращения: 16.10.2019).
5. <https://www.bareconductive.com/news/interactive-wallpaper-alexandre-echasseriau/> (дата обращения: 10.10.2019).
6. <https://www.studiopsk.com/> (дата обращения: 23.10.2019).
7. <https://digitalsynopsis.com/design/silver-ink-circuit-drawing-pen-agic-kandenko/> (дата обращения: 24.10.2019).
8. <https://www.rttex.ru/emi-electrically-conductive-paints/> (дата обращения: 09.10.2019).

Сведения об авторе:

Романов Дмитрий Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, аспирантура, 1 курс; преподаватель кафедры художественный текстиля; dimasonry23@gmail.com.

Romanov Dmitry V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Postgraduate Degree, the 1st year student; Lecturer of the Department of Art Textiles; dimasonry23@gmail.com.

Научный руководитель:

Цветкова Наталия Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Natalia N., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD (History of Art), Associate Professor; ts_natali@mail.ru

АРХЕТИП РУССКОГО СЕВЕРА КАК ИСТОЧНИК ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

Вопросы культурной идентичности занимают все большее значение в теории и практике развития проектной культуры. Особенное внимание акцентируется на вопросах сохранения и развития традиций национальной культуры. Территории Русского Севера содержат обширнейший арсенал этнических традиций, системы культурных и духовных ценностей. Использование таких возможностей может служить основой формирования целостной предметно-пространственной среды, в которой каждая из традиций соответствует перечню архитектурно-дизайнерских средств. В статье анализируются и формулируются базовые принципы проектирования на основе реструктуризации символики народного искусства Русского Севера.

Ключевые слова: Русский Север, региональная идентичность, культурный код, дизайн-проектирование.

S. S. Serditov

ARCHETYPE OF THE RUSSIAN NORTH AS A SOURCE OF DESIGN CULTURE

The problems of cultural identity are becoming increasingly important in the theory and practice of the development of design culture. Particular attention is paid to the preservation and development of the traditions of national culture. The territories of the Russian North contain a large arsenal of ethnic traditions, a system of cultural and spiritual values. The use of such opportunities can serve as the basis for the formation of a holistic object-spatial environment in which each tradition corresponds to the list of architectural and design tools. The article analyzes and formulates the basic principles of design based on the restructuring of the symbolism of folk art of the Russian North.

Keywords: Russian North, regional identity, cultural code, design.

В мировом сообществе в настоящее время стоит проблема противоречия глобализации и глокализации, приводящая к увеличению интереса постижения, сохранения и развития традиционной культуры. На современном уровне развития проектная культура, по мнению О. И. Генисаретского, включает в себя ценностно-значимые образы проектируемой предметной среды (экологическая основа); творческие концепции и программы (концептуальная основа); мыслимые, чувствуемые, осязаемые ценности (аксиологическая основа) [1]. Это означает, что при формировании окружающего человека пространства необходимо комплексно ориентировать дизайн на взаимосвязь образа жизни и предметно-пространственной среды.

Особую духовно-художественную, культурно-историческую, религиозно-философскую сферу представляет собой Русский Север. Он включает в себе огромный потенциал и источник вдохновения для художественно-проектных решений в сфере архитектуры и дизайна. Отличительные черты бытового уклада и декоративно-прикладного искусства обладают обширным багажом ценностных ориентиров, позволяющих проектной деятельности

«развиться и принять статус самобытного дизайна, не противоречащего традициям и многовековому культурному наследию» [2, с. 13]. В наши дни с учетом множества факторов, необходимо взглянуть другими глазами на сохранение историко-культурного наследия. Помимо этого, цитирование и интерпретация художественного наследия формирует понимание культуры региона у людей, совершенно чуждых этой культуре, отсюда дизайн, использующий традиции в качестве базиса для проектирования, связан с идентичностью места (природный и культурный ландшафт территории).

Зависимость от суровой природы Севера обуславливала жизненный уклад людей еще с древнейших времен. Знание леса и особенностей природных материалов, наблюдение за животным миром формировали на территории особый мировоззренческий взгляд на мир. Окружающая природная среда и мифопоэтическая картина мира проникали как в жизненный уклад, так и в народное искусство. Именно природный северный ландшафт определил направление расселения людей, тип и планировку поселений. Предпочтение отдавалось рекам, которые играли роль основных транспортных путей края. Для Русского Севера больше всего характерен гнездовый тип расселения, при котором населенные пункты располагаются не в одиночку, а группами, что привело к возникновению архитектурно-природных ансамблей. Это яркий пример ландшафтного проектирования, где выбор места для построек учитывает рельеф местности, специфику прилегающего пространства, возможности обзора с разных ракурсов. Климат северных территорий, условия исторического развития содействовали своеобразному сохранению реликтового крестьянского ландшафта, который является объектом российского и мирового культурного наследия в настоящее время.

Крестьянский дом представляет собой жилое совмещение дома-двора и в условиях Севера являлся одним из важных способов освоения природной среды. Это нашло свое отражение в архитектурно-конструктивной структуре, классификации, декоре. Интерьер дома синтезирует в пространственно-предметной и символической форме будничную и ежедневную культуру традиционной крестьянской семьи [3, с. 17–18].

Формы предметов определялись функцией, чаще всего обрядовой, необходимой в мифологическом понимании, поэтому были просты и лаконичны в эксплуатации, так как вопросы функциональности и эстетического исполнения шли следом за содержательной основой. Интуитивным пониманием законов эргономики и утилизацией характеризовались практически все элементы крестьянского дома. Ярким примером устойчивого проектирования являются скамьи из широких досок, служившие одновременно сиденьем, кроватью и рабочим местом, могли трансформироваться в полати и наоборот. А протообразом экологического дизайна являются изделия из древесины и бересты, учитывая натуральность, долговечность материалов, естественность форм и удобство использования.

Культурными кодами Русского Севера считаются народное деревянное зодчество, орнамент и ремесленное производство. Наравне с имеющимися стойкими архитектурными, конструктивными и самобытными постройками Русского Севера, очень разнообразными, динамичными, изменчивыми были отдельные архитектурные и декоративные элементы. Как раз эти элементы и детали и придавали первозданность и неповторимость традиционным постройкам, определив в значительной степени вектор эволюции народной архитектуры [4, с. 26].

В основе исследования лежит реструктуризация исторически сформировавшихся образов на отдельные символические элементы и конструирование из них базовых принципов проектирования.

Основными свойствами культуры Русского Севера, как отмечает Скоробогачева Е. А., являются:

1. Традиционность (установление самобытного творчества и уникальности на основе преемственности).

2. Многовекторность художественных влияний (разнонаправленность и взаимодействие стилистических способов моделирования произведений искусства, находящих синтезированное воплощение в конкретных примерах на разных территориях).
3. Альтернативность (сочетание художественных направлений с осмысленным религиозно-философским аспектом христианства и сохранением древних духовно-мифологических основ мировоззрения).
4. Синкретичность (симбиоз утилитарности, художественности, функциональности и сакральности) [5].

Всю предметно-пространственную среду территорий Русского Севера можно охарактеризовать как культурную модель, которая семантически делится на четыре части: *человек — дом — двор — храм — сельское поселение*. Культурные смыслы опирались на архетипы, содержащие разные символы: православные, языческие, как социальные по своему смыслу, так и природные. Соединенные в едином культурном стиле архитектуры северного крестьянского дома-двора, в котором жил северный человек, они представляют собой единство народной культуры, имитирующей весь крестьянский мир во взаимосвязи.

В результате анализа этого мира можно выявить несколько свойственных понятию «Русский Север» смысловых, визуальных и производственных приемов: **стилизация** (обобщение и упрощение); **образность** (символы и художественность изображаемого мира); **монументальность** (крупность, массивность, основательность); **надежность** (прочность и ощущение крепости); **лаконичность** (простота, сдержанность и выразительность); **контраст** (сопоставление противоположностей); **экологичность** (ресурсосбережение, практичность и рационализм); **ансамблевость** (многочисленность, комбинация и модульность форм и материалов); **орнаментальность** (сакральность и информативность); **ментальность** (независимость, свобода, духовность, трудолюбие); **самобытность** (традиционность, уникальность).

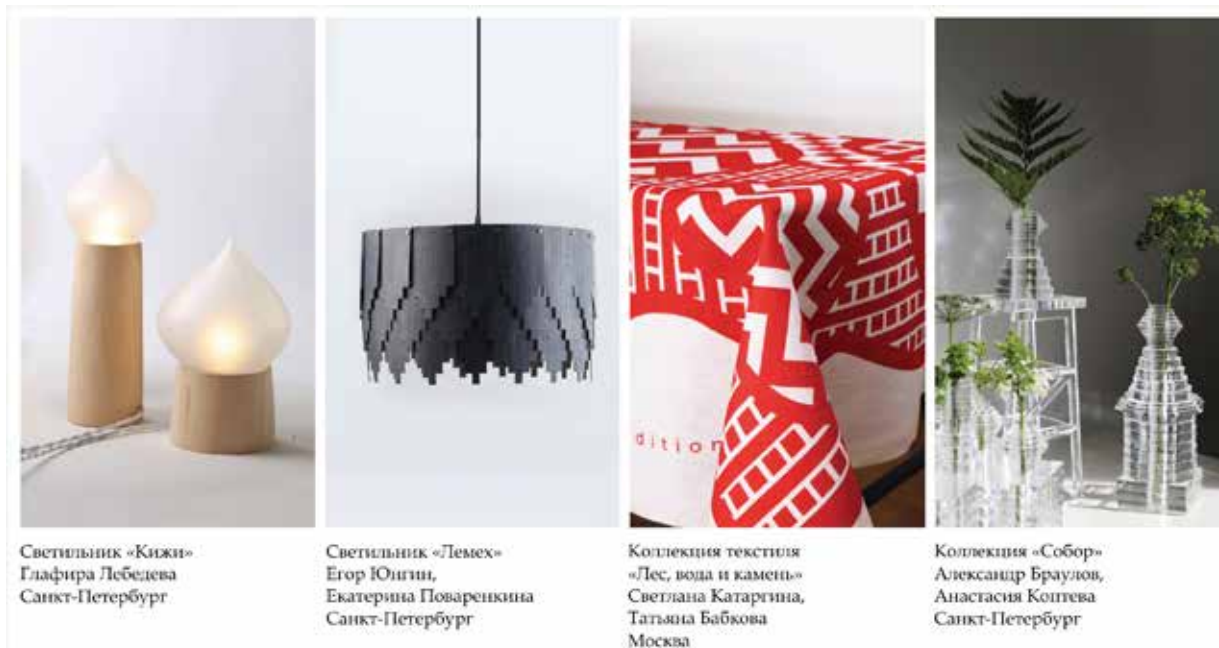


1.

Эти принципы могут проявляться как в различных комбинациях, так и по отдельности в определенных областях северной визуальной проектной культуры. Процесс аккумуляции культурных знаний в региональном пространстве может происходить, «выражаясь через преемственность традиционной художественной культуры и ее адаптацию к современным условиям» [6, с. 9]. С этой точки зрения интересен проект «Ru.branding project. Русские росписи в современном дизайне», организованный фондом «Открытая коллекция». М. В. Юркова, характеризует концепцию проекта как «переосмысление подлинных узоров и паттернов из художественных росписей по дереву XVIII — начала XX вв. с позиций современного

6. Секция аспирантов

дизайна с целью их внедрения в промышленный дизайн» [7, с. 78]. Дизайнеры предлагают декорировать различные объекты промышленного назначения, остановки общественного транспорта и др. иллюстрациями, которые выполнены по мотивам композиций росписей прялок и других предметов быта, тем самым преследуя две цели: преобразование окружающей среды и сохранение расписных традиций Русского Севера (ил. 1).



2.

Не менее интересны проект «Культура быта. Север», открытый выставками в библиотеке Аалто г. Выборга и выставочном пространстве художественной школы им. Аникушина, г. Кронштадт, а также конкурс в области предметного дизайна «Придумано и сделано в России», организованный Всероссийским музеем декоративно-прикладного и народного искусства. Дизайнеры в работе над определенными предметами вдохновлялись эстетикой Севера: природой, архитектурой и орнаментом. Участники использовали привычные элементы (образы, заимствованные из традиционных мотивов карельской вышивки, элементы деревянного зодчества: лемех, народная архитектура, береста и северные ландшафты) в новом качестве, размышляя о национальной идентичности и наследии традиционного искусства с точки зрения современности, актуальности, дизайнерской эстетики и эргономики (ил. 2).

В приведенных примерах дизайнеры использовали преимущественно натуральные, простые в обработке материалы, балансируя на стыке искусства, ремесла и дизайна. Но в некоторых образцах сохраняется поверхностное цитирование материалов народного искусства, а не авторская интерпретация и проработка древних образов.

Таким образом, искусство Русского Севера представляет собой уникальный материал для изучения возникновения и определения доминирующих тенденций развития и сохранения основ аутентичной отечественной культуры, использования этих знаний в проектной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Генисаретский О. И. Проектная культура и концептуализм // Сборник научных трудов ВНИИТЭ. № 52, 1987. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2682> (дата обращения: 10.10.2019).
2. Мазина Ю. И. Национальные традиции декоративно-прикладного искусства в современном дизайне: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2012. 22 с. URL: <http://www.asu.ru/documents/5694/> (дата обращения: 08.10.2019).

6. Секция аспирантов

3. Пермиловская А. Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера: автореф. дис. ... д. искусствоведения. Ярославль, 2011. 54 с. URL: <http://cheloveknauka.com/kulturnye-smysly-narodnoy-arhitektury-russkogo-severa> (дата обращения: 27.09.2019).
4. Пермиловская А. Б. Народная архитектура Русского Севера в пространстве современной культуры // Человек. Культура. Образование. 2013. № 2. С. 17–27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnaya-arhitektura-russkogo-severa-v-prostranstve-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 10.10.2018).
5. Скоробогачева Е. А. Художественные традиции Русского Севера и их роль в эволюции национального искусства России: дис. ... д. искусствоведения. Саратов, 2018. 627 с. URL: http://www.sarcons.ru/deyatelnost/dissertacziornyij_sovet/ (дата обращения: 10.10.2018).
6. Терещенко Г. Ф. Художественные традиции как источник самобытности современного дизайна среды Горного Алтая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2008. 25 с. URL: https://www.asu.ru/science/dissert/dissert_art/documents/786/ (дата обращения: 18.02.2018).
7. Юркова М. В. Художественная традиция в современном дизайне и ее влияние на формирование региональной идентичности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 37. С. 76–82. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-traditsiya-v-sovremennom-dizayne-i-ee-vliyanie-na-formirovanie-regionalnoy-identichnosti> (дата обращения: 07.12.2018).

Сведения об авторе:

Сердитов Степан Сергеевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, аспирантура, 1 курс; stepan.serditov@mail.ru

Serditov Stepan S., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Postgraduate Degree, the 1st year student; stepan.serditov@mail.ru

Научный руководитель:

Веселицкий Олег Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; oleg_veselitskiy@mail.ru

Veselitskiy Oleg V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Associate Professor; oleg_veselitskiy@mail.ru

КИТАЙСКАЯ БРОНЗА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Рассмотрены особенности искусства современной китайской бронзовой скульптуры, ее связи с традициями культуры Древнего Китая. Приведены примеры современной китайской бронзы в массовой культуре. Дан краткий анализ творчества современных китайских мастеров Суй Цзянго и Рен Жи, принадлежащих к разным поколениям скульпторов Китая. Рассмотрены основные направления творчества этих художников, указаны их крупные персональные выставки последних лет. Особенности творчества указанных скульпторов рассмотрены в свете их мировоззрения и взглядов на предназначение искусства скульптуры.

Ключевые слова: современная скульптура, китайские скульпторы, особенности китайской бронзы, искусство Китая, Суй Цзянго, Рен Жи.

C. Han

CHINESE BRONZES IN CONTEMPORARY ART

The features of the modern Chinese bronze sculpture, its connection with the traditions of the Ancient China culture are considered. Examples of modern Chinese bronze in popular culture are given. A brief work analysis of modern Chinese masters Sui Jianguo and Ren Zhi belonging to different generations of sculptors in China is given. The main directions of creativity of these artists are considered, their recent large personal exhibitions are specified. Features of creativity of the specified sculptors are considered in the light of their outlook and views on purposes of sculpture.

Keywords: modern sculpture, Chinese sculptors, features of Chinese bronze, art of China, Sui Jianguo, Ren Zhi.

Искусство Китая является одним из древних искусств цивилизации. Вклад Китая в мировое искусство велик, что подтверждается и сегодняшним, постоянно возрастающим интересом к нему. В настоящее время, когда неуклонно ускоряющиеся процессы глобализации способствуют слиянию национальных культур, нивелированию национальных особенностей и утере традиций, в каждой стране появляются художники, скульпторы, архитекторы, которые вкладывают в свои произведения национальный дух, что позволяет сохранить национальную самоидентификацию народов мира. Сегодня в Китае бережно сохраняются как материальная, так и нематериальная традиционная культура, благодаря чему они продолжают свое развитие.

В настоящее время искусство Китая не только изучается историками и искусствоведами, но многие его мотивы и техники продолжают существовать и развиваться в искусстве других народов.

Одним из ярких образцов искусства Древнего Китая являются китайские бронзы. Отливка бронзовых изделий в Китае существует со времен правления династии Ся (2070–1600 гг. до н. э.). Искусство бронзы продолжало свое развитие в течение правления этой и последующих династий Шан (1600–1046 до н. э.), Чжоу (1045–221 до н. э.), Цинь (221–206 до н. э.) и Хань (206 до н. э. — 220 н. э.).

Во время правления династии Шан искусство бронзы стало характерной чертой китайской цивилизации. Бронзовые изделия стали неотъемлемыми атрибутами религиозных обрядов и жертвоприношений, постепенно входили в быт богатых представителей китайского общества. Появились бронзовые сосуды разнообразных форм, часто антропоморфных, украшенные разнообразными орнаментами, которые сегодня могут служить поводом для изучения символично-сакральной культуры Древнего Китая [1, с. 117]. В разных центрах Древнего Китая выработались свои особенности форм и орнаментов бронзовых изделий.

Китайские мастера вкладывали в формы бронзовых изделий и их орнаменты свой жизненный опыт и традиции предшествующих поколений. Создавались орнаменты, отражающие окружающий мир, в мировидении народа Китая. Эти орнаменты содержат символы, полные глубокого значения, не полностью раскрытые в настоящее время.

В наши дни орнаменты и формы древних китайских бронз постоянно актуализируются как в китайском, так и в мировом искусстве декоративной бронзы. Китайская бронза представляет интерес как одно из наиболее древних искусств страны, поэтому не только в самом Китае, но и в других странах налажено производство бронзовых сувениров с китайской символикой, которые приобретаются для украшения жилья. Это, в первую очередь, бронзовые фигурки китайских драконов, китайские маски, изделия с орнаментом «цветы и птицы» и т. п.

Кроме предметов массового искусства, наполняющих полки сувенирных магазинов, создаются оригинальные авторские произведения. В настоящее время китайское искусство скульптуры стало открытым — художники имеют возможность свободно посещать другие страны, вывозить на выставки свои работы. Они принимают многое из искусства не только близ лежащих стран Азии, но и воспринимают европейские и американские тенденции в развитии искусства, при этом оставаясь верными национальным традициям, сочетая их с мировыми современными художественными стилями.

В своих работах современные китайские скульпторы используют не только бронзу, но и другие металлы.

Суй Цзянго — один из самых известных и влиятельных скульпторов современного Китая, представитель старшего поколения китайских художников. Родился в 1958 г. в городе Циндао провинции Шаньдун. В 1984 г. он окончил факультет живописи Шаньдунской Академии художеств, а в 1989 г. — аспирантуру Столичного института искусств. Он относится к поколению, выросшему в эпоху «культурной революции», многое в его работах выражает протест против ограничений, которым подвергался китайский народ в то время. Однако сам он говорил, что политическое содержание его произведений — это только их внешняя




1. Сделано в Китае, 2003, 70 см




сторона, главное же заключается в языке скульптуры, на котором он говорит со зрителями [2]. Этот язык, часто ироничный, понятен не только в Китае, но и во всем мире. Так, скульптор создает серию работ, посвященным теме «Сделано в Китае», этим он высказывает свое отношение к китайским товарам массового производства, среди которых дешевые пластиковые игрушки. Эту серию можно рассматривать как карикатуру на китайский ширпотреб. Одна из таких скульптур выполнена в бронзе и выкрашена в яркий розовый цвет (ил. 1).

Бронзовая скульптура «Гравитационное поле — Шварцвальд» символизирует любовь художника к немецкой классической музыке (ил. 2). Он лично ездил в Гейдельберг и Шварцвальд, чтобы познакомиться с немецкой культурой. Суй Цзянго считает, что именно немецкая классическая музыка и классическая философия разбудили немецкий народ и сделали немецкую

культуру значимой частью цивилизации. Это наглядное представление величия немецкой классической музыки и классической философии [5].

В 2013 г. на выставке в немецком городе Бад-Хомбурге была представлена серия скульптур Суй Цзянго «Двенадцать апостолов». В страдающих, но рвущихся наверх фигурах скульптор отобразил свое видение репрессий и произвола, через которые прошли многие народы мира, в том числе немецкий и китайский [4]. В этих концептуальных скульптурах просматриваются и традиционные мотивы китайских масок (ил. 3).

На историю и художественные традиции Китая опирается в своих работах молодой китайский скульптор Рен Жи. Он родился в 1983 г., в 2005 г. получил степень бакалавра на факультете скульптуры Академии художеств Университета Цинхуа. В его скульптурах отражены общечеловеческие ценности: мужество и благородство, способность к самоопределению, гармония между человеком и природой — все, что присуще вековой китайской философии. В нынешний мир, во многом лишенный духовности, он вносит героический дух древних воинов. Не случайно выставка работ скульптора в Гонконге, прошедшая в 2017 г. была озаглавлена « — Пробужденный воин»: в скульптурах показано пробуждение духа китайского народа, долгое время в изоляции от мира, переживавшего тяжелый период тоталитаризма.

Сам художник так объясняет иероглиф  в названии выставки: «Этот иероглиф содержит идеи четырех положительных элементов — сочетание  и  включает в себя: тело, сердце, слово и действие. Позитивная энергия этих элементов в нашем быстро изменяющемся мире очень важна и решает многое. Имеет решающее и существенное значение». Рен Жи говорит, что хочет «поделиться красотой искусства и этой позитивной энергией с публикой через свои скульптуры, представленные на выставке» [2]. Он считает, что у каждого времени есть свои герои и не только на полях сражений. «Чтобы стать им, требуется много настойчивости, чем я особенно восхищаюсь и ценю. Вот почему я стремлюсь визуализировать типы воинов, которые существуют в каждом из нас, чтобы переосмыслить и изобразить их в своих скульптурах», — сказал Рен Жи в интервью перед открытием выставки [2].

Рен Жи работает как с бронзой, так и с современными материалами, соединяет классическую китайскую философию с западными формами и технологиями. Таким образом, по его словам, Рен Жи создает «глобальный визуальный язык, чтобы выразить Восточное и Западное одновременно» [2].

Многие его скульптуры достаточно высокие и тяжелые и при этом имеют малое количество опорных точек, что требует особой точности в регулировании центра тяжести. Среди таких скульптур выполненная в бронзе фигура «Укрощение быка». Скульптура представляет воина, стремящегося оседлать быка. Он как бы взлетает над животным, охватывая его ногами; сила, мощь и легкость в этой скульптуре выражены одновременно. Тяжесть головы и мощного загривка быка уравновешиваются откинутой назад и вверх левой рукой человека с накинутым на нее развевающимся плащом. В этой скульптуре очевидны традиции



2. Гравитационное поле — Шварцвальд, 2014, 236.2 x 505 x 203 см



3. Двенадцать апостолов, 2013, 41 x 22 x 23 см



4. Свободная рука, 2016, 56 x 70 см

национальной китайской бронзы: человек и животное сливаются в своей борьбе в единое целое, задние ноги быка и ноги человека опираются в одну точку. В этой скульптуре, как и во многих других, используются восточные темы и китайские каллиграфические техники: «брызги» (летающий плащ), «линия» (вытянутая рука) и «свободная рука» [2] (ил. 4).

Китайские скульпторы, работы которых рассмотрены, принадлежат к разным поколениям и работают в разных стилях, но и в концептуализме Суй Цзянго, и в романтическом постмодерне Рен Жи очевидны традиции национального китайского искусства бронзы, его философия и глубинные смыслы, заключенные в традициях и истории китайского народа. Оба художника нашли свой язык, который позволяет им осуществлять коммуникацию со зрителями. Суй Цзянго и Рен Жи являются ценителями китайской культуры, глубоко изучили и проникли в ее суть, они ставят своей задачей сохранение и развитие искусства бронзовой скульптуры Китая, хотя в своих работах используют и другие материалы, в том числе более легкие металлы. При этом оба художника не воспринимают традиционную китайскую скульптуру как нечто застывшее и не допускающее отклонений. Оба художника воспринимают культуру Запада и синтезируют ее с традиционной китайской культурой в своих работах, не подражая при этом западным скульпторам.

Можно сделать вывод о преемственности современных китайских скульпторов по отношению к традициям бронзы Древнего Китая и утверждать, что развитие искусства скульптуры Китая продолжается и успешно интегрируется в мировую культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маслов А. А. Китай: укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз. М.: Алетея: Культурный центр «Новый Акрополь», 2006. 480 с.
2. Liu Ding Sui Jianguo: Revealing Traces. // Sui Jianguo's Giant, 2014. URL: <http://www.suijianguo.com/bibliography.html> (дата обращения: 29.11.2019).
3. Evelyn Lok Sculptor Ren Zhe creates heroes in his large-scale stainless steel works // Lux Living Asia, 08.03.2017 URL: <https://www.lifestyleasia.com/hk/culture/art-design/ren-zhe-sculptor-artist-interview/> (дата обращения: 29.11.2019).
4. Olaf Velte Esel, Vögel und Apostel // Frankfurter Rundschau, 06.12.2013 URL: <https://www.fr.de/rhein-main/hochtaunus/bad-homburg-ort47554/esel-voegel-apostel-11629043.html> (дата обращения: 29.11.2019).
5. Yang Zhonghui The Coincidence of Virtual Technology and Garden Landscape: Exhibition of Sui Jianguo was unveiled // CAFA ART INFO, 30.04.2019. URL: <http://en.cafa.com.cn/the-coincidence-of-virtual-technology-and-garden-landscape-the-lingering-clouds-exhibition-of-sui-jianguo-featuring-research-and-dialogue-was-unveiled.html> (дата обращения: 29.11.2019).

Сведения об авторе:

Хань Чао, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, аспирантура, 3 курс; 603528338@qq.com

Han Chao, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Postgraduate Degree, the 3rd year student; 603528338@qq.com

Научный руководитель:

Палагута Илья Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор исторических наук, доцент; ipalaguta@yandex.ru

Palaguta Ilya Vladimirovich, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, D.Sc. (History), Associate Professor; ipalaguta@yandex.ru

**ЖИВОПИСНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ
«МОЛОДЫХ БРИТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ»:
ИЕН ДЕВЕНПОРТ И ГЭРИ ХЬЮМ**

В данной статье речь идет о живописном медиуме в искусстве конца XX в. Рассматриваются основные теоретические особенности анализа живописных произведений. Исследуются такие проблемы, как зависимость от физической основы картины, особое отношение к физиологии и телесности, а также трансформация понятия реальности. Затрагиваются произведения двух авторов из течения «Молодых Британских художников» — Г. Хьюма и Г. Девенпорта.

Ключевые слова: живопись, «Молодые Британские художники», И. Девенпорт, Г. Хьюм, К. Гринберг.

**PICTURESQUE MEANS OF “YOUNG BRITISH ARTISTS”
EXPRESSION:
IAN DAVENPORT AND GARY HUME**

This article is about a medium of painting of the late XX century. The basic theoretical features of the analysis of paintings are considered. We are studying such features of this art form as dependence on the plane of the picture, a special relationship to physiology and body. The works of two authors from the “Young British Artists” are touched on — G. Hume and I. Davenport.

Keywords: painting, Young British Artists, YBA, I. Davenport, G. Hume.

Сегодня может показаться, что ограничения, накладываемые выбором рассмотрения исключительно живописных произведений в разговоре про искусство Англии 90-х гг. XX в., не совсем оправданы. Преобладание перформативного искусства, концептуальных практик и исследование художниками новых медиумов (медиум тут стоит понимать, прежде всего, как «вид искусства», как некие «средства выражения» в терминах Р. Краусс [3]), на первый взгляд, не позволяет выделить живопись в самостоятельный объект исследования. Однако средства выражения и особенности, связанные, прежде всего, с технической (практической) стороной живописных произведений, позволяют проследить особый путь развития данного медиума на протяжении XX в.

Один из самых влиятельных искусствоведов XX в. К. Гренберг (1909–1994) в своей работе «К новейшему Лаокоону» (1940) исследует трансформацию живописи в различных социальных и исторических контекстах, дополняя свои тезисы из ранней работы «Авангард и Китч» (1939) выводами о «чистоте» искусства. По мнению Гринберга, чистота возводится в абсолют авангардными практиками, которые способствуют закрытости медиума и демонстрации изобразительных возможностей и пределов отдельно взятых средств выражения [1, с. 12]. Тесная связь живописи с ее плоскостной природой и оптическим измерением, которое

порождает связь между произведением и зрителем, поспособствовало критике данной концепции в лице ученицы и главной оппонентки Гринберга Розалинд Краусс. По ее утверждению, связь медиума с именем Гринберга, приводит к упрощению, которое игнорирует «сложные многоуровневые отношения <...> чьи элементы создают правила, порождающие саму структуру», о которых пишет уже в 1890 г. М. Дени [3, с. 8].

Связь живописи со своей физической основой, на которой расположены произведения, будет исследована и представителями семиотики в искусствознании. Англо-американский исследователь Н. Брайсон (р. 1949) и француз Ю. Дамиша (1928–2017) в своих трудах утверждают связь между физической (физиологической) практикой при создании живописи и плоскостью картины. Вслед за своими коллегами Х. Фостер в книге «Возвращение Реального» (1996) применит «теорию взгляда» Ж. Лакана, а также его понятие «травмы» и «реального» к современному ему искусству [9, с. 136]. Тезисы американского критика будут использованы применительно к творчеству «Молодых Британских художников» Л. Пуцетти в 2017 г. [11].

Важной частью при анализе живописного произведения также является «след» тела, физические или телесные границы. В 1983 г. Н. Брайсон наряду со своим семиотическим анализом «скользящего и быстрого взгляда» коснется вопроса физиологии в анализе двух видеосъемок из мастерской Матисса и Пикассо. Рассуждая о движении тела, руки, кисти, англо-американский исследователь затронет важную часть пределов, симптомов тела при создании произведений живописи [7]. Интересно также в данном ключе взглянуть на выводы П. Фаллера, который утверждает связь живописи с «биологическим», а не духовным или «интеллектуальным» уровнем существования, то есть преимущественно с жизнью тела. [5, с. 81].

Начиная разговор о живописи «Молодых Британских художников», рассвет творчества которых пришелся на 90-е гг. XX в., нельзя не вспомнить существовавшие ранее предпосылки. Неоконсервативные тенденции, которые были вызваны на Западе экономическим кризисом 70-х гг., стали воплощены в технике масляной живописи [5, с. 80]. Интересно, что воплощением в Великобритании данных тенденций можно соотнести с так называемой Лондонской школой и ее возвращением к проблемам телесности и фигуративности. Например, Бэкон, которого искусствоведы относят к данному течению с оговорками, обращается к телесности в своей трактовке «тела без органов», «социального тела». Творчество Люсьена Фрейда и его использование живописного метода также можно трактовать через обращение к телу как в фигуративном, так и в дискурсивном ключе.

В начале 1990-х гг. смена власти в Великобритании повлекла за собой много политических и социальных событий, которые, так или иначе, отразились на культурной и художественной жизни Лондона. Консервативные течения, которые были основой политики М. Тэтчер и повлекли за собой застой некую стагнацию. Начавшаяся в 1989 г. рецессия отразилась на арт-рынке, который в свою очередь пережил падение. Дж. Сталлабрас в своей книге марксистского толка «Высокое искусство, версия облегченная. Взлет и падение брит-арта 90-х» (1998) проводит обширный анализ социальных и политических факторов, которые в свою очередь привели к развитию искусства «Молодых Британских художников» и их особенностям [6, с. 16].

Как таковой анализ данного течения не поддается четкому определению через персоналии, которые в него входили, однако «на удивление много художников, которым предстояло добиться успеха в данном течении, вышли из Голдсмита-колледжа» [6, с. 19]. Среди основных мастеров, которых обычно относят к данному течению можно назвать братьев Чепмен, Т. Эмин, Д. Херста, Г. Хьюма, К. Офайли, М. Куинна, М. Лэнди, Й. Девенпорта и многих других. Обучение в Голдсмита является показательным, так как именно в данном учебном заведении отсутствовало разделение искусства на медиумы и жанры. Хронологической точкой отчета данного течения признано считать выставку Freeze 1988 г., под кураторством Д. Херста.

Отличительными особенностями «Молодых Британских художников» Сталлабрас называет «явный современный оттенок», «новые, четко выраженные связи с медиа» и «концептуальные работы в визуально доступной, зрелищной форме» [6, с. 15]. А. О. Котломанов отмечает очевидность в идеях, нарочито вызывающий характер работ и явную коммерческую составляющую [2, с. 138].

Обращение художников данного направления к инсталляциям, скульптурным произведениям, видео-арту и другим средствам выражения не является удивительным и служит скорее продолжением неких концептуальных традиций в искусстве 1960–70-х гг. Исследования «Молодых Британских художников» редко направлено на конкретные произведения или теоретические аспекты творчества отдельных художников. Зачастую анализ сводится к прослеживанию социальных и медиафакторов существования данного искусства, что само по себе является симптоматичным. В данном контексте проблематика «живописного» выступает с наиболее интересной стороны, так как представляет собой некое «постконцептуальное» искусство, рождение которого в творчестве художников 1990-х гг. является само по себе показательным. Грант Поук использует термин «постконцептуальная живопись» для определения произведений, созданных в живописном медиуме в период после 80-х гг. XX столетия [10, с. 7].

Рассмотрение живописи в рамках данной работы будет ограничено творчеством Гэри Хьюма и Йена Девенпорта, так как в их работах наиболее проблемными являются отношения к поверхности произведения, поведению тела, краске. Данные мастера в рамках традиции «Молодых Британских художников» стоят особняком, так как их обращение к социальным, понятным и медиаосвященным знакам происходит скорее в области оптического и визуального. Кроме того, интересно посмотреть на работы двух этих мастеров с позиции некоего «анти». Данная проблематика может быть видна относительно технической составляющей работ данных художников, которые, самой своей практикой исследуют границы живописи.

Йен Деверпорт (р. 1966) — британский художник, выпускник колледжа Голдсмита, участник выставки Frieze 1988 г., о которой упоминалось ранее. Абстрактные полотна Деверпорта интересны с позиции полного отсутствия в них физического жеста. Сталлабрас, ссылаясь на цитату самого художника, отмечает то, что работы по своей сути создаются путем выливания краски на доску [6, с. 222]. Интересно, что, игнорируя образный, теоретический и символический аспекты произведения, английский арт-критик в своем обращении к живописным полотнам довольно много внимания уделяет их способу создания. Так живопись «антиприкосновения», «антижеста», сама по себе отрицающая живописную природу и отношение физиологии и чистой поверхности выступает для Сталлабраса симптомом подтверждения ее ориентированности на рынок [6, с. 224].

Девенпорт не единственный, кто пытается отойти от жеста в искусстве, ставя под сомнение само понятие живописи: использование скипидара (Каллум Инс), широкие жесты (Джейсон Мартин), нюансы на черных полях краски (Забеди Джонс) [6, с. 224]. Само содержание сложнейшего вопроса: «Что такое живопись?» и «Где границы между авторским и механическим?» заботили многих представителей «Молодых Британских художников»: Демиен Херст, который создавал свои произведения, не притрагиваясь к холсту, а используя силу работников мастерской; Анжела Буллок, которая делала рисовальные машины, позволяя создавать произведения зрителю.

Само обращение к данному вопросу парадоксально именно в рамках течения, про которое идет речь, так как их выстраивание медиаобраза художника и отношения с галереями и коллекционерами (в частности, Чарльзом Саатчи) предполагали ориентацию искусства на массового зрителя и рынок, а следовательно, и особый, привлекательный оптический ряд, который закладывался в эстетические требования к картине, не отрицая по своей

сути никаких живописных ограничений в лице плоскости, авторства или жеста. Сам визуальный облик и ориентированность на рынок не позволяли Девенпорту или другим отойти от внешней привлекательности в сторону радикального подрыва плоскости (как, например, в творчестве Лучо Фонтана) или сомнения в самих установках живописных средств выражения. Используя понятную, по своей сущности, хозяйственную краску, Девенпорт заигрывал со зрителем и на стороне практики, и на стороне привлекательности работы, утверждая некую элитарную пустоту, которая стоит за этим образом.

Гэри Хьюм (р. 1962) — также выпускник Голдсмита и представитель первого поколения «Молодых Британских художников». Конструирование образа художника, создание вокруг себя некоего мифа, который прослеживается у феминистически ориентированной Лукас или у нарочито вызывающего Херста, совсем не свойственны Хьюму. Выступая в некую оппозицию к концептуальному искусству, он часто иронизировал над Херстом и «концептуальным крылом» течения [6, с. 49].

Обращаясь к фразе «поверхность — это все что, я могу вам дать», произнесенную Хьюмом, Сталлабрасс утверждает некую пустую, бессодержательную основу его работ, ближайший аналог которых — творчество Уорхола [6, с. 225]. Однако данное утверждение играет особую роль, если рассматривать поверхность как один из основных аспектов произведений живописного медиума.

Кроме парадоксального смешения популярных и привлекательных образов в произведениях Хьюма и Девенпорта с возможной критикой самих средств выражения живописи, интересно и их отношение с «реальным». Если мы обратимся к понятиям «реального», «травмы» у Лакана, которые тесно связаны, а затем продолжим данную линию в «индексе» Розалинд Краусс, то мы можем обнаружить очередную проблему в средствах выражения. По Фостеру, «реальное» в живописи констатируется как отсылающее к действительности событие, которое мы пропустили («травма») и пытаемся в свою очередь пережить его с помощью художественного образа [9, с. 136]. Подобное утверждение интересно с позиции отношения к творчеству «Молодых Британских художников» в целом, которых, например, Сталлабрасс обвиняет в эксплуатации информационных поводов, освещенных в СМИ ранее [6, с. 123]. С этой позиции творчество течения рассматривается как крайне «реальное», так как позволяет нам заново пережить травму, с которым оно тесно связано. Однако в этом отношении, работы Девенпорта и Хьюма наиболее интересны, так как их «реальное» и его проекции у зрителя возникают как исключительно физиологическое или телесное, которое в свою очередь ими тоже подрывается (по причине самой техники их работ).

Таким образом, живопись двух этих мастеров обыгрывает все три качества медиума, выделенных нами в начале, а именно плоскостная природа, физическое или телесное свидетельство, которое в дополнение ко всему прочему еще и связано с реальным опытом художника. Эти «следы», проекции, однако, пытаются быть исключенными из произведения самими художниками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринберг К. К новейшему Лаокоону. М.: Логос, 2015. С. 75–92.
2. Котломанов А. О. Кто боится Демиена Херста? Особенности жизни и смерти искусства конца XX — начала XXI века // Материалы науч. конф., посвященной памяти М. В. Доброклонского. Ч. II / СПб., 2017. С. 133–145.
3. Краусс Р. «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 104 с.
4. Рыков А. В. Основы теории искусства. СПб., 2007. 113 с.
5. Рыков А. В. Современное искусство и эстетика неоконсерватизма. Лондонская школа // Вестник С.-Петербур. гос. ун-та. СПб., 2005. Вып. 2. С. 80–86.

6. Секция аспирантов

6. Сталлабрас Дж. Высокое искусство, Версия облегченная. Взлет и падение брит-арта 90-х. М.: Ад Маргинем, 2015. 464 с.
7. Bryson N. Vision and Paintings: The Logic of the Gaze. New Haven : Yale University Press, 1986. 189 p.
8. Damisch, H. Traite du trait: Tractatus tractus [Exposition au Musée du Louvre du 26 avril au 24 juillet 1995]. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995. 214 p.
9. Foster H. The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge : The MIT Press, 1996. 328 p.
10. Pooke G. Contemporary British Art: An Introduction. Abingdon : Routledge, 2010. 304 p.
11. Puccetti L. Young British Art, Abigail Lane, the Real and Abjection. Cambridge, 2017. 33 p.
12. Wallis S. Gary Hume. Dublin // The Berlington Magazine, Berlington M.P., 2003, Vol. 145, N 1203. P. 466–468.

Сведения об авторе:

Хмелев Роман Алексеевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, аспирантура, 1 курс; romckicus@gmail.com.

Khmelev Roman A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Postgraduate Degree, the 1st year student; romckicus@gmail.com

Научный руководитель:

Котломанов Александр Олегович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; kotlomanov@yandex.ru.

Kotlomanov Alexander O., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Associate Professor; kotlomanov@yandex.ru

7. СТУДЕНЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ

УДК 111.85

Е. О. Алексеева

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЭМОЦИИ КАК ФАКТОР СОЗИДАНИЯ И СОЗЕРЦАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

История искусства накопила богатейший опыт в создании произведений разных видов и жанров. Их появление связано с переживанием творцами тех или иных событий в общественной и частной жизни. В свою очередь все эти творения вызывали у зрителей неоднородные чувства и эмоции. Каждая эпоха транслирует через памятники искусства свое отношение к окружающей действительности. В данной работе представлен краткий экскурс в вопросы эмоционально-чувственного восприятия в жизни и искусстве.

Ключевые слова: эмоции, чувства, искусство, впечатление, художник, создатель.

Е. О. Alekseeva

HUMAN EMOTIONS AS A FACTOR OF CREATION AND CONTEMPLATION OF A WORK OF ART

The history of art has accumulated the richest experience in creating works of different types and genres. Their appearance is associated with the experience of their creators of certain events in public and private life. In turn, all these creations caused certain or ambiguous feelings and emotions in the audience. Each epoch translates through the monuments of art its attitude about the surrounding reality. The article presents a brief exposition in the questions of emotional and sensual perception in life and art.

Keywords: emotion, feelings, art, impression, artist, creator.

Искусство — это выражение чувств и эмоций, они являются основой художественного творчества. Именно из эмоций берут свои истоки шедевров искусства, литературы, науки.

С чего началось искусство? Когда оно родилось, когда оно возникло? Что предзнаменовало его появление и что стало основой для такой прекрасной формы деятельности? Любой, равнодушный к творчеству, сразу назовет ответ. Искусство возникло в тот самый миг, когда у человека впервые возникла потребность выразить и зафиксировать в материальном виде то, что не имеет физической формы. Изучение истории искусства всегда начинается как процесс ознакомления с наскальными рисунками пещерного человека. Зарождение искусства ученые соотносят с поздним палеолитом (древнекаменный век), что хронологически определяется 40 тысячелетием до н.э. Рассмотрим в качестве примера знаменитую естественную пещеру в породе — пещеру Альтамира (ок.12 тыс. лет до н.э.), которая расположена в Испании:

на ее сводах была найдена полихромная каменная живопись, относящаяся к эпохе верхнего палеолита (Солютрейская культура). Альтамира позволяет проанализировать сохранившиеся живописные и художественные циклы первобытного искусства. С момента своего открытия в 1868 г. пещера была исследована всеми ведущими специалистами-палеонтологами каждого из периодов палеолита. Картины и рисунки пещеры в основном принадлежат Мадленской и Солтюррейской культурам, а также некоторым другим, в том числе Граветтской и ранней Ориньякской, как показали последние серии уран-ториевого метода датирования. Таким образом, есть свидетельства, что пещера использовалась в течение различных периодов общим временем около 22 000 лет, примерно 35 600–13 000 лет назад, пока главный вход в пещеру не был заблокирован оползнем [7]. И, получается, на протяжении указанного выше периода времени, первобытные люди изображали основу своего мира, его устройство, свои главные тревоги, радости и переживания, подпитанные дикой природой, верой в сверхъестественное и одухотворенное. Но это нельзя назвать картинами с тонким смыслом, скрытыми намеками и ясной или неясной концепцией. Это сцены из жизни, это ритуалы, это истории — все, созданное в пещере Альтамира объединяет одно: это появилось из внутреннего импульса, стало желанием, стремлением воплотить, чтобы рассказать, чтобы поведать. Для пещерного человека жизнь являлась гремучей смесью из ежедневного выживания и верой в определенные явления и понятия. Наскальные рисунки — один из первых примеров человеческого стремления реализовать внутренний потенциал создателя, обусловленный не только инстинктом выживания, а и чем-то более глубоким, что доступно только после минимального удовлетворения физических потребностей. В наскальных рисунках не было конкретных эмоций, но в них значилось начало человека как существа, способного чувствовать, ощущать мир — внутренний и внешний — и преобразовать это в более осязаемую форму.

Если говорить о периоде античности, то выражение нематериального приобретает более разнообразные и внушительные способы, формы. Стремления и предпочтения людей этого периода очень отчетливо выражаются во всех видах искусства, о чем мы можем судить по произведениям, которые относятся к тому времени. Например, курсы и коры, как воплощение строгости, изящности и совершенства физической и психологической силы человека.

Средневековье, озаглавленное официальным признанием христианства (313 г. н.э.) и его интенсивным развитием. В начале это эпоха варварских королевств в Европе — государств, созданных варварскими народами на территории Западной Римской империи в условиях её распада в V веке. Характерной чертой, общей для всех этих раннесредневековых политических образований, была внутренняя нестабильность, проистекавшая из отсутствия в то время устоявшегося правила престолонаследия — сыновья короля, имели приоритетное право на престол, но знать вполне могла предложить иную, собственную кандидатуру. Границы варварских королевств были также нестабильны. Для внутреннего устройства были характерны общинно-племенная организация в виде территориальной общины свободных землевладельцев, народные собрания и военные ополчения. Государственность варварских королевств развивалась под воздействием римской политической системы, римского права и с участием должностных лиц, получивших римское образование [1]. Ювелирные украшения эпохи Мерovingов — это металл (чаще всего золото) с красными, как символ крови, алмадинами.

Вместе с этим — развитие Византии, создание Храма Св.Софии в Константинополе: это воплощение эмоций, это надежда, это вера.

Эпоха Возрождения — яркий пример созидательной силы, вложенной в человека. Мастера этого периода подарили миру очень чувственные, очень грамотные работы, которые завораживают любого — не оставляя совсем равнодушным.

Начиная с XVII века искусство в новом и новейшем времени переживает множество трансформаций — из одного стиля в другой, отчетливо выражая при этом настроения и уровень культуры сменяющихся периодов.

Искусство циклично и переменчиво, как и сама жизнь. Единственное, что остается и не меняется — желание людей трансформировать свой внутренний потенциал во внешнее, физическое и осязаемое, чтобы другие могли увидеть и отреагировать. Взаимосвязь между процессом творчества или его созерцанием с психологическим состоянием человека давно установлена, и, чтобы проанализировать каким образом это действует, обратимся к теме эмоций и чувств.

Искусство транслирует в материальное состояние отображение внешней или внутренней объективной действительности художника, в обработке которой участвует эмоционально-чувственная сфера личности мастера. Итог творческой работы — художественный образ, в основе которого заложена связь между образом мира и отличительными чертами личности художника, его восприятием [9].

Эмоция (от лат. *emoveo* — потрясаю, волну) — психический процесс средней продолжительности, отражающий субъективное оценочное отношение к существующим или возможным ситуациям и объективному миру. Эмоции сочетают в себе несколько элементов: физиологическими процессами в организме; видимыми признаками ощущаемых эмоций; ощущаемым в психике чувством эмоции. В современной науке существует четыре направления в определении связи эмоций и чувств: представление чувств и эмоций тождественными; отношение чувств к одному из видов эмоций; рассмотрение чувства как родового понятия разнообразных эмоций; представление о чувствах и эмоциях как о различных процессах [4].

Эмоции представляют собой особую систему, которая, функционируя, выступает в роли зеркального отражения внешней картины окружения, выделяя для субъекта ту значимость, тот смысл, который для него имеют элементы окружающего мира [10]. При этом, эмоции играют регулирующую роль в поведении субъекта, т.е. оказывают побудительный, мотивирующий характер.

Если говорить о чувствах, то чаще всего их определяют, как эмоциональный процесс, в котором отображается только субъективное оценочное отношение к реальным или абстрактным объектам. Важно разделять понятия чувств, аффектов, эмоций и настроений [8]. Чувства — это внутренняя регуляция деятельности человека, она отображает отношение человека к различным предметам, явлениям и проч. Важная черта чувств — они всегда имеют осознаваемое субъективное переживание. Чувства, подобно эмоциям, отражают бессознательную (чаще всего) оценку объекта. Возникновение и развитие чувств происходит на основе опыта взаимодействия и приводит к формированию эмоциональных отношений. Такой опыт может иметь противоречивый характер, представляя собой смесь положительного и негативного. Обращает на себя внимание тот факт, что чувства могут варьироваться в зависимости от уровня конкретности. Это очень хорошо откликается в художественном производстве, творец заключает этот уровень в физическом или не физическом объекте творчества и благодаря этому другие люди могут увидеть замысел. Уровни конкретности могут являться как непосредственные чувства к реальному объекту, так и чувства по отношению к моральным ценностям, идеалам, принципам. Представляя собой эмоциональные процессы, чувства, имея свои биологически детерминированные основания, являются продуктом жизни человека в обществе, общения и воспитания [5].

Человеческое чувство являет собой результат жизненного процесса, и именно поэтому оно обладает «живой формой». Любой образ чувства демонстрирует этот живой процесс. В этом заключен один из способов создания впечатляющих и чарующих произведений искусства — в творении должен отображаться характер «живого» чувства, чтобы выразить его.

Все живое отличается от неживого мира следующими чертами своей формы: ритм, назначение, целостность, динамику, стойкость и переменчивость, повышение и снижение, рост, определенность фаз и др. Важно, чтобы эти свойства имелись и в искусстве, отражаясь в образах, концепциях и стилистике.

Образ в искусстве — особый инструмент диалога между творцом и зрителем. Поэтому каждое направление творчества имеет свои особые критерии для передачи смысла через образ. Это особенности изобразительных приемов конкретного вида искусства: в скульптуре — пространственно-объемные формы, в живописи — зрительный образ, в литературе — слова, в танце — динамика движений [2].

Выражение концепции, созданной на основе эмоций и чувств, происходит через плавное сплетение линий, форм, цветовой палитре, динамике, и др. В качестве примера можно привести элемент повышения темпа в произведении — таким образом автор говорит об активности, возрастании эмоции или чувств, и, добавляя звучание некоторых духовых инструментов, создает эмоциональное напряжение. Если говорить о живописи и выразительных приемах передачи настроения или гаммы эмоций, то это: композиция пространства, его пропорциональность, совокупность цветовых решений, их единство, порядок и динамика форм, характер линий и т.д.

Хореография также обладает своими собственными способами выражения. Например, положение «эффасе» (движение с открытым положением ног) употребляются для создания положительных эмоций, а положение «круазе» (движение, при котором ноги находятся в скрещенной позе) используется для придания оттенков негативных печали, тревоги.

Литература, неразрывно связанная с языком, при помощи которого ведется повествование, действует на читателя путем применения лексики, специфического построения предложений, вводных слов, компоновки текста, пунктуации, междометий и т.д.

Благодаря тому, что лексика языка достаточно богата, передача чувств и эмоций в художественном повествовании возможна очень точной и реалистичной. Живость положительных чувств создается путем использования следующих слов: воодушевленный, сияющий, радостный, улыбающийся, замороженный, спокойный, умиротворенный, довольный. Список слов, способных придать положительный оттенок тексту можно продолжать.

Если говорить о композиционной целостности художественного текста, то ее завершает контекст. Он дополняет эмоциональную окраску слов, создавая конечный образ. Таким образом, слишком отрицательные слова могут принимать более позитивную или юмористическую окраску, высокие обороты при определённых условиях становятся менее торжественны, а ласковые и презрительные слова — меняться местами по звучанию в контексте [6].

Когда мы взаимодействуем с произведением искусства, вне зависимости от совершаемых нами действий, мы взаимодействуем в первую очередь эмоционально, реагируем впечатлениями и ощущениями, используя свои органы восприятия. Чувства, эмоции играют в искусстве роль катализаторов — как в творчески-созидательном, так и в перцептивном процессах [3].

Заканчивая данную работу, можно подвести итог, что творчество — в большей мере — являет собой реализацию внутреннего потенциала человека, его внутренних резервов. Следует заметить, что при отсутствии деятельности по направлению и выражению внутренних сил и талантов, личность склонна к тревоге, страху, замкнутости, апатичности, истощению мотивации, отсутствию желаний и т.д.

Искусство, в большей своей степени, представляет собой реализацию духовного мира, чувств, эмоций человека. Процесс создания художественного произведения являет собой процесс конверсии эмоций, чувств, опыта и знаний, в предмет материального мира. Психологическая составляющая творческой деятельности присутствует как в ней самой, так и в ее результате.

7. Студенческая секция

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфан Л. Великие империи варваров: от Великого переселения народов до тюркских завоеваний XI века. М.: Вече, 2006. 414 с.
2. Басин Е. А. Семантическая философия искусства. М.: Гуманитарий, 2012. 348 с.
3. Басин, Е. Я., Крутоус, В. П. Философская эстетика и психология искусства: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2007. 287 с.
4. Батуев А. С. Роль эмоций в организации поведения // Физиология высшей нервной деятельности и сенсорных систем. СПб.: Питер, 2010. С. 177.
5. Выготский Л. В. Психология искусства. М.: Издательство Азбука, 2016. 448 с.
6. Дорфман Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.
7. Дэвлет Е. Альтамира: у истоков искусства. М.: Алетейа, 2004. 276 с.
8. Никифоров А. С. Эмоции на 100%. Для тех, кто не любит врачей и лекарства. М.: Эксмо, 2009. 280 с.
9. Психология процессов художественного творчества : сб. статей / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества, ВНИИ искусствознания ; отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. Л.: Наука., 1980. 285 с.
10. Шадриков В. Д. Мир внутренней жизни человека. М.: Логос, 2010. 392 с.

Сведения об авторе:

Алексева Екатерина Олеговна, Санкт-Петербургский горный университет, бакалавриат, 4 курс; katerina.alekseeva2014@yandex.ru

Alekseeva Ekaterina Olegovna, St. Petersburg Mining University, Bachelor's degree, the 4th year student; katerina.alekseeva2014@yandex.ru

Научный руководитель:

Коляда Екатерина Михайловна, Санкт-Петербургский горный университет, доктор искусствоведения, доцент; ekaterinkolyada@yandex.ru

Kolyada Ekaterina Mikhailovna, St. Petersburg Mining University, Doctor of Arts, Associate Professor; ekaterinkolyada@yandex.ru

ОБРАЗ ВОДЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ КРИТО-МИКЕНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В представленном исследовании рассматриваются изобразительные мотивы, связанные с водой и присущие крито-микенской культуре. Водная символика рассмотрена на широком общекультурном фоне, что позволяет лучше выделить специфические внутрикультурные черты осмысления образа воды.

Ключевые слова: вода, керамика, орнамент, фреска, критская культура.

WATER IMAGE IN FINE AND DECORATIVE APPLIED ART OF AEGEAN CIVILIZATION

The presented study examines the pictorial motifs associated with water and inherent in the Aegean civilization. Water symbolism is considered on a broad general cultural background, which allows one to better highlight specific intra-cultural features of understanding the image of water.

Keywords: water, ceramics, ornament, mural, Aegean civilization.

Образ воды относится к основополагающим образам в мировой культуре, наряду с образом огня, земли и некоторых других. Он является источником многочисленных символов и метафор, через которые человек во все времена объясняет окружающий мир. «В самых различных мифологиях вода — *первоначало*, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса... Вода — это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения...» [5, с. 240].

Важное значение образа связано с той огромной ролью, которую вода играет в процессе зарождения, поддержания и развития жизни. Этот процесс каждая культура осмысляет по-своему. Широко известен эпос «Калевала», в котором вода является средой, внутри которой происходит зарождение мира и древнего человека. Вода является источником и колыбелью жизни, священной прародиной, обиталищем могущественных божеств.

В основе одного из первых философских объяснений мира, принадлежащих Фалесу Милетскому (VII–VI в. до н. э), лежит утверждение, что «все появляется из воды и в воду все разлагается» [8, с. 109]. У Фалеса вода рассматривается в том числе как душа, источник всякой жизни и всякого оплодотворения. Вода — то, что одушевляет.

С другой стороны, вода — это могучая стихия, часто воспринимаемая как одна из главных сил мироздания. Это понятно, ведь площадь воды на Земле значительно превышает площадь суши. Вода может быть опасной территорией, путешествие по которой сопряжено с большими трудностями и по силам только героям. Такой она предстает в мифе об аргонавтах, в «Одиссее».

Вода может превращаться в страшную разрушительную силу, способную смести с поверхности земли все живое. Миф о всемирном потопе, известный у целого ряда народов, рисует воду в качестве орудия высших сил, которым человек не в состоянии сопротивляться.

Причем нужно разделять сам факт потопа (наводнения), который мог иметь место в истории, и восприятие потопа как мифологического, культурно значимого события, «мирового события», как определяют его некоторые философы [4, с. 54–56]. В качестве «мирового события» потоп проникает в мифологию того или иного народа и становится образом, который понятен практически любому представителю этого народа и более того — может формировать его картину мира.

Парадоксальным образом вода, которая во многих культурах является символом жизни, может выступать и как символ смерти. Некоторые исследователи указывают на то, что водные мотивы использовались в архаической Греции при декорировании погребальных урн. На амфоре из Дипилона (X в. до н.э.) вода показана в виде двойной волнистой линии. Помещение останков умершего в такую урну связывалось в сознании людей с помещением в водную стихию [1, с. 31–33], являющуюся вариантом царства мертвых.

Как сложный образ, вмещающий в себя большое количество толкований, воду рассматривал древнегреческий философ Гераклит (VI–V в. до н. э.). В частности, он рассматривал воду в противопоставлении другим мировым стихиям. Для Гераклита животворящей силой был огонь — *«то затухающий, то воспламеняющийся вновь»*. Во сне, представлял Гераклит, душа, отделяясь от источников животворящего и вселенского огня, *«мгновенно проявляет склонность превращаться во влагу»*. Это значит, что для Гераклита смерть есть сама вода [8, с. 210].

Образ воды в культуре предстает довольно сложным, двойственным, несущим в себе как радостное, светлое, так и темное разрушительное начала. Благодаря этому мотив воды представляет широкие возможности трактовки, в том числе и в произведениях искусства и ремесла.

Орнаментальные мотивы, разработанные мастерами Древней Греции, оказали большое влияние на развитие всей европейской культуры. Это связано с тем, что античный мир является колыбелью европейской цивилизации, источником, из которого на протяжении всей своей истории, в том числе и в настоящее время, европейское искусство черпает образы, символы, идеи и модели восприятия мира.

Средневековая Европа при внешнем отторжении эстетического канона античности находилась под мощным влиянием древнегреческой философии. Наступившая следом эпоха Возрождения была временем возвращения к античному эстетическому идеалу. Стали создаваться музеи и собрания античных произведений искусства.

Вместе с античными канонами искусства Европа наследовала античное восприятие основополагающих культурных образов, в том числе образа воды. Этот образ прочно укоренился даже в базовых элементах традиционного древнегреческого орнамента. Часто вода изображалась при помощи простейших символов: в виде зубчатой или волнообразной горизонтальной линии. Волнистая вертикальная линия могла символизировать дождь [9, с. 10].

Меандр, являющийся более сложным орнаментальным элементом, принято рассматривать как символ постоянно движущийся и развивающейся жизни, не имеющей ни начала, ни конца. Однако, кроме этого, философского толкования в глаза бросается его схожесть с волной. На связь древнегреческого орнамента с ритмом волн указывает В. М. Полевой [7, с. 13]. Даже название меандра связано с водной стихией: он назван по одной из рек Малой Азии (ныне Большой Мендерес в Турции). Многие исследователи считают меандр знаком воды [2, с. 36].

Упомянутый выше древнегреческий философ Гераклит ввел в философию образ реки, потока, течения, благодаря которому он делает ясной сложнейшую мысль об изменчивости и становлении бытия. «Все по Гераклиту движется наподобие течения» (Платон (V–IV в. до н. э)); «По Гераклиту, всё движется» (Аристотель (IV в. до н. э)); «В одну и ту же реку нельзя войти дважды» [8, с. 209–210]. Так смыкаются образы движущейся воды

и движущегося времени, и выражением этих образов становится меандр — чрезвычайно популярный орнамент, который использовался во многих видах декоративно-прикладного искусства, таких как роспись керамики или украшение одежды.

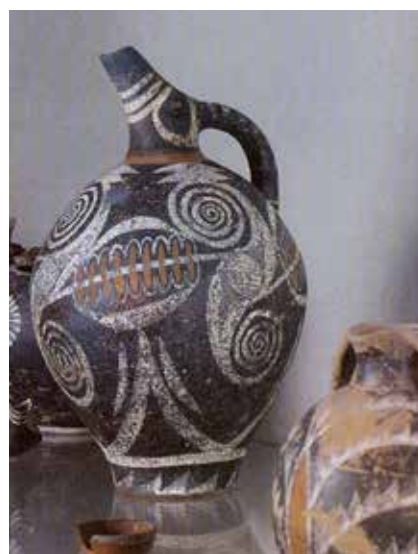
Древнегреческая культура — это культура, развивавшаяся на островах и побережье моря. Неудивительно, что в искусстве Древней Греции вода имеет очень важное значение, широко и разнообразно представлена.

Интересно трактован образ воды в культуре древнего Крита (III–II тысячелетия до н. э.). Эта утонченная культура сформировалась на большом острове Средиземного моря. В период расцвета критской цивилизации не было государства, имевшего такой же совершенный флот. Флот позволял Криту торговать с соседями, богатея, а море было для них надежной защитой от внешних врагов. В искусстве Крита море предстает красивым дружелюбным миром, населенным удивительными, почти сказочными существами. «Тема критского искусства — весь мир, включая маленькую раковину или колеблемое морским ветром растение» [3, с. 15].

Впервые морские мотивы в критском искусстве появляются в керамике стиля «Камарес». Они проявляются неявно: в виде изображений водорослей, колеблемых невидимой водой или даже наклоненных в одну сторону [3, с. 50]. «Керамисты позднеминойского стиля оказываются неистощимыми наблюдателями флоры и фауны, в особенности — морской, подводной жизни. Из крокусов и лилий они умеют сплести такие же удивительные арабески, как из кораллов, улиток и осьминогов» [3, с. 51]. Б.Р.Виппер отмечает, что для этого вида керамики характерно особое эстетическое осмысление водной стихии, стремление мастера переработать рисунки с природы в орнамент. Доказательство этого — часто встречающееся декоративное, условное использование цвета. В зависимости от задач орнамента морская вода, составляющая фон изображения на сосуде, могла передаваться и белым, и черным цветом (ил. 1).

Одним из самых совершенных образцов критской вазописи является ваза из Гурнии, относящаяся к первому позднеминойскому периоду (ил. 2). На вазе реалистично изображен осьминог. Его глаза приходятся на середину круглого сосуда, а щупальца занимают всю поверхность. Известен целый ряд сосудов с похожими изображениями. Мастер, расписавший сосуд, проявил себя настоящим художником, гармонично вписав хаотичное расположение щупалец в круглую форму сосуда. Ваза из Гурнии интересна не только рисунком, но и особым способом восприятия объема: изображенный на ней осьминог как бы вписан в вазу изнутри, заключен внутри трехмерного прозрачного объема. Такой способ осмысления сосуда — не как поверхности для плоского изображения, а как трехмерного объекта — является необычным не только для древнего, но и для современного искусства.

Следует отметить, что осьминог — очень популярный образ крито-микенского декоративно-прикладного искусства. Он встречается не только на керамических сосудах стиля «Камарес», но и на золотых дисках, найденных в гробницах Микен [6, с. 206].



1. Керамический сосуд стиля «Камарес»



2. Ваза из Гурнии



3. Ритон из Полекастро



4. Ваза-ойнохоя



5. Фреска с летучими рыбами из Фалькопе

Еще одним важным образцом критской керамики с использованием мотива воды является ритон из Полекастро (ил. 3). «Орнамент ритона состоит из горизонтальных рядов моллюсков и вертикальных рядов коралловых рифов, стилизованных с изяществом, напоминающим орнаментику французского рококо. Но, присматриваясь ближе, замечаем, что ни горизонтальные, ни вертикальные ряды не выдержаны точно: моллюски расположены через одного, то выше, то ниже; коралловые узоры выдвигаются то правее, то левее. Создается нечто вроде узора, носящего название бесконечного раппорта — узора без начала и без конца, без верха и низа, узора, который можно читать одновременно в горизонтальном, вертикальном и диагональном направлении, в котором каждое следующее звено заполняет промежуток, оставленный предыдущим звеном» [3, с. 55]. Исследователи находят мотивы бесконечного раппорта и на некоторых фресках Кносского дворца. Это очень важное открытие, поскольку в более поздние эпохи мотив бесконечного раппорта широко использовался в текстильном производстве.

Отдельный тип керамических сосудов представлен вазами-ойнохоями с изображением моллюсков-аргонавтов (ил. 4). Форма моллюсков точно отвечает формам сосуда. Художник стремится создать на основе формы вазы и ее росписи новое единое художественное целое, объемный образ водного мира (такова, например, ойнохоя из дворца Като Закро) [7, с. 28].

Тема воды, моря, была популярна в настенной декоративной живописи. Для этого вида искусства характерна большая свобода и богатство трактовки в изображении морских пейзажей [7, с. 27]. Примером служит фреска с изображением голубых дельфинов и разноцветных рыб в светло-голубом море из «Мегарона царицы» в Кносском дворце. На этой фреске используются орнаментальные мотивы в изображении потоков воды, окружающих тела дельфинов [там же].

На фреске с летучими рыбами из Фалькопе (остров Мелос, 1600 г. до н.э.) волны моря изображены легкими пятнами на сероватом фоне (ил. 5). Рыбки же проработаны детально: спинки нарисованы голубым, брюшки желтым, кайма на плавниках белым. «Контур рыбок очерчен быстро бегущими, струящимися черными линиями» [там же].

В настенной живописи крито-микенской культуры прослеживается та же особенность, которую ранее мы отмечали в керамике. Художник часто не довольствуется простым расположением предметов на плоскости и крайне условным изображением водной стихии. Он словно смотрит сквозь толщу воды, то есть опять приходит к объемному осмыслению плоского изображения [3, с. 60]. Надо отметить, что крито-микенскому искусству вообще свойственна тесная связь между изображением и той поверхностью, на которой оно расположено:

рельеф поверхности нередко обыгрывается в росписи.

К XVI–XV векам до н.э. относятся росписи острова Санторини. Самая значительная из них — шестиметровая фреска «Морской поход», изображающая три города, семь больших парусных кораблей, массу маленьких весельных лодок (ил. 6). Фреска полна точных подробностей, показывающих, что морская тема и все что с ней связано была очень важна для критской культуры. «События происходят в мире, где господствует морская стихия, и искусство воспринимает ритмы его вечного, беспокойного движения. Оно воплощается и в стремительных прыжках дельфинов, резвящихся рядом с кораблями, и в динамических, неустойчивых очертаниях островов с их колышущимися, как волны, холмами, населенными быстроногими оленями» [7, с. 27].



6. Фреска «Морской поход». Остров Санторини

Крито-микенское искусство демонстрирует глубокую и разнообразную разработку образа воды, в первую очередь — в способах и мотивах ее изображения. Эти мотивы, являясь уникальными, заслуживают подробного и глубокого изучения. Результаты этого изучения могут представлять интерес не только для историков и искусствоведов, но и для художников и дизайнеров, поскольку критское искусство обладает широким диапазоном изобразительных приемов, которые могут быть использованы в творческой практике. Идеи античных художников являются актуальными и для современного искусства, так как выражаются в необычном, разнообразном восприятии морских образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова Л. И. Искусство Древней Греции. Геометрика, Архаика. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 400 с.
2. Буткевич Л. М. История Орнамента: учебное пособие. М.: Владос, 2008. 267 с.
3. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. 420с.
4. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 320 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1991. 673 с.
6. Моран А. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 1982. 578 с.
7. Полевой В. М. Искусство Греции. М.: Советский художник, 1984. 536 с.
8. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. М.: Наука, 1989. 576 с.
9. Цветкова Н. Н. История текстильного искусства и костюма. Древний мир: учебное пособие. СПб.: СПбКО, 2010. 120 с.

Сведения об авторе:

Андреева Анна Павловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; andreeva.anna1986@mail.ru

Andreeva Anna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; andreeva.anna1986@mail.ru

Научный руководитель:

Хоманько Любовь Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор кафедры художественного текстиля; kht@ghpa.ru

Khomancko Lubov N., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Professor; kht@ghpa.ru

ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА ЖАНРОВОЙ КОМПОЗИЦИИ ХУДОЖНИКОВ ПРЕРАФАЭЛИТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Работа посвящена появлению в английском искусстве второй половины XIX века художников прерафаэлитов. Особое внимание автор уделяет критическому разбору со стороны приверженцев консервативных традиций, а также защите братства в лице писателя Джона Рёскина. В работе раскрываются особенности композиции прерафаэлитов на примере жанровой живописи и пейзажа. Прослеживается, что искусство нового движения повлияло на художественную промышленность в Англии и в европейских странах, а также имело развитие в мировой культуре XX в.

Ключевые слова: композиция, Викторианская эпоха, движение прерафаэлитов, английская живопись второй половины XIX века, английский пейзаж.

А. Ya. Askyarova

FEATURES OF GENRE COMPOSITION CHOICE BY THE PRE-RAPHAELITES IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

The work is dedicated to the Pre-Raphaelites movement which appeared in the English art in the second half of the 19th century. The author pays special attention to critical analysis on the part of conservative adherents as well as the protection of the fraternity represented by writer John Ruskin. The work reveals the features of the Pre-Raphaelites composition on the example of genre painting and landscape. It is traced that the art of the movement influenced the art industry in England and in European countries, and also developed in the world culture of the 20th century.

Keywords: composition, the Great Britain, the Victorian era, the movement of the Pre-Raphaelites, English painting of the second half of the 19th century, English landscape.

Творчество художников прерафаэлитов, хотя и занимает короткий период в истории английского искусства, но, несомненно, имеет большое значение в ней. Следует подчеркнуть, что движение прерафаэлитов приравнивается к появлению импрессионизма во Франции. Художники второй половины XIX в. в нарастающем прогрессе технологий не боятся обратиться к истокам прошлого, к искусству итальянского Возрождения до Рафаэля.

Одной из главных причин объединения молодых художников в братство, перевернувшее в последствии привычную манеру исполнения и ставшее на продолжительное время предметом нападков со стороны критиков, послужило стремление отказаться от привычного консервативного академического уклада. Живописцы позволили себе обратиться, с их точки зрения, к более возвышенному дорафаэлевскому периоду эпохи Возрождения с естественными художественными формами. Данное явление связано также с неприятием консервативного образования. Начиная с XVIII в. Королевская академия художеств в Лондоне ставит

в центр системы обучения жанр классицизм, подразумевающий обращение к античному искусству и копирование классических образов. При этом студентам не оставалось ничего другого, кроме как работать именно в помещении, а не на природе. Стоит отметить, что еще с XVII в., с основанием в 1648 г. Французской Королевской академии живописи Шарлем Лебреном, правительство взяло под свое наблюдение образование и установившиеся классические жанры и тематики. Об этом говорит опубликованный в 1644 г. указ короля, в котором был оглашен главный принцип: «Контролируйте образование, и вы будете контролировать стиль». В свою очередь в Англии в 1768 г. был подписан документ, утверждающий главной целью академии учреждение «Общества поощрения живописного искусства» под союзничеством и патронажем короля. На протяжении первой половины XIX в. студенты ориентировались на провозглашенную первым президентом Академии Джошуа Рейнольдсом эстетику величественного стиля. Данная атмосфера требовала революционного переустройства искусства с кардинальными изменениями, что в свою очередь вызвало появление кружка художников, получившего название «праерафаэлистского братства». В истории английского искусства явление «праерафаэлизм» принято датировать периодом с 1848 по 1898 г. Уильям Моррис отзывается о художниках, как «о не известных до той поры людях, которые предприняли дерзкую попытку пробиться вперед и буквально вынудили публику признать себя» [2, с. 94].

Главными зачинщиками бунта против системы образования стали молодые художники, студенты художественной Королевской академии Данте Габриэль Россетти, Уильям Холман Хант и Джон Эверитт Миллэ. Именно Хант был радикально настроен в отношении современного английского искусства и именно им была открыта книга поэта и критика Джона Рёскина «Современные художники» с ее основным идейным посылом — быть верным Природе. В дальнейшем к братству присоединяются еще двое близких друзей Данте Россетти Джеймс Колинсон и скульптор Томас Вулнер, а также в кружок вступает младший брат Россетти Уильям Майкл Россетти, который в последствии выбирает профессию художественного критика и писателя. По приглашению Ханта членом Братства становится его ученик, 19-летний Фредерик Джордж Стивенс.

В сентябре 1848 г. на встрече движения прерафаэлитов были сформулированы идейные убеждения по реформированию живописи и скульптуры в Англии. Художники были вдохновлены «убедительной простотой раннеитальянского искусства, царившим в нем духом благоговения и благочестия, отсутствием уловок и жестких канонов, прилежным вниманием к деталям, свежем и легким привкусом личной пристрастности, лишенным даже намека на стремление блеснуть своим мастерством» [3, с. 5]. В своем эссе «Братство прерафаэлитов» Уильям Майкл Россетти выделяет, что члены кружка критически относились к невнятностям современного искусства, к его претенциозности и бедности идей, скрывающей за собой невежество: «ни глубины чувства, ни богатства воображения, ни изобразительной точности; жеманная бесхребетность и дряблое умничанье; безразличие к логике сюжета и неточность деталей» [3, с. 5]. В книге Уильяма Холмана Ханта «Прерафаэлитизм и Братство прерафаэлитов» мы находим, высказывание о том, что нынешняя «модная система Англии ведет к манерности и однообразию, становясь невыносимой». Также художник призывает членов кружка вовсе не избегать принципов предшественников, а быть глубоко приверженным к учению Природы. Истинным изяществом рисунка, по мнению Ханта, является «пробуждение желания к здоровому и героическому» и не имеет отношения к «поклонению отжившим идеалам, обряжая томную слезливость в яркие перья» [3, с. 10].

Как было отмечено ранее, термин «праерафаэлиты» относился к желанию воссоздать искусство эпохи итальянского Возрождения до Рафаэля, так как, по их мнению, искусство его последователей лежит в основе классической школы живописи и приобретает вид маньеризма. В свою очередь в творчестве Рафаэля образ человека приобретает более благородные

пропорции, имеет выразительную динамичность силуэта. Кроме того, в произведениях демонстрируются беспрепятственные каноны композиции по отношению к группе элементов согласно с сюжетом. При этом прерафаэлисты подмечают, что общность с ранним итальянским Возрождением должна иметь простой, духовный, внутренний вид с серьезной и нетрадиционной идеей.

В результате идейной работы художников в мае 1849 г. проходит их первая выставка: Хант выставляет картину «Риенци клянется отомстить над телом брата», Милле — сцену из «Изабеллы», написанная на сюжет поэмы Китса, Коллинсон — картину «Итальянская сценка: мальчики», Россетти — «Детство Девы Марии». На всех полотнах были проставлены буквы PRB, означающие аббревиатуру названия «Прерафаэлитского братства» (Pre-Raphaelite Brotherhood). С воодушевлением принимая собственные установленные взгляды, художники серьезно подходят к продумыванию сюжета композиции, уделяют внимание деталям, но в то же время остаются непохожими на своих предшественников и отличаются ярко выраженным темпераментом и индивидуальными качествами. Например, приверженный к природе Миллэ подробно и выразительно демонстрирует костюмы героев, предметы обеденного стола и убранство дома, прибегая к справочному изданию «Исторический костюм» Камия Боннара. Намеренно обращает лица героев в профиль, отказывается передавать глубину пространства, пренебрегая законами линейной перспективы. Картина Ханта отличалась своей торжественностью и драматичностью, напротив в полотнах Россетти был виден возвышенный и темный тон. Стоит отметить про столь непривычную для академической школы английской живописи того времени технику письма: художники использовали чистые, не смешанные с другими красками оттенки, писали на белой грунтовой основе, что еще больше усиливало яркий эмоциональный эффект. К такой технике прибегали итальянские мастера XIV–XV вв.

Затрагивая термин «прерафаэлизм» нельзя не упомянуть тот факт, что произведения живописцев были бурно встречены английскими историками и критиками. Фрэнк Стун 20 апреля 1859 г., высказываясь об академической выставке, упоминает о кружке как о «школе, плетущейся неуверенными шагами к своим ранним предшественникам», а сами художники на его взгляд «рабски имитируют художественную неумелость» [5, с. 18]. Затем в номере газеты «Иллюстрийтед Лондон ньюс» появляется расшифрованный смысл аббревиатуры творческого объединения: Энгус Рич находит в мастерах «последователей раннего христианского искусства, пренебрегающими законами перспективы» [5, с. 19]. Наиболее ярко-выраженная критика в адрес картины Милле «Иисус Христос в доме родителей» была со стороны писателя Чарльза Диккенса. В своей статье он высказывается, что прерафаэлиты лишают полотна всего божественного, всех религиозных надежд, всего святого и прекрасного, для него изображенный мальчик отвратителен и перекошен, женщина в мастерской обезображена словно монстр, которого можно встретить в кабаре во Франции. Что касается мастера и ученика на полотне, то это самые встречаемые образы в учреждениях для людей, страдающих от пьянства. К сожалению, на этом злостная критика не заканчивалась. В газете «Тайм» от 7 мая 1850 г. публикуется статья о продемонстрированных на академической выставке работах движения. Милле показывает три полотна «Марианна», «Возвращение голубки в ковчег» и «Дети лесника», Хант — «Валентин, спасающий Сильвию от Протея», по Шекспировскому произведению, Браун — многофигурную композицию «Чосер». Наконец, Чарльз Коллинз представляет картину прерафаэлитских традиций «Монастырские мысли», где было активно прописано садовое окружение героини с невиданной точностью и яркостью красок. В газетной статье «Тайм» писалось, что Братство абсолютно избегает «законов перспективы, света и тени», что оно примыкает к «случайным, неблагородным вещам» и склонно «к антикизирующему и упрощенному стилю». В свою очередь критики не смогли не прокомментировать столь «грубый колорит, заимствованный от глубокой древности» [5, с.20].

Все эти нападки общественности, критические яростные замечания, не остались незамеченными художниками прерафаэлистами. Атмосфера гнета и уныния нарастала с каждым днем и с каждой последующей опубликованной статьей. Но совсем неожиданно для кружка на их защиту вступает один их известных английских историков Джон Рёскин, автор книг «Современные художники» в семи томах, «Семь ламп архитектуры», «Камни Венеции». В ответном письме газете от 13 мая 1951 г. критик пишет, что живописцы в данный момент находятся на перепутье их карьеры, где они могут стать столь быстро забытыми, либо могут обрести успех и поощрение публики, что движение не ставит целью подражать прошлому искусству, наоборот, оно обращается к раннему Возрождению для того, чтобы писать то, что их на данный момент волнует или чтобы изображать то, «что является реальным фактом, в сценах, которые они рисуют» [5, с.21]. Позднее 26 мая 1951 г. Рёскин, имея возможность встретиться с художниками Братства и взглянуть на их картины, пишет в «Тайм» повторное письмо, в котором приходит к заключению, что созданную прерафаэлитами школу живописи английское искусство не видело последние 300 лет. Все это послужило более снисходительной и позитивной оценке творчества объединения.

Примечая в работах мастеров главный принцип быть приверженцем Природы и видеть в ней «живую правду творческого начала», писатель активно проявляет интерес к братству художников, становясь их идейным вдохновителем и выступая в роли оппонента в борьбе с критикой. Так, в переизданном томе «Современные художники» Джон Рёскин рассматривает основные принципы кружка: «не — до, не — после-рафаэлевские, а вечные». [5, с.21] Живописцы стремились творить в совершенной манере, которую они черпали в природе, не ограничиваясь четкими рамками и канонами, не ставили перед собой цель подражать одному из стилей предшествующего периода искусства. В другой книге «Камни Венеции» критик восторженно описывает воздушную перспективу картины Миллэ «Гугенот» и положительно отзываясь о работах Россити, подмечая яркость колоритного решения, связанного с позаимствованными методами старой миниатюры.

Что касается жанровой композиции прерафаэлитов, то они не только обращались к средневековой возвышенной прозе, благородным легендам и причудливой мифологии, к романтическим пейзажным видам, к таинственным женским образам, но и были восприимчивы к социальным проблемам и несправедливостям английского уклада жизни. Примечательно, что период истории Великобритании 40-х годов XIX в. относят к напряженному и беспорядочному времени, итогом которого стала движение чартистов. Художники Миллэ и Хант были охвачены революционной атмосферой современной действительности, о чем стали в дальнейшем свидетельствовать их произведения. По итогу братство стало обращаться к реалиям настоящего времени. Хотя насчитывается не так много произведений на социальную тематику, все же мастера не остались в стороне к проблеме положения женщины в английском обществе и к проблеме трудовой деятельности гражданина. По сравнению с академической школой, прерафаэлиты выбирают для своей композиции образы простых рабочих и сцены труда, как, например, в картине Генри Уэллеса «Дробильщик камней». На ней изображен с крайней реалистичностью самый изнуряющий вид труда на тот период времени, при этом ярко выражен контраст темного, безжизненного переднего плана и пейзажного спокойного фона. Наравне с Уэллсом другой художник Джон Бретт в одноименной картине берет за основу также труд рабочего, только в отличие от своего предшественника его полотно не пронизано безысходностью и измождением от непосильной деятельности, напротив, оно излучает жизненный свет и юное тепло. В другом столь значимом, написанном за 12 лет произведении Форда Мэдокса Брауна «Работа» труд землекопов, занимающихся раскопкой фундамента, и других представителей иных профессий ставится в противовес безнравственности и лени любопытных обывателей высших классов. Кроме того, мастер намеренно прославляет физический труд, положивший основу

викторианской морали, и дополняет свое произведение цитатой из Библии. Дальнейшие полотна Брауна не исключают социального подтекста: одни из них нравоучительные, такие как «Возьмите вашего сына, сэр» и «Степени жестокости», другие написанные на исторической основе – 12 настенных росписей для магистрата в Манчестере. В не менее известной картине художника Уильма Скота «Железо и уголь», представлена сцена трудового рабочего дня группы кующих железо кузнецов у горна, где возвышается труд до героического предела, отсылая к английской буржуазной революции. Снова мы наблюдаем контраст темных, активных фигур, увлеченных своей работой, и светлого туманного заднего вида с процветающей городской перспективой.

Стоит отметить другую важную социальную проблему Англии 40-х г. XIX в., послужившую сюжетом для композиции художников прерафаэлитов — проблему эмиграции. В Великобритании в «голодные годы» из-за недостатка средств и работы люди были вынуждены покинуть свои дома и эмигрировать в Америку или в Австралию. Кроме того, переезды поощрялись правительством. Людей, принявших решение об отплытии на пароходах, информация о которых широко распространялась, обучали на специализированных курсах для подготовки инженеров, фермеров и механиков. В 1852 г. на пароходе «Уидзор» из Гравезенда отбывал в Австралию один из молодых художников движения скульптор Томас Вульнер со своей женой. Среди провожающих были другие участники объединения Уильям Россетти, Холман Хант, Форд Мэддокс Браун. Позднее этот эпизод войдет в основу композиции Брауна. С 1852–1855 гг. он пишет картину, главными героями которой послужили Вульнер со своей супругой. Полотно живописца не только передает душевное состояние двух близких ему людей, но и олицетворяет грандиозное явление Англии с ее 27 миллионом граждан, вынужденных отправиться в другие страны. Наравне с Брауном другой прерафаэлит Ричард Редгрейв изображает в своем произведении «Последний взгляд эмигранта на свой дом» сюжет расставания семьи с прежним жильем, с местом их постоянного обитания, с родными краями. В сравнении с предшествующим сюжетом, мастер уделяет большее внимание реалистичной трактовке сельского пейзажа, передавая символический смысл.

Из остросоциальных проблем можно выделить статус женщины в английском обществе. К данной теме обращались: Ричард Редгрейв («Директриса»), изображающий в своих работах образы женских профессий: продавщиц, вышивальщиц, шляпниц; Данте Россетти («Найденная») и Хант («Проснувшаяся стыдливость»), поднимавшие тему проституции, наделяя свои произведения нравственным смыслом и символическими уточнениями.

Другим неотъемлемым жанром прерафаэлитов становится пейзаж, в котором художники в полной мере смогли проявить свой новый подход. В английской культуре ландшафт предстает как объект коммуникации с окружающей средой. Работы живописцев исключают монохромный топографический пейзаж документного вида, распространенный в XVII–XVIII вв., мастера прибегают к ярким насыщенным краскам, что отличает их от предшественников. Они не изображают пейзаж в романтическом настроении с его трагическими крайностями и живописным сюжетом, наоборот, обращаются к упрощенным, обыденным видам, с реалистичной точностью выписывая каждый элемент. При этом основным условием было писать картины с натуры, невзирая на неподходящую погоду и черпая у Природы состояние выбранного места и его цветовое звучание. Поэтому в полотнах прерафаэлитов можно наблюдать следующие особенности: стремление изобразить «природу при дневном освещении, редко прибегая к контрасту света и тени» [5, с. 48]; письмо чистыми красками на белом грунте; детализированное, микроскопическое изображение переднего и заднего плана с наибольшей достоверностью, нередко с использованием оптических инструментов и стереоскопического метода пространственной глубины.

Во второй половине XIX в. была популярна стереография (стереофотография), основанная на применении «двух почти идентичных фотоотпечатков, сделанных камерой с двумя

объективами, расстояние между которыми соответствовало расстоянию между глазами человека». «Стереографические негативы снимали одновременно, затем печатались позитивы на плотном картоне». При просмотре стереопары на стереоскопе, изображение получалось трехмерным, с пространственной глубиной [1, с. 741].

Кроме того, столь распространенным негативом на протяжении большей части XIX в. был коллодионный негатив на стеклянной пластине, имевший максимальную проработку деталей и более короткое время выдержки по сравнению с появившимися в Англии в первой половине XIX века калотипными негативами.

Возвращаясь к теме пейзажного жанра, можно назвать трех художников, работающих в этом направлении: Холман Хант («Друиды», «Корыстный пастух», «Заблудившиеся овцы» или «Наше английское побережье»), Джон Эверитт Миллэ («Слепая девушка», «Осенние листья», «Мечта о прошлом») и Форд Мэддокс Браун («Прощание с Англией», «Забавные овечки», «Английская осень после полудня»). Полотна Ханта отличались интенсивностью и яркостью цветового решения, как например, в картине «Заблудившиеся овцы» ярко показан смелый эксперимент «со световыми эффектами на каждой детали, даже на изображении вен овечьего уха» [4, с. 393]. В другом произведении «Жертвенный козел» можно наблюдать особенности передачи восточного окружения: «лишенная человеческого присутствия» атмосфера сгущенного сумрака природы Ближнего Востока [4, с. 394]. Полотно Миллэ «Дочь лесника» выделяется непривычной передачей цвета. Сюжет картины «Офелия» опирался на литературную пьесу Шекспира с соблюдением традиций кружка быть верным Природе, потому мастеру и приходилось писать свою натурщицу Элизабет Сиддел, одетую в платье в ванне. Браун был единственным среди прерафаэлитов, у которого изображение пейзажа было доминирующим жанром. В его пейзажных произведениях характерны письмо несмешанными красками, реалистичная детализация и простой, естественный сюжет. В свою очередь творчество Миллэ смогло повлиять на другого живописца Артура Хьюза. Мастер за основу своих работ берет литературные сюжеты, как на полотне «Офелия» с изображением ночного пейзажа, так и в картинах «Рыцарь Солнца» или «Герейнт и Энид», посвященные истории короля Артура, с прекрасным прописанным лесным ландшафтом.

Наряду с Хьюзом, другими художниками-прерафаэлитами были: прорабатывавший детали до реалистичной ясности Уильям Дайс («Первые уроки Тициана о цвете», «Залив Пигуелл»), изображавший английскую природу на закате солнца Уильям Скотт («Сумерки») и обратившийся к морским пейзажам «с борта яхты во время путешествия вокруг Англии» Джон Бретт (панорама «Мир Британии») [4, с. 396].

Необходимо подчеркнуть неразрывную связь литературы в композициях художников, представляющих в своих полотнах библейские образы, персонажей средневековой античной мифологии, героев произведений Шекспира, Данте, Теннисона, Троллопа, Китса.

Таким образом, к особенностям выбора жанровой композиции художников прерафаэлитов можно отнести интерес к средневековому подходу, обращение к мифологии и прозе периода Возрождения, к романтическим пейзажным видам. Также в картинах прослеживается остросоциальная тематика, выраженная нравственным видением проблем английского общества.

В заключении стоит сказать, что в композициях прерафаэлитов, вызвавшихся произвести революционные перемены в академическом образовании, были отражены реалии социального положения викторианского общества, упрощенное представление об окружающем их ландшафте в контексте принципа быть приверженцем Природы. Отметим, что братство внесло свой вклад в движение «Arts and Crafts», послужившее развитием художественной промышленности Англии и других европейских стран. Кроме того, прерафаэлиты смогли повлиять на русскую культуру начала XX в. и на все мировое искусство, уверенно закрепившись как самостоятельная, не похожая на своих предшественников английская школа живописи.

7. Студенческая секция

ЛИТЕРАТУРА

1. История фотографии с 1839 года до наших дней / под ред. А. А. Князевой. М.: Арт-Родник, 2010. 766 с.
2. Моррис У. Искусство и жизнь. М.: Искусство, 1973. 126 с.
3. Прерафаэлиты: мозаика жанров / пер.: С. Б. Лихачева, В. С. Сергеева, М. В. Фаликман. М.: Иностранная литература, 2013. 102 с.
4. Шестаков В. П. История английского искусства. От Средних веков до наших дней. М.: Галарт, 2010. 480 с.
5. Шестаков В. П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 224 с.

Сведения об авторе:

Аскарова Алия Яваровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, специалитет, 3 курс; askyarova.aliya@mail.ru.

Askyarova Aliya Yavarovna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design Specialist's Degree, the 3rd year student; askyarova.aliya.mail.ru.

Научный руководитель:

Гребенникова Дина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; dinag2136@gmail.com

Grebennikova Dina, St. Petersburg State Artistic and Industrial Stieglitz Academy, Ph.D., Associate Professor; dinag2136@gmail.com

ЧУВАШСКИЙ ОРНАМЕНТ «КЁСКЁ». ОТ ВЫШИВКИ ДО МЕТАЛЛА

В статье проведен анализ развития чувашской вышивки на примере «кёскё». Рассмотрено влияние чувашской культуры на другие народы Поволжья. На примере сравнения вышивки «кёскё» дунайских болгар и чувашей выявлены исторические параллели развития вышивки некогда расколовшегося древнеболгарского народа. Подробно раскрыты знаково-символическая и декоративная функции орнамента. Также были выявлены изображения «кёскё», чеканенные на монетах в Волжской Булгарии. Представлено развитие и трансформация орнамента плоскостной вышивки, выполненного в трехмерных моделях из металла в начале XXI в.

Ключевые слова: чувашская вышивка «кёскё», чувашский костюм, вышивка, орнамент, народы Поволжья, волжские болгары, суваро-болгары, дунайские болгары.

A. N. Baltaev

CHUVASH ORNAMENT “KĚSKĚ”. FROM EMBROIDERY TO METAL

The article analyzes the development of the Chuvash embroidery on the example of "kěskě". The influence of the Chuvash culture on other peoples of the Volga region is considered. Historical parallels in the development of embroidery of the once-split Bulgarian people are revealed by comparing the embroidery of the "Kěskě" Danube Bulgarians and Chuvashes. The symbolic and decorative functions of the ornament are described in detail. Images of “kěskě” minted on coins in the Volga Bulgaria are also revealed. The development of volumetric embroidery in metal at the beginning of the XXI century is presented.

Keywords: Chuvash embroidery “kěskě”, Chuvash costume, embroidery, ornament, Volga peoples, Volga Bulgars, Suvaro-Bulgars, Danube Bulgarians.

Чувашию называют краем ста тысяч вышивок. Вышивка – национальная гордость чувашского народа, единственная в своем роде, так как не имеет узлов и выглядит красиво не только с лицевой стороны, но и с тыльной. Чувашская вышивка состоит из строгого геометрического узора с животными и растительными мотивами: полос, зигзагов, многочисленных квадратов, прямоугольников и треугольников, а изредка — из небольших овалов и кругов.

Самым загадочным символом в костюме чувашской женщины является нагрудная вышивка «кёскё». Она типична для старинных белых вышитых платьев, бытовавших в середине и конце XIX века во всех группах чувашей [5]. «Кёскё» — симметричный крестообразный, восьмиконечный узор, вышивался попарно в область груди. Форма вышивки многообразна. В основном это — розетки: ромбовидные, звездообразные, в виде креста и т.д. По характеру орнамента вышивка также неоднородна. В вышивке присутствует сторгая симметричная композиция, отражается миропонимание чувашей. В ней крест заполняется орнаментальными мотивами, на него накладывается еще один крест, изображающий восьмиугольную звезду. В центре креста находится квадрат означающий мировую гору — первотвердь,

вокруг которой изображались животные (олени, лошади), птицы, растительность (деревья, цветки, листья), а также встречаются изображения женской фигуры и человеческой руки [6].

Вышивка в виде розеток является отличительным признаком рубахи замужней женщины. Они как бы подчеркивали зрелость женщины. Это предположение подтверждается образцами симметричных нагрудных вышивок с двумя или тремя парами розеток, в которых можно усмотреть стремление усилить плодovitость женщины [4].

В переводе в чувашского «кёскё» — зеркало, так как оберегает от сглаза, также есть и другие названия, например, «чёчё карти» (т. е. ограда груди), у мари «чызе орол», т. е. «сторож грудей», также известно название «уйăх карти» (т. е. круг, образующийся вокруг луны) [2]. Исследователь чувашского языка и этнографии Н. И. Ашмарин пишет, что «по словам старых чуваш, рисунки узоров (имеется в виду вышивка «кёскё») изображают солнце, как «подателя жизни». Обожествление солнца привело к тому, что в старину чувашки вышивали на груди рубашек его изображения, носили его символы — амулеты. Иосиф Копця, в конце XVIII века, пишет, что чувашки носили на груди отлитые из серебра изображения солнца [3].

В древности чувашки воспринимали мир как объемную трехуровневую вселенную. Центральное место в чувашском мироустройстве занимало Древо Мира, названное также Древом Жизни. Оно соединяло все три царства мира в одно целое мироздание. Его корни проходили глубоко в Подземное царство, своим стволом пересекало Земное царство, а ветки его достигали Неба. Три царства Мира также имели измерение во времени — это прошлое настоящее и будущее. Символизировали связь поколений в вечности — мертвые, живые и нерожденные. С четырех сторон, по краям земного квадрата, небосвод поддерживали четыре столба, на них сидели магические птицы с яйцами [1]. Имея такие представления об окружающем мире, чувашские мастерицы вышивали этот образ мироздания на свои одежды. Таким образом, «кёскё» понималось как: образ солнца, звезд, созвездий; модель мира (стихии, духи, мироздание).

Многие мотивы орнамента «кёскё» ведут свое происхождение с глубокой древности и связаны в своем развитии с художественным творчеством народов Поволжья и Урала. Орнаментальные мотивы, аналогичные чувашскому «кёскё», применялись и у соседних народов (у мари, удмуртов, башкир) главным образом для украшения рубашки замужних женщин и свадебных нарядов [4]. Весьма возможно, что эти сохранившиеся в коллекциях музея образцы представляют собой остатки одежды, типичной для древнего населения Волжской Булгарии — суваро-булгар.

Подобные орнаменты, можно проследить в вышивке дунайских болгар и македонцев, что указывает на этногенетические связи чуваш с древними болгарями.

Чувашский историк Денисов П. В. провел параллели между культурой чувашей и дунайских болгар и обнаружил схожесть в вышивке двух народов. Например, у капанских (болгарских) женщин, также как и у чувашских, было принято носить узоры в виде парных розеток, которые вышивались на груди рубах [4].

Сравнение орнаментов на костюмах чувашей и дунайских болгар дают основание полагать, что вышивка «кёскё» использовалась суваро-булгарами по крайней мере с эпохи раннего средневековья в государстве Великая Болгария (632–671 н. э.).

В государстве Волжская Булгария в IX–XIII веках была распространена чеканка серебряных монет, даже после таких событий как — в начале X века болгарский балтавар Алмуш принял ислам, в XIII веке завоевана монгольскими захватчиками, на монетах продолжали изображаться растительные, солярные и животные мотивы [1]. Интересен тот факт, что композиционный принцип орнаментов на монетах был такой же как на «кёскё». Эти закономерности можно проследить и в ювелирных украшениях Волжских Булгар, Дунайских Булгар.

Чувашский узор — знаковое письмо, схожее с руническими письменами — шифр-послание с различными значениями. Вплоть до XIX века у чувашей сохранялась письменность на базе рунической графики, имевшей генетические связи с древнетюркским

и суваро-булгарским алфавитами. Именно элементы рунического алфавита используются в чувашской орнаментике и вышивке, по крайней мере, так утверждает искусствовед Алексей Трофимов, попытавшийся объяснить значения этих символов [7].

В XX веке основывается Чувашская АССР, среди чувашской интеллигенции наблюдается интерес к чувашской культуре и истории, печатаются книги о расшифровывающие значения орнаментов, изображенных на национальных костюмах. В конце XX века в связи с распадом СССР создается Чувашская Республика, на гербе и флаге которой представлены древо жизни и три восьмиугольных солнца в соответствии с древнечувашскими знаками и рунами, изображенных на вышивках. Аналогом для изображения солнц на гербе и флаге послужила вышивка «кёскё» [6].

В начале XXI века в творчестве Николая Балтаева изображен синтез композиций вышивки «кёскё» и реалистичное изображение персонажей народного фольклора. Благодаря этому орнаменты словно «оживают», и становятся более понятными широкому кругу зрителей. В 2001 г. результате творческих изысканий выдвинута идея о том, что вышивка «кёскё» является проекцией объемного кристалла, так как во всех орнаментах повторяется один мотив: мировая гора и древо жизни с растительным или животным миром.

Исследование вышивки, проведенное Николаем Балтаевым, легло в основу выпускной квалификационной работы Атиллы Балтаева (СПГХПА им. А. Л. Штиглица, кафедра ХОМ, 2018 г.) — кованой люстры «Солнце». При преобразовании плоскостного орнамента в объемную форму сохранилась традиционная композиция и геометрические фигуры, характерные для вышивки «кёскё». Взаимодействие древних смысловых форм и современной кузнечной пластики, рождает новый тип чувашского орнамента — объемный. Древо жизни — ось люстры была добавлена как дополнение вертикальной композиции к богатой горизонтальной. С помощью тяг с осью соединяется центральный квадрат — мировая гора и восьмиугольная ограда. Тяги создают трехуровневую композицию кристалла, которые при взгляде снизу-вверх формируют освещение люстры и изображают восьмиугольное солнце, встречающееся на многих «кёскё».

Таким образом «кёскё» является древнейшей, богато сохранившейся вышивкой чувашского костюма, возродилась и стала изображаться не только на одежде, но и использоваться в ювелирных украшениях и в современном архитектурном кузнечном металле. Богатое разнообразие этого орнамента, представленное в музеях, подталкивает к его популяризации. В наше время вышивку «кёскё» можно встретить в национальной одежде чувашской фирмы «Паха тёрё», в сувенирах и костюмах фирмы «Балтай», в продукции ведущих чувашских ювелиров — Владислава Николаева, Геннадия Максимова и фирмы «Серебряная Чувашия».

Автор видит актуальность выбранной темы, продолжает исследовательскую и художественно-практическую работу над изготовлением трехмерных моделей «кёскё» в металле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмантай В. Н. Культура суваро-булгар. Философия символов монет и украшений. Чебоксары, 2012. 96 с.
2. Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка, вып. III. Чебоксары, 1929. 187 с.
3. Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка, вып. VII. Чебоксары, 1938. 302 с.
4. Денисов П. В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1969. 176 с.
5. Николаев В. В., Иванов-Орков Г. Н., Иванов В. П. Чувашский костюм от древности до современности. М.: Чебоксары: Оренбург: Фонд историко-культурологических исследований им. К. В. Иванова, 2002. 400 с.: ил.
6. Павлов А. П., Юрьев Э. М. Государственные символы Чувашской Республики. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1995. 29 с.
7. Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1977. 110 с.

7. Студенческая секция

Сведения об авторе:

Балтаев Атилла Николаевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; baltaj.atilla@gmail.com

Baltaev Atilla N., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; baltaj.atilla@gmail.com

Научный руководитель:

Чупрак Кирилл Александрович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академии имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; kirillmaill@gmail.com

Chuprak Kirill A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; kirillmaill@gmail.com

СИНЕСТЕЗИЯ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Сегодня возобновляется интерес к синестезии, ее активно изучают, делают попытки применять данное явление в разных сферах деятельности человека. В статье раскрываются ключевые особенности использования синестезии в дизайне. Рассматриваются механизмы ее появления, описываются методы анализа данного явления, а также то, как синестезия проявляется в искусстве, и какие деятели применяли ее в своем творчестве. Проводятся аналогии между слышимым — музыкой, и видимым — изображением, с целью получения в результате абсолютно нового переживания. Сделанные выводы помогут использовать данные, полученные от синестетов в дизайне.

Ключевые слова: синестезия, цветной слух, соощущения, светомузыка, визуализация музыки, искусство, интерактивный дизайн, графический дизайн, дизайн-проектирование.

N. Y. Brekhova

SYNESTHESIA IN ART AND DESIGN

There is a renewed interest in synesthesia now. Attempts are made to apply this phenomenon in different spheres. The article reveals key features of the use of synesthesia in design. Mechanisms of its appearance are considered, methods of analysis of this phenomenon are described, as well as how synesthesia manifests itself in art and what artists applied it in their work. There are similarities between the audible (music) and the visible (image), with the result of a completely new experience. The findings will help to use the data obtained from synestets in design.

Keywords: synesthesia, color hearing, the connection of sensations, lightshow, music rendering, art, interactive design, graphic design, design.

Синестезия может служить звеном, организующим продуктивное единство человека, практическую задачу и, как эффективный результат, неповторимый опыт. Новые принципы, раскрываемые в данной статье, помогут взглянуть по-другому на вещи, создавать новые творческие идеи. Новое может быть подсказано человеку им же самим. Невероятно сложное устройство мозга позволяет строить образ внешнего мира основываясь не только исключительно на отдельных сигналах органов чувств, но и на грани двух разных ощущений. Межсенсорные связи рождают синестезию или соощущение, присущее не всем. В обладании этим явлением может быть практическая польза.

Цель статьи — определить роль и степень влияния синестезии на искусство и дизайн. Для этого необходимо решить следующие задачи: описать явление синестезии, определить функции синестезии в искусстве и дизайне, исследовать светомузыку, как вид искусства, рассмотреть синестетическую символику в музыке и орнаменте.

1. Природа синестезии

Существует множество определений термина синестезии, но самым точным является, предложенный Б. М. Галеевым, доктором философских наук, профессором, членом союза

дизайнеров СССР (1979 г.): «Термин "синестезия" (буквально — соощущение) применительно к искусству обозначает не сами соощущения в чистом виде ..., а более сложные межсенсорные, интермодальные сопоставления» [1, с. 86].

Объяснить, что такое синестезия сложно, поэтому обратимся к примеру. Я — синестет, самые яркие синестезии, которыми я обладаю — это хроместезия («цветной слух») и графемно-цветовая синестезия (цвет букв, цифр). Но я вижу цвет музыки и букв не постоянно, а обладаю знанием об их цветах. Существуют люди с проекционной формой синестезии, и они эти цвета видят в реальности. В мире по разным данным всего от 0,05% до 4% синестетов.

Оптический тест В. Рамачандрана, индийского невролога, психолога, доктора медицины, профессора психологии и нейрофизиологии Калифорнийского университета (Сан-Диего), определяет наличие графемно-цветовой синестезии, проекционной формы. Суть теста состоит в том, что испытуемым показывают сначала картинку, где среди изображенных на ней пятерок есть двойки, образующие треугольник. Как правило его не замечают, однако синестеты с легкостью выявляют фигуру, так как для них эти символы раскрашены в разные цвета.

Для того, чтобы лучше понять данное явление, можно сравнить синестезию и образное мышление, которым мы все обладаем. И главное их отличие заключается в том, что синестезия возникает неосознанно, без сознательного вмешательства, а образное мышление основано на нашем опыте, задействует воображение, это то, что намеренно придумано нами.

Наши ощущения и сознание создают только образ внешнего мира, также и соощущения, синестезии — это субъективный образ, отражающий реальные связи между разными сторонами действительности. И связи эти не являются случайными [1, с. 86–88].

Синестезии, которые могут быть применимы в искусстве, часто многослойны. Их называют синестезиями второго типа, например, «цветной слух». Они отличаются от первого типа тем, что имеют качественные (цветность, запах, др.) характеристики, помимо количественных (длительность, величина, др.).

Синестезию второго типа можно анализировать. Например, воспользовавшись методом «семантического дифференциала». Находить и сравнивать в семантическом поле координаты для отдельных зрительных и слуховых характеристик, например, цветов и тембров.

Процесс синестезии — это отражение в сознании человека, взаимосвязей разномодальных качеств объектов действительности, их сторон и свойств, участвующих в восприятии,



1. Схема формирования синестезии

осуществляемом — зрением, осязанием, обонянием, вкусом и слухом (ил. 1). Но компонентами этих взаимосвязей могут быть помимо «внешних чувств», и «внутренние»: интероцептивные и проприоцептивные ощущения. Интероцептивные (на схеме O_1) — состояние внутренних органов, самочувствие. Проприоцептивные (на схеме O_2) — положение тела в пространстве, мышечное чувство, восприятие тяжести. При пересечении этих «внутренних» чувств и проявляются синестезии [4, с. 36–43].

2. Функции цветного слуха в дизайне и искусстве

Цветной слух — это частный случай синестезии. Для этого типа синестезии характерно придание предмету цвета, отвлеченного, абстрагированного от него. Значимы для искусства те аналогии между цветом и слышимым, которые формируются непроизвольно,

подсознательно, сопоставляя видимое и слышимое на основе схожести эмоционально-смысловых, символических оценок [5, с. 75–77].

Яркий пример — это художник Кэрол Стин — синестет. Стин изобразила мелодию, наигранную на японской флейте сякухати в виде ярких оранжевых динамичных пятен на спокойном зеленом фоне. Образы в ее работе не связаны с реальным объектом — флейтой, а созданы подсознательно, сопоставляя слышимое и эмоциональное.

Но необоснованно стремление искать универсальные, однозначные соответствия между, например, цветом и тональностями. Все же на конкретные индивидуальные нюансы аналогий цветного слуха влияют психолого-эстетические особенности воспринимающего, система воспитания, и многое другое. В государственном исследовательском университете Сассекса (Фалмер, Сассекс, Англия, 2015 г.) Дэвидом М. Иглманом был проведен эксперимент, в ходе которого синестетов просили назвать цвета букв, по их ощущениям. После обработки данных полученных от 6 588 синестетов, оказалось, что для каждой буквы есть один доминирующий цвет и малое количество цветов с ним не совпадающее. Синестетические образы имеют похожую структуру, но разные нюансы.

Графемно-цветовая синестезия — это простая форма синестезии. Надо отметить, что также это явление проявляется и в восприятии музыки. Это уже комплексный случай. Можно воспользоваться данными синестетов, чтобы переложить музыку на цвета. Реально в цветном слухе визуальный ряд не ограничен чистым цветом. Принципы синтеза основаны не на взаимном дублировании, а на рождении новых смыслов при совместном воздействии синтезируемых средств. И просто переложить музыку на цвета — ошибка. Всё гораздо сложнее, музыка имеет: форму, объем, вес, перспективу, близкий и дальний планы, плотность, свойства, не имеющие аналогов в трехмерном пространстве.

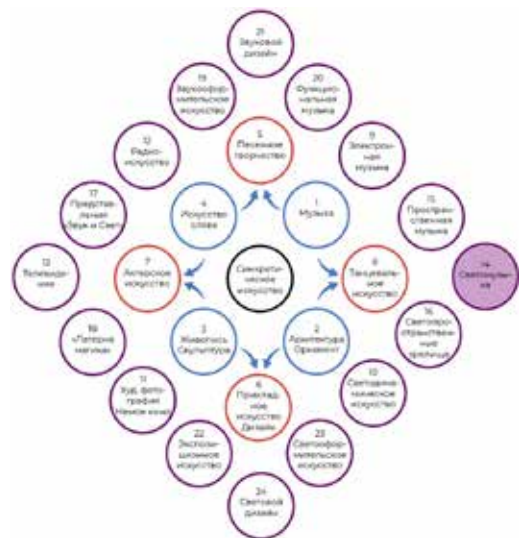
Данным пониманием о форме музыки в пространстве обладает художник Энди Томас (Австралия). Он создает анимированные визуализации птичьего пения. Голоса птиц переведены в цифровой формат в виде движущихся трехмерных форм. Отрисовка создаётся вручную на графическом планшете. В итоге получаются образы, которые очень напоминают видение синестетом музыки.

3. Светомузыка как вид искусства

Так как синестезия — это комплексное чувство, объединяющее и музыку, и изображение, ее можно использовать в искусстве и дизайне для усиления взаимодействия на зрителя.

Данное воздействие наиболее ярко применяется в светомузыке. Светомузыка (цветомузыка) — вид искусства, основанный на способности человека ассоциировать звуковые ощущения со световыми восприятиями. Именно Скрябин в 1920 г. ввел впервые в мировой музыкальной практике, в партитуру своей симфонической поэмы «Прометей» («Поэма огня») партию света — «Luce». Произведение оказывает колоссальное влияние на слушателя, так как не только звук, но и визуальный ряд погружают его в атмосферу поэмы.

Рассмотрим место светомузыки в системе искусств (ил. 2). Данную систему предложил Б. М. Галеев, в ней искусства разделяются по противоположным признакам: изобразительные — выразительные, зрительные — слуховые.



2. Система искусств Б. М. Галеева

Генезис искусства «homo sapiens» — это синкретическое искусство, располагается в центре схемы. Разделение труда приводит к объективации, появляются автономные искусства — музыка, архитектура и орнамент, живопись и скульптура искусство слова (1–4). Все стремится к целостности отражения действительности, которая была присуща синкретическому искусству, когда восприятие было таким же целостным, каковым оно является при эстетическом восприятии природы. Это привело к сохранению бисенсорности и единства признаков в следующем слое видов искусств — песенное творчество, прикладное искусство и дизайн, актерское искусство, танцевальное искусство (5–8). Дальше зарождаются новые художественные формы, не копирующие и не исключаящие старые (9–24). На этом этапе появляется светомузыка, связывающая музыку, живопись, кинематограф и театр.

4. Синестетическая символика в музыке и орнаменте

Взаимодействие искусств — актуальный вопрос, часто рассматриваемый в современных научных исследованиях. Все виды искусств связаны между собой, и имеют много точек взаимосвязи, так как произошли от единого синкретического искусства. В отличие от других видов искусств, связь которых уже давно проанализирована исследователями, вопрос о соответствии музыки и орнамента изучен не так детально.

Полагаясь на интуицию, связь между музыкой и орнаментом была уже давно отмечена исследователями: «между движением в пространстве и движением во времени ... существует несомненная аналогия ... главной стихией музыки является изображение динамической стороны чувств, подражание движению психического процесса, и поэтому ее содержанием становятся движущиеся звуковые формы, которые развиваются как калейдоскоп вечно меняющихся линий, цветов и фигур» [6, с. 115–117].

Сходство в обоих искусствах и в музыке, и в орнаменте могут быть прослежены также в проявлении симметрии. Также им присуща высокая доля абстрагирования. Эта черта, основанная на синестетической символике и есть то связующее, что создает взаимосвязь между этими искусствами.

Сравнение музыкальной организации и структурных свойств орнамента показывает, что они имеют точки соприкосновения в виде действия законов симметрии, соотношения определенных пропорций, золотого сечения и существующих синестетических графических образов, рождающихся при прослушивании музыки.

Основываясь на приведенных данных и анализе явления синестезии, проведенном в данной статье, можно сделать следующие выводы. Во-первых, чтобы использовать синестезию в дизайне графики, нужно понимать природу явления, с помощью анализа определить сущность конкретной синестезии и ее строение.

Во-вторых, цветной слух — больше чем просто восприятие звука и цвета вместе — это форма, объем, вес, перспектива, ближний и дальний планы, плотность, качества, не имеющие аналогов в трехмерном пространстве. Данные свойства значительно расширяют диапазон способов применения синестезии в дизайне.

В-третьих, светомузыка в дизайне и искусстве, появляется из синтеза четырех искусств — музыки, живописи, кинематографа и театра, что говорит о ее совокупном влиянии на человека.

В-четвертых, самое важное для дизайна в светомузыке, ее функция — это рождение новых смыслов, комплексное воздействие на слушающего и смотрящего.

7. Студенческая секция

ЛИТЕРАТУРА

1. Галеев Б. М. «Светомузыкальные эксперименты в СССР» (1975–1978). — С. 3. Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка»: тезисы докладов, 24 июня — 4 июля 1979 г. — Казань: Изд-во КАИ, 1979. — 175 с.
2. Галеев Б. М. «Содружество чувств и синтез искусств». — М.: Знание, 1982. — 63 с.
3. Каган М. «Морфология искусства». — Ленинград: Искусство, 1971. — 440 с.
4. Сборник «Музыка — культура — человек», вып. 2. — Свердловск: УрГУ, 1991. — 93 с.
5. Сборник «Художник и философия цвета в искусстве» (тез. междунар. конф.). — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 1997. — 102 с.
6. Сборник «Электроника, музыка, свет» (к 100-летию со дня рождения Л.С.Термена): Материалы международной научно-практической конференции, г. Казань 10–14 декабря, 1996 г., ред. кол.: Б. М. Галеев (отв. ред.) и др. — Казань : ФЭН, 1996. — 299 с.

Сведения об авторе:

Брехова Наталья Юрьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; brekhova.n@mail.ru

Brekhova Natalya Yurevna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; brekhova.n@mail.ru

Научный руководитель:

Филиппов Максим Викторович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; fillmax@gmail.com

Filippov Maxim V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; fillmax@gmail.com

**ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПАХОМОВ КАК ПУБЛИЦИСТ
И ИЛЛЮСТРАТОР (ПО МАТЕРИАЛАМ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ПЕРИОДИКИ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.)**

В статье рассматриваются публикации и иллюстрации Дмитрия Александровича Пахомова (1872–1924), художника, искусствоведа, писателя, учившегося в ЦУТРе. Предметом исследования статьи выступают искусствоведческие и критические тексты Д. А. Пахомова, опубликованные в российских периодических изданиях конца XIX — начала XX вв. («Нива», «Искусство и художественная промышленность», «Живописное обозрение» и др.). Особый акцент сделан на литературных произведениях Пахомова, которые проанализированы в сопоставлении с книжными иллюстрациями, выполненными как самим Пахомовым, так и другими авторами (В. В. Эмме, С. М. Дудин). Кроме того, рассмотрены журнальные иллюстрации Пахомова.

Ключевые слова: Дмитрий Александрович Пахомов, история русского искусства, Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, Императорская Академия художеств, художественная критика, книжная иллюстрация, журнальная иллюстрация.

К. А. Buzunova

**D. A. PAKHOMOV AS A PUBLICIST AND ILLUSTRATOR (BASED ON
MATERIALS FROM DOMESTIC PERIODICALS
OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURIES)**

The article discusses publications and illustrations by Dmitry A. Pakhomov (1872–1924), an artist, art critic, writer, Stieglitz Academy student. The subject of this article is the art criticism by D. A. Pakhomov, published in Russian periodicals in the late 19th — early 20th century. Particular emphasis is placed on the literary works of Pakhomov, which are analyzed in comparison with book illustrations, made by Pakhomov himself and other authors (V. V. Emme, S. M. Dudin). In addition, journal illustrations by Pakhomov are examined.

Keywords: Dmitry A. Pakhomov, History of Russian Art, Baron A. L. Stieglitz Central School of Technical Drawing, Imperial Academy of Arts, periodicals, illustrations, art criticism, book illustration, magazine illustration.

Художник, писатель, искусствовед Дмитрий Александрович Пахомов (1872–1924) малоизвестен в настоящее время: его творческая до настоящего времени так и не стала предметом монографического исследования. Как правило, Д. А. Пахомов упоминается как автор повести «Первый художник. Повесть из времён каменного века» (1907), рассказывающей об истоках искусства. Имеющиеся в наличии сведения, в том числе из различных интернет-ресурсов, как правило, это поверхностная информация без точных дат и документальных подтверждений. Поэтому одна из задач статьи — исследовать непосредственно первоисточники: тексты и иллюстрации художника.

Пахомов публиковался во многих крупных изданиях конца XIX — начала XX вв.: «Искусство и художественная промышленность», «Всходы», «Север», «Живописное обозрение», «Нива» и др. Художественных работ у него в периодике не так много: в основном это иллюстрации в «Ниве». Писал он путевые очерки, основанные на своих странствиях (в частности, по Кавказу). Особый интерес представляют его искусствоведческие статьи, где Пахомов в полной мере предстает художественным критиком своего времени.

О биографии Пахомова известно мало, однако ее детали можно восстановить по архивным данным. В Российском государственном историческом архиве (Санкт-Петербург), в фондах Императорской Академии художеств и Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица можно обнаружить интересные сведения о его жизни. В 1892 г. вместе со своей сестрой Надеждой (в качестве вольнослушательницы) Пахомов подает прошение о принятии его в число учеников Училища Штиглица¹, успешно сдает экзамены и поступает в класс рисунка². В 1898 г. он получает от ИАХ свидетельство на право преподавания рисования в средних учебных заведениях, а в 1911 г. создает рисовальные классы в Батуми³, куда он переезжает по состоянию здоровья (Пахомов болел туберкулезом).

В фонде Императорской академии художеств представлена «Объяснительная записка» за 1898 г., в которой Пахомовым для получения свидетельства перечислены его заслуги, в том числе и издания, в которых публиковались его работы: «... художественная деятельность моя выразилась участием как сотрудника по вопросам искусства в газ. «Мировые Отголоски», в журн. «Искусство и художественная промышленность», издаваемом Императорским <Обществом> Поощрения Художеств», в журн. «Север»...»³.

Активно Пахомов стал публиковаться после 1898 г. Автором настоящей статьи уже найдено свыше 20 работ в различных изданиях конца XIX — начала XX вв.

Много графических работ Пахомова можно найти в журнале «Нива», где он числился официальным иллюстратором. В основном его работы — это пейзажи и зарисовки, сделанные в его многочисленных путешествиях. В 1901 г. он сопровождает десятью своими рисунками очерк Б. Никонова «Грузинское царство (к столетию присоединения к России)» [1], а позже, в этом же году, публикует собственный очерк «Девдоракский ледник» с тремя своими рисунками [7]. Пахомов сотрудничает с «Нивой» на протяжении нескольких лет. В номерах за 1905 г. также входят его рисунки: «Тихий вечер» [22] и «Декабрь» [3]. Из его иллюстраций можно понять, что художник отдавал предпочтение пейзажу, и был схож в этом с другим художником-путешественником Николаем Каразиным, который также издавался в многочисленных журналах (в том числе и в «Ниве») как иллюстратор, как и публицист.

Любопытно произведение, дополненное не только собственными рисунками, но и фотографиями, сделанными Пахомовым в путешествии по Кавказу, путевой очерк «На развалинах старого царства», изданный в 1901 г. в журнале «Всходы» [14]. В нем Пахомов отражает свои впечатления от путешествия, раскрывает красоту Кавказа, местных типов, простых людей. В свое время это было одно из ключевых произведений автора.

Однако большой интерес представляют публикации Пахомова, которые имеют искусствоведческий характер. Тематика их довольно обширна: критика современных ему выставок и арт-рынка [4, 8, 12, 13, 15], исторические очерки о художниках и искусстве [9], рассуждения о художественном образовании [21] и др.

В очерке «Офорты, гравюры и иные способы репродукции», напечатанном в журнале «Живописное обозрение» за 1902 г. [17], Пахомов сперва знакомит читателей с историей печати, начиная с Европы XV века, затем рассказывает о характерных особенностях выпуклого и углубленного способов гравирования. Все разобранные виды печати — ксилографию, офорты, гравюру на меди, Пахомов анализирует с точки зрения возможности и качества репродукции, что являлось актуальным для печатных изданий.

Наглядным примером искусствоведческого исследования Пахомова является серия статей «Из истории русской живописи», издававшаяся в 1908 г. в журнале «Всходы» [9]. Он пишет о значимых художниках XIX века: К. П. Брюллове, П. А. Федотове, А. А. Иванове, И. К. Крамском, В. Г. Перове. Пахомов не только рассказывает об их биографии, но и анализирует их значимые произведения и определяет их место в русском искусстве. Примерно в это же время схожий монографический труд «История русской живописи в XIX веке» (1902) написал А. Н. Бенуа. Однако Пахомов более академичен по сравнению с язвительным и ироничным Бенуа, который порой давал жесткие оценки художникам.

В статье «Творчество в живописи», опубликованном в журнале «Искусство и художественная промышленность» за 1899 г. [20], Пахомов рассуждает о вдохновении, возможностях живописи, жанрах изобразительного искусства и о явлении творчества в целом. Художественные тенденции он подразделяет на «творческую» (процесс рождения идеи произведения, способы возможного выражения) и «изобразительную» (когда художник старается передать созданные образы, создает этюды). Творчество, в свою очередь, также делится на два раздела: «на творчество, находящееся под контролем критики, и творчество инстинктивное». Первое более формальное и опирается на «факты с научной точки зрения». Второе находится как бы вне границ, оно свободно и создается из ощущений художника. В статье Пахомов придает огромное значение творчеству, которое не только «дает нам минуты самого высокого наслаждения», но и стало тем первоначалом, из которого выделилась наука еще в доисторическую эпоху: «Но время шло, ... ум человеческий начал отделять понемногу факты реальные от воображаемых. Таким образом наука выделилась из чистого творчества и стала представлять нечто целое, некоторую сумму знаний». В этой статье Пахомов в полной мере предстал как художественный критик и искусствовед.

Интересно также читать его мнение о современном арт-рынке и выставочной деятельности (кон. XIX — нач. XX вв.). В полной мере он высказывает свое мнение в статьях «Кое-что о художественных выставках» (1899) [12] и «Закулисные вопросы в деле искусства» (1901) [8], опубликованных в журнале «Искусство и художественная промышленность». Пахомов высказывает недовольство по организации художественных выставок, в частности из-за некорректно составленных каталогов, отсутствия подходящих помещений (что любопытно, Выставочный зал Училища Штиглица он также считал не совсем удачным из-за желтого освещения цветных стекол в световом окне [12, с. 392]). И он предлагает новаторскую идею, аналогичную, возможно, созданию современных лофтов: Пахомов предлагает сделать выставочную галерею в здании Гостиного двора [12, с. 392], которое, по его мнению, удовлетворяет всем критериям: находится в центре города, возможна достройка третьего этажа, протяженная галерея может вместить несколько выставок, при этом на первом этаже будет продолжаться торговля. Идея вполне интересная, и проблема выставочного пространства будет подниматься Пахомовым еще не раз.

Подобного рода статей у него большое количество. По праву Пахомова можно назвать одним из значимых арт-критиков своего времени.

Отдельное внимание стоит также уделить литературным произведениям Пахомова, вышедшим отдельными изданиями. Таково, например, «Два старика: Повесть для юношества (из кавказской жизни)» [6], изданное в 1904 г. и иллюстрированное художником В. В. Эмме (1875–1920). С Эмме Пахомов учился в одном классе в Училище Штиглица.

Но самым значимым произведением Пахомова, благодаря которому еще не забыто его имя, является «Первый художник. Повесть из времен каменного века», впервые изданное в 1907 г. в журнале «Всходы» [18]. Эта книга — попытка реконструкции жизни и быта первобытного общества, в 1913 г. выпущенная издательством Девриена с иллюстрациями художника и этнографа С. М. Дудина (1863–1929). Рисунки выполнены Дудиным по колллекциям Музея Антропологии и Этнографии имени Императора Петра Великого и другим

источникам. Дудин учился в Императорской Академии Художеств, был сотрудником музея и участвовал в археологических и этнографических экспедициях, потому его иллюстрации выполнены «не только с мастерством, но и с проникновением в самый дух описываемой эпохи», что подмечает сам Пахомов [19, с. 9]. «Первый художник» интересен и тем, что это первое произведение подобного рода — когда в форме повести описывается жизнь первобытного человека и выдвигается научная теория происхождения искусства.

Возникает вопрос: почему, будучи сам иллюстратором, Пахомов прибегает к помощи других художников? В случае с «Первым художником» причина понятна: Дудин хорошо разбирался в археологических артефактах и имел доступ к музейной коллекции. В остальных случаях это еще предстоит выяснить.

В делах Академии Художеств также находится прошение Пахомова за 1911 г. на открытие классов живописи и рисования в Батуми³, куда он переезжает в 1910 г. по приглашению Батумского общества сельского хозяйства. В 1911 г. он становится редактором журнала «Батумский сельский хозяин» [2]. В журнале освещается деятельность Общества и его членов, поэтому здесь помещаются отчеты заседаний, сметы, планы, результаты различных мероприятий, во многих из которых участвовал и Пахомов. В «Батумском сельском хозяине» Пахомов уже публикует не иллюстрации, а в основном статьи на различные темы, как, например, «О задачах журнала» [16] и «К вопросу о батумском курорте» [10].

Таким образом, существует большое количество источников, на основе которых можно проследить жизненный путь и издательскую деятельность Дмитрия Пахомова, что открывает значительные перспективы для дальнейших исследований о художнике, его биографии и творческого наследия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. РГИА. Ф. 790 Оп. 1 Д. 79. О приеме учащихся 1892/1893 г.
2. РГИА. Ф. 790 Оп. 1 Д. 122. Об экзаменах Центрального училища.
3. РГИА. Ф. 789 Оп. 12 Д. 70. Личное дело Пахомова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никонов Б. Грузинское царство (к столетию присоединения к России). (с 10 рис. художника Д. Пахомова) // Нива. 1901. № 2. С. 31–36.
2. Журнал общего собрания // Батумский сельский хозяин. 1911. № 5. С. 177–181.
3. Декабрь. Рисунок Д. Пахомова (автопортрет «Нивы») // Нива. 1905. № 49. С. 937.
4. Пахомов Д. Академические выставки (Письмо в редакцию) // Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». 1899/1900. № 8. С. 161—166.
5. Пахомов Д. А. Валаам: (Путевой очерк) // Звезда. 1902. № 23. С. 2–6.
6. Пахомов Д. А. Два старика : Повесть для юношества (из кавказской жизни) Д. А. Пахомова. СПб.: А. Ф. Девриен, 1904. 238 с.
7. Пахомов Д. Девдоракский ледник // Нива. 1901. № 30. С. 506—508.
8. Пахомов Д. А. Закулисные вопросы в деле искусства // Искусство и художественная промышленность. 1901. № 9. С. LIII—LXII.
9. Пахомов Д. Из истории русской живописи // Восток. 1908. С. 37–47, 97–106, 648–656, 756–765, 816–822.
10. Пахомов Д. К вопросу о батумском курорте // Батумский сельский хозяин. 1911. № 10. С. 458–466.
11. Пахомов Д. К 25-летию Тифлисского Художественного общества // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 6. С. 453–468.
12. Пахомов Д. Кое-что о художественных выставках // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 19. С. 390–396.
13. Пахомов Д. Конкурсная выставка в Императорской академии художеств // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 13. С. 57–61.
14. Пахомов Д. А. На развалинах старого царства. Путевые очерки Кавказа / [Соч.] Д. Пахомова. СПб: тип. А. Е. Колпинского, 1901. 208 с.

7. Студенческая секция

15. Пахомов Д. Нужны ли нам в данную минуту иностранные выставки? // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 2. С. 53–60.
16. Пахомов Д. О задачах журнала // Батумский сельский хозяин. 1911. № 8. С. 367–371.
17. Пахомов Д. Офорты, гравюры и иные способы репродукции // Живописное обозрение. 1902. № 11. С. 171–173.
18. Пахомов Д. А. Первый художник. Повесть из времен каменного века / [Соч.] Д. Пахомова. Т. 2. Ч. [1]-2. СПб: т-во худож. печати, 1907.
19. Пахомов Д. А. Первый художник. Повесть [для детей] из времен каменного века / [Соч.] Д. А. Пахомова. СПб: А. Ф. Девриен, [1913]. 216 с.
20. Пахомов Д. Творчество в живописи // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 12. Сентябрь. С. 1018–1026.
21. Пахомов Д. А. Художественное образование // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 11. С. 919–928.
22. Тихий вечер. Рис. Д. Пахомова (автотипия «Нивы») // Нива. 1905. № 2. С. 24.

Сведения об авторе:

Бузунова Ксения Алексеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, бакалавриат, 3 курс; ksen.98@mail.ru

Buzunova Kseniia A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Bachelor's Degree, the 4th year student; ksen.98@mail.ru

Научный руководитель:

Карпов Александр Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат культурологии, доцент; avkarpov12@yandex.ru

Karpov Alexandr V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Associate Professor; avkarpov12@yandex.ru

ТЕКСТИЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ОБУЧЕНИИ ИСКУССТВУ НАЧАЛА XX ВЕКА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

Проводится сравнение и исследование двух школ декоративно-прикладного искусства начала 20 века: Высшей школы строительства и конструирования Баухауз и Художественного училища ВХУТЕМАС. Создание этих школ явилось реакцией на изменения в мировоззрении людей и ответом на новые потребности. В статье рассматривается история создания каждой из школ, цели, которые ставились, методы преподавания, учебные программы. Анализ производится на базе кафедр текстиля. Рассматривается творчество преподавателей, учеников и выпускников кафедр, для создания более полной картины и выявления наглядного результата работы кафедр.

Ключевые слова: Баухауз, ВХУТЕМАС, Гунта Штёльцель, Анни Альберс, Любовь Попова, Варвара Степанова, текстиль.

TEXTILE DIRECTION IN TEACHING ART AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN RUSSIA AND ABROAD

A comparison and study of two schools of arts and crafts of the early 20th century is carried out: the Higher School of Construction and Design of the Bauhaus and the VHUTEMAS Art School. The creation of these schools was a reaction to changes in the worldview of people and a response to new needs. The article discusses the history of each of the schools, the goals that were set, teaching methods, and curricula. The analysis is based on the departments of textiles. The creativity of teachers, students and graduates of the departments is considered to create a more complete picture and identify the visual result of the departments.

Keywords: Bauhaus, VKHUTEMAS, Gunta Stolz, Annie Albers, Lyubov Popova, Varvara Stepanova, textiles.

Первые школы прикладных искусств в России были созданы в XIX в. Они явились реакцией на развитие промышленности. В тот период художественные ремесла в их традиционном виде не успевали за социально-экономическим и культурным ростом. Требовались художники, которые могли бы соединить в себе знания традиционных техник ремесла и производственных требований и особенностей, для создания продукта, отвечающего времени. Это способствовало росту производственных возможностей для внутреннего обеспечения, а также делало продукцию конкурентоспособной на мировом рынке. Такими школами были «Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица» в Санкт-Петербурге, которое было основано в 1876 г. по примеру Западноевропейских школ декоративно-прикладного искусства, и «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам», основанная в 1825 г. в Москве С. Г. Строгановым. «В этих школах студенты, желающие посвятить себя ремеслу, проходили курс обучения художественным и техническим дисциплинам, что должно было помочь им создавать произведения декоративно-прикладного искусства, отвечающие требованиям времени» [8, с 1].

В строгановское училище принимали детей исходя из таланта, а не привилегированности. При поступлении все проходили конкурс, по результатам которого выносилось решение комиссии. Текстилем здесь начали заниматься только в 1830 г., когда отрыли класс набивного рисунка. В 1843 школу передали в ведомство государства, переименовали во «Вторую рисовальную школу». Студенты, окончившие заведение, возвращались в ее стены в качестве педагогов. Но в 1860 г. школу снова переименовали в «Строгановское училище технического рисования» [8, с. 1], объединив ее с первой рисовальной школой. В этот период открываются ткацкие и набивные мастерские.

В начале 20 века училище снова было переименовано в «Первые Свободные государственные художественные мастерские», а через два года объединены с «Училищем живописи, ваяния и зодчества», в то время именовавшимся «Вторыми Свободными государственными художественными мастерскими» [8, с. 1]. На базе этих училищ был основан центральный художественный институт — Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Задачей факультетов декоративно-прикладного искусства здесь, так же, как и ранее в Строгановском училище, было сделать искусство доступным для масс, посредством создания нового вида художников — дизайнеров. Они умели не только создавать проекты искусства, но и воплощать их в жизнь, идя в ногу с современными возможностями производства, модой и политикой. Для этого в стенах художественного заведения студентов учили работать с материалом, мыслить, как конструкторы и ремесленники, делая практичные предметы быта, которые одновременно были бы эстетически красивыми произведениями искусства.

Учебная структура ВХУТЕМАСа состояла из вводного курса, который был одинаков для всех вновь поступивших студентов. На нем изучали научные и художественные дисциплины, необходимые для понимания целей художника того времени. Но после него студенты выбирали направление, и так как ВХУТЕМАС был основан на базе двух различных школ, здесь оставалось четкое разделение на свободные и производственные искусства: «В первые входили живопись, скульптура, архитектура, а во вторые полиграфия, текстиль, металл, керамика, стекло, дерево» [10, с. 96].

Текстильная кафедра ВХУТЕМАСа, как и другие производственные мастерские, была основана на базе Строгановских мастерских и переняла их традиции преподавания. Ее возглавлял Молчанов С.В. В начале там преподавалось ткачество, набойка и вышивание, затем убрали последнее, а позже добавили трикотаж. После революции был очень актуален вопрос дальнейшего пути развития художественного текстиля в промышленности. Именно на текстильном факультете Высших художественно-технических мастерских рождались новые идеи и развивались возможности и среда для их воплощения. В программу внедрялись технические дисциплины. Все преподаватели были связаны с производствами и давали студентам как практическую базу на ручных и механических ткацких станках, так и теоретическую. Студентами изучались различия технические и художественные в ручных и машинных техниках, в том числе в набойке, особенности тканей — их текстуру и фактуру. Они знали химические технологии крашения волокон. Все это помогало им воплотить в жизнь то, что выло задумано на этапе эскизирования. Но по мере развития кафедры, студентов все больше ориентировали на массовое машинное производство. Выпускники кафедры были не только художниками-рисовальщиками, но и художниками-технологами для текстильных фабрик страны. Для них примером были их педагоги, которые помимо преподавания в институте, работали на производствах. Например, «Оскар Грюн, который преподавал на кафедре машинную набойку, так же работал на фабрике «Трехгорная Мануфактура». Там же и на «Красной Розе» работала преподаватель аэрографии Людмила Маяковская» [10, с. 134]. Для педагогов кафедры студенты были коллегами по цеху. Учебный процесс приравнивался к производственному, но при этом авторский стиль каждого студента сохранялся. Например, Людмила Маяковская, обладая выразительным творческим языком, передала своим студентам лишь знания о принципе работы с аэрографом, а не

стилистические особенности художественной выразительности. Из этого можно заключить, что одним из главных достижений текстильного факультета ВХУТЕМАСа было то, что здесь создали и внедрили новое представление о коллективе художников на текстильных фабриках. Согласно ему, авторы сохраняли свой творческий язык, одновременно учитывая все особенности и требования производства. Таким образом получался не просто рисунок для ткани, а художественный продукт культуры, который диктовал направление развития дизайна текстиля. Это и было задачей ВХУТЕМАСа: создавать искусство для массового использования, чтобы способствовать изменению общественного вкуса. «Они должны были пересоздать материальный быт страны и произвести текстиль для интерьера и одежды, соответствующий эпохе и умонастроению пролетариата. Художники, которые становились во главе производств, должны были сформировать новый общественный вкус и стиль. Такими художницами стали в первую очередь конструктивисты Любовь Попова и Варвара Степанова» [9, с. 35]. Они пошли работать на Первую ситценабивную фабрику в Москве как дизайнеры по текстилю. Перед ними была поставлена сложная задача: создать дизайны, которые были бы легки в производстве, а, следовательно, дешёвы и доступны всем слоям населения. Утилитарность, функциональность, целесообразность — вот был их девиз. За короткий период они создали около ста эскизов каждая и более двадцати из них были пущены в производство.

Варвара Степанова помимо работы на производстве преподавала во ВХУТЕМАСе на текстильном факультете художественную композицию и давала студентам задания, аналогичные заказам на фабрике. «Здесь она внедряла идею функционализма, которую вывела сама, работая над эскизами костюмов и декораций для театра. Она считала, что очень важно осознавать связь рисунка на ткани с назначением и формой костюма. Именно работа в текстильной промышленности сформировала стиль художницы» [9, с. 54]. В этот период она работала над чистотой линии и нашла свой мотив — полосы. В начале он был применен для эскизов спортивной одежды (ил. 1), а затем перешел и в конструирование текстильного раппорта на фабрике. Примером этого периода является эскиз 21х21 см. 1924 г. из частного собрания. Здесь использованы контрастные цвета: желтый, красный и синий, для создания большего эффекта. Красный цвет выделяет в полосах контур круга, а белый является дополнительным. Уже в этот период в ее работах начинают проявляться оптические эффекты, создающиеся с помощью цвета и простых форм. Следующий этап творчества Степановой — «инженерный» [9, с. 54]. Он отличался красочной графикой и точностью построения уже более сложного раппорта. Например, рисунок для ткани 39,5х35,3 см из частного собрания. Здесь художница использует все те же оптические эффекты, но они уже не выходят на первый план, а являются дополнением, выраженным в мелкой графике, к найденным ритмам черных и красных пятен. Эскиз отличается контрастностью цвета, но при этом очень деликатной графикой. Одновременно с этим Степанова экспериментирует с техникой коллажа. Наглядным примером этого может служить рисунок для ткани 45х54 см 1924 г. из частного собрания (ил. 2), где видно, как «структуры схожие по формам, но различные по масштабам и цвету, будто накладываются друг на друга как слои» [9, с. 54]. Здесь художница



1. Степанова В. Эскиз спортивной одежды



2. Степанова В. Рисунок для ткани, 45х54 см, 1924 г. Ч. с.

7. Студенческая секция

продолжает использовать оптические приемы, но гораздо меньше и лишь в первом слое отдельно. Последующие эскизы Степановой становятся все более сложными и графичными, но при этом она забывает о функциональности.



3. Попова Л. Эскиз для ткани, 1923–24 гг. ГМЗ «Царицино»



4. Латонина В. Д. Ситец «Транспорт» («Самолеты»), 1929 г.

В отличие от Степановой, Любовь Попова выплеснула в текстильном проектировании все то, что было накоплено и найдено в предыдущий ее станковый творческий период. Ее эскизы очень разнообразны по мотивам, масштабам и цвету. Она часто строит их на комбинации концентрических полос и кругов. Самым известным примером ее работы с такими кругами является эскиз для ткани 1923–1924 гг. из собрания ГМЗ «Царицино» (ил. 3) [9, с. 62]. Художница много работала с мотивом круга, но также она экспериментировала с полосами и ромбами и использовала коллажный метод, как и Степанова, но таких рисунков у нее меньше.

Варвара Степанова и Любовь Попова являются яркими представителями эпохи начала восстановления и изменения текстильной промышленности в России, но в собраниях различных музеев находится не мало образцов агитационного текстиля, созданного целым рядом художников, в том числе студентами ВХУТЕМАСа. Они вместе со своими педагогами были активистами идеи внедрения тематических рисунков в массовое производство тканей. Такими «приверженцами актуальной в то время тематики рисунков для текстиля были М. Ануфриева, В. Арманд, Н. Полуэктова, М. Луговская-Шуйкина, Д. Лехтман, Т. Чачхиани, В. Лотонина, Д. Преображенская, Л. Силич, а наиболее активные М. Назаревская и Л. Райцер самостоятельно создали секции текстильного направления в таких художественных заведениях как Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России и «Октябрь», представляя там широкой публике, посредством участия в выставках, эксперименты в сфере художественного текстиля» [10, с. 256]. Примером агитационного текстиля, созданного студентом ВХУТЕМАСа, может служить ситец «Транспорт» («Самолеты») 1929 г. художницы Латониной В.Д. (ил. 4).

Идеи и цели, преследуемые при создании в России Высших художественно-технических мастерских, были распространены по всему миру. В Германии также в начале 20 века была создана «Высшая школа строительства и конструирования Баухауз в Веймаре. В ней объединились Саксонско-Веймарская Высшая школа изобразительных искусств и Саксонско-Веймарская школа прикладного искусства в 1919 г.» [1, с. 15]. Целью этой школы было развитие искусства.

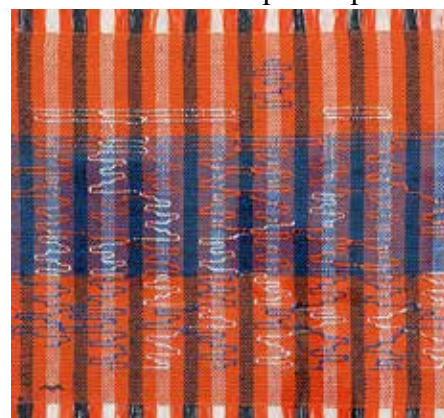
Школа Баухауз была основана Вальтером Гропиусом. Он был архитектором, поэтому для него конструирование и практический подход к творчеству был основным. Этому подходу он и обучал своих студентов всех направлений, основываясь на теории Рихарда Вагнера «гезамткунсверк». Все созданные в Баухаузе направления и кафедры: стекло, керамика, текстиль, металл, настенная живопись, скульптура, не смотря на сильное различия, служили основной идее — объединение искусства для создания идеального пространства, комплексного художественного произведения — архитектуры. Даже само название «Баухауз — это соединение двух слов Bau и Haus, что в переводе означает: конструкция и дом» [5, с. 56].

Обучение в Баухаузе делилось на несколько курсов. Первым, обязательным и одинаковым для всех был «Форкурс, который длился шесть месяцев. Его разработали Вальтер Гропиус

и Иоганнес Иттен. На этом курсе, который еще называли пропедевтическим, только что поступившие студенты должны были постичь азы, поработать с разными материалами, почувствовать свои творческие возможности. Прохождение этого курса должно было не только помочь студентам в дальнейшем при создании своих творческих работ, но и выбрать специальность — направление, в котором они будут развиваться дальше» [1, с. 17]. При создании учебного заведения заявлялось, что в стенах школы не будет различия полов: женщины, на равне с мужчинами, смогут выбрать и изучать любое направление. По факту же оказалось, что почти все девушки, поступившие в Баухауз, после Форкурса были направлены в текстильную или в редких случаях керамическую мастерские. Многие считали это несправедливым, но начав обучение в текстильных мастерских поняли, что это очень интересное направление, дающее возможность выразить себя не меньше, чем другие.

«Первой заведующей кафедры текстиля и преподавательницей была Хелена Бёргер. Но уже в 1923 г. на ее место пришла одна из ее лучших учениц Гунта Штёльцель. Она преподавала сначала вместе с Георгом Мухе, но позже стала единственной руководительницей кафедры» [6, с. 85]. Она и во время учебы проявляла активность и заинтересованность в своем деле: ездила в командировки на производства для изучения красильного дела, различных текстильных техник. А когда она стала возглавлять кафедру, то создала свой «учебный план, в который, помимо ручного ткачества, входило ткачество на жаккардовом станке, ковроткачество, узелковое ткачество, материаловедение, красильное дело» [4, с. 94]. Таким образом, студенты, выходящие из текстильной мастерской, знали весь технологический процесс и могли создать изделие с помощью различных техник.

Специфическая направленность подготовки Баухауза, а именно ориентация на создания интерьерной среды, ставила перед студентами текстильной мастерской определенные задачи и требовала использования подходящих цветовых сочетаний. В этом безусловно им помогал форкурс и изобретенный Иоганнесом Иттенем цветовой круг, который позволял подобрать цветовые сочетания в разных тоновых соотношениях. Это было отличительной чертой произведений Баухауза — гармоничная цветовая палитра. Но задача усложнялась еще и тем, что Баухауз был ориентирован не только на поднятие уровня искусства путем создания оригинальных, гармоничных индивидуальных изделий, для чего они использовали различные новые материалы и техники, но и на массовое производство на мануфактурах. Поэтому в дизайне текстильных, как и прочих, изделий использовались простые и лаконичные геометрические формы. Из них создавалась композиция, которой уделялось большое внимание. «Художники Баухауза обращались к научной стороне искусства. Использовали принцип золотого сечения, задавали характер произведению с помощью ритма изобразительных элементов» [5, с. 234]. Этот ритм в текстильном производстве, например, может выражаться в симметрии, повторения элементов. Таким способом пользовалась известная ученица Баухауза Анни Альберс. Так же она любила работать с фактурой ткани. Это мы можем видеть на примере ее работы «Пересечение» 1962 г. (ил. 5) [6, с. 85]. Здесь на повторяющийся раппорт полос наложена графика, созданная одной нитью, которая делает работу монокомпозицией. В более поздних работах художницы, которые были выполнены уже не по программе Баухауза, например, в ткани с орнаментом «Блеск» (ил. 6), мы видим, как она начинает работать



5. Альберс А. Пересечение, 1962 г.



6. Альберс А. Блеск, 1976 г.



7. Штёльцель Г. Красно-зеленый гобелен, 1927–1928 гг.

с раппортом, используя все те же приемы: простой геометрический рисунок и ограниченная цветовая палитра.

В отличие от Ани Альберт Гунта Штёльцель меньше использовала повторяющиеся элементы и раппорт. Но, например, в работе «5 хоров» 1928 г. она использовала осевую симметрию. Правая часть панно является точной копией левой. Но, по сравнению с работами Анни Альбертс, произведение Гунты Штёльцель гораздо более полноцветно, здесь нет повторения по вертикали, при том, что использовано очень много разных мелких геометрических элементов. Эту работу гораздо дольше можно рассматривать и понимать. В ее работах все элементы отличаются друг от друга, что придает полотну живости и оригинальности. Например, в ее работе «Красно-зеленый гобелен» 1927–1928 гг. (ил. 7) вообще нет повторяющихся элементов, а благодаря большой палитре цветов и использованию не только прямых линий, рисунок, кажется, движется

по плоскости. Эту стилистику и прием Гунта использовала в разных техниках, например, в жаккардовом полотне «Дамаск» 1930 г. и в узелковом ковре, сотканном ею для первой выставки Баухауза в 1923 г. [9, с. 155].

Изучив на примере двух учебных заведений декоративно-прикладного искусства ВХУТЕМАСа и Баухауза развитие образования в сфере художественного текстиля в России и за рубежом, можно сказать, что в этот период ставились схожие задачи у представителей данной отрасли в мире. Это обусловлено тем, что начало 20 века является переломным моментом в истории. В этот период меняется мировоззрение и потребности людей. Массовое производство, промышленный рост обесценивали произведения искусства и ремесла. Художники, которых готовили эти учебные заведения, должны были уметь соединить творчество, искусство, ремесло и технологические запросы эпохи, создавая продукцию, которая являлась бы отражением эпохи и средством изменения народного вкуса. Но, не смотря на единую цель, средства ее достижения в исследуемых в статье школах отличались. Текстильная кафедра ВХУТЕМАСа была нацелена на изменения масс путем внедрения новых идей в производство и распространения их повсеместно, а Баухауз создал свой единый стиль для всех искусств в совокупности и текстиль в нем был лишь частью общей картины, частью интерьера, а не отдельным орудием агитации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронов В. Р. Баухауз и ВХУТЕМАС в зеркале истории // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. 2019. № 1. С. 14–21.
2. Бесчастнов Н. П. Художественная роспись по ткани 1920–1930-х годов: поиски и эксперименты // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН. № 3. 2010. С. 106–112.
3. Дросте М. Баухауз. 1919–1933. Реформы и авангард. М., 2008.
4. Карюк Т. А. Влияние авангардных практик на текстильные эксперименты школы Баухауз // Мавродинские чтения 2018. 2018. № 25. С. 92–95.
5. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учебное пособие. М.: Гардарики УИЦ, 2008. 303 с.
6. Михайлов Е. С. Гармония в текстиле школы Баухауз // Искусство и диалог культур 2019. № С. 84–86
7. Пажитнов Л. Творческое наследие Баухауза (1919–1933) // Декоративное искусство СССР. 1962. № 7. С. 29–33; № 8. С. 16–21.
8. Сазиков А. В. История Строгановской академии // МГХПА. URL: <https://mgphu.ru/history> (дата обращения: 4.12.2019.)
9. Туловская Ю. Текстиль Авангарда. Рисунки для ткани. Екатеринбург, 2016. 176 с.
10. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. М., 2000. 488 с.

7. Студенческая секция

11. Хан-Магомедов С. О. Приоритеты, место и роль наследия ВХУТЕМАСа // Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации. М., 2010.

Сведения об авторе:

Гаврилина Варвара Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра художественного текстиля, магистратура, 2 курс; Gavrilina.varya@yandex.ru.

Gavrilina Varvara Sergeevna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Department of Art Textiles, Master's Degree, the 2nd year student; Gavrilina.varya@yandex.ru.

Научный руководитель:

Дзембак Наталья Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент; ndzembak@bk.ru.

Dzembak Natalia Mikhailovna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Associate Professor; ndzembak@bk.ru.

УДК 7.05; 7.03

Е. А. Гердова

ВЛИЯНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ ЭКОЛОГИЧЕСКИ ЧИСТЫХ МАТЕРИАЛОВ НА СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН

Дизайн всегда был отражением человека, представлял стиль его жизни. В современном мире люди переосмысливают роль дизайна. Стремление человека жить в гармонии с природой, заимствование у нее основополагающих принципов и порядков стало основой современного дизайна. Более того, уйдя от прямого подражания природе, дизайнеры с помощью программирования, параметрического проектирования и искусственных нейронных сетей находят новые экологические средства и методы.

Ключевые слова: дизайн через призму экологии, гармония с природой, развитие технологий, осознание собственного я, эстетика.

Е. А. Gerdova

THE IMPACT OF THE TREND OF ENVIRONMENTALLY FRIENDLY MATERIALS ON MODERN DESIGN

Design has always been a reflection of man and his lifestyle, and in the modern world people have reimagined his role. The desire of man to live in harmony with nature, borrowing from it the basic principles and orders became the basis of modern design. Moreover, having gone from imitation form, people have determined the creative work as more important goal: through programming, parametric design and artificial neural networks.

Keywords: Design through the prism of ecology, harmony with nature, technology development, self-awareness, aesthetics.

В современном мире существует множество серьезных проблем, которые, если оставить их без внимания сейчас, будут иметь негативные последствия в будущем. Наиболее часто выделяемые, и самые серьезные из них, это: глобальное потепление, загрязнение мирового океана, разрушение озонового слоя, загрязнение воздуха и нехватка питьевой воды и т.д. Перепроизводство, как следствие открытого и свободного рынка, и неконтролируемое потребление продуктов этого производства, является следствием традиционного и, во многом, архаического мышления. Часто выбрасывая пропавшие излишки из своего холодильника, меняя каждый сезон одежду и обувь, потребитель не задумывается о том какая цена на самом деле стоит за этим: мысль о том, что «я могу себе это позволить», не несет за собой мысли «на сколько мои действия не губительны для мира». Промышленная революция настолько стремительно пришла в современный мир, что люди, не осознав своего могущества, стали пользоваться всей своей силой, истребляя целые экосистемы, выкачивая и высасывая недра, ради ежесекундной выгоды, не думая о последствиях.

Воспитывая в детях способность, ответственно подходить к проблемам экологии, мы решаем многие проблемы заранее (преадаптивно). Предвидя и опережая их, мы надеемся сделать жизнь в будущем лучше. Автор считает, что отказ от принципов антропоцентризма — главное направление формирования нового мышления. Надо перестать ставить себя «выше природы» и попытаться найти с ней гармонию.

Движение к «зеленому» дизайну начинается в прошлом веке в 70-х годах. Его главное положение отмечает: «все более возрастающее негативное воздействие человеческой деятельности на окружающую среду явилось стимулом к пониманию обществом причинно-следственной связи между деятельностью человека и экологической деградацией» [5, с. 1].

Общество стало задумываться о пути воссоздания экологического образа жизни при индустриальной экономике. Как сохранить удобство и комфорт, которые были даны нам промышленной революцией, и при этом ограничить вред от производства и эксплуатации этого самого комфорта? В процессе развития эко-философии, дизайнеры начали искать новые материалы для уже привычных целей, и, в частности, стали пытаться преобразить, как бы «озеленить» старые, уже используемые материалы.

В качестве примеров можно привести следующие наиболее часто используемые материалы и технологии, прошедшие эко-трансформацию:

Дерево: использование древесины вредит экологии, так как восстановление новых лесов довольно долгий процесс, который занимает у некоторых пород деревьев несколько десятков лет, и то при условии постоянного надлежащего ухода. И в отличие лесов, которые практически не восстанавливаются, начали использовать бамбук, скорость роста которого в 8 раз больше, чем у лиственных пород. Специфичность данной породы состоит в том, что при его вырубке растение не погибает, что помогает ей быстро восстановиться. Бамбук является таким же прочным материалом, как и большинство лиственных деревьев. Используется он в архитектуре, производстве мебели, в качестве строительных материалов (напольные покрытия, перегородки, обои, панели), домашний инвентарь (сундуки, корзинки, одежда, ручки зонтов, посуда, светильники, велосипедные рамы и т.д.).

Влияние на эстетику дизайна: бамбук обладает такими характеристиками, как прочность и гибкость, что дает больше возможности для создания продукта дизайна. Обычно, для создания округлых форм из древесины, нужно применить столярные навыки и резку, с применением клеевых составов, химических пропиток и алкидных лаков. Бамбуковые изделия изготавливаются вручную из натурального сырья, без применения клея и пропиток. В обработке бамбука применяют только специальные древесные смолы.

Раньше, дерево повсеместно использовалось в элементах конструкции и отделочных материалах, не имея альтернативных аналогов и возможности его заменить. С середины прошлого века, повсеместное распространение получили древесностружечные плиты, известные как ОСБ, ДВП и ДСП. Взяв от дерева лучшие качества, данные материалы были более выгодны с точки зрения экономических затрат, но самым важным является то, что по некоторым показателям они превосходили деревянный массив и в прочностных показателях. Фанера стала часто использоваться в скандинавском дизайне, добравшись даже до интерьеров автомобилей, а стружечные плиты позволили делать дешевую мебель разных форм и размеров. Чуть позднее появившийся в Канаде ОСБ стал часто использоваться в отделке фасадов, создании несущих конструкций, упаковке, и в интерьерах промышленных помещений. Используя во всех случаях древесную стружку большего или меньшего размера (кроме фанеры, в которой слой древесины, примерно в пару миллиметров или меньше, постепенно срезается вдоль ствола по окружности, и выравнивается в плоские листы впоследствии), для склейки стали применять, чаще всего, синтетический клей. Испаряя формальдегиды, токсичные соединения, он непосредственным образом влияет на окружающую среду даже после формовки плит и их нагрева, для склейки, и почти все время эксплуатации выделяет их. В наше время люди приходят к новым составам клея, безвредным к окружающей среде и человеку, древесную стружку заменяют бамбуком, который по прочностным качествам не уступает дереву, стоит намного дешевле и имеет схожий вид и, самое главное, его проще выращивать. Сейчас дизайнеры стали активно использовать бамбуковую волокнистую фактуру не пытаясь эмитировать дорогие сорта дерева. Данный материал очень перспективный. Ожидается, что сферы его применения расширятся в ближайшее время.

Бетон: является прочным и недорогим материалом, используемым во всем мире. Преимущества данного материала в том, что при производстве он не требует больших затрат в энергии и электричестве, является безотходным, с использованием золы — побочный продукт угольной продукции, который пришлось бы утилизировать, и не имеет токсичных веществ. Но также при производстве бетона выделяется огромное количество углекислого газа, что составляет около 5% от мировых выбросов. Ученые во всем мире заинтересовались разработками экологически чистых материалов. Так инженеры Лиссабона изобрели бетон пропускающий свет, включающий в свой состав стекло, а испанские разработали бетон с «живой» поверхностью, который может не просыхать долгие годы, а на нем могут прорасти мох, водоросли и лишайники. А британские ученые компании Novacem заявили о разработке нового бетона, который при затвердевании впитывает в себя большое количество углекислого газа [3]. На эту компанию возлагают большие надежды, но пройдет несколько лет, прежде чем этот материал поступит в продажу, да и цена его будет выше обычного бетона. У нового экологически чистого бетона есть огромный потенциал и большое будущее во всем мире.

Влияние на эстетику дизайна: Бетон, который используется в основном для строительства, черновой отделки, — внешней среды, при замене на безопасный, стал использоваться и в организации внутренней среды помещений — с его помощью создают дизайн интерьера, лестницы, вазы, столы, кресла. Также из бетона отливают декор для интерьеров, и создают абжуры на светильники. Его не нужно облицовывать или шпатлевать, он обладает богатой структурой — грубой, но нейтральной. Архитекторы и дизайнеры полюбили в бетоне специфическую эстетику, привлекательность, пластичность и податливость для создания сложных объектов со сложной текстурой, рельефом и узорами. Это стало новым витком течения минимализма и industrial design, что позволило им укрепить свои конкурентные позиции [1].

Светодиоды: по сравнению с обычными лампами накаливания светодиодные лампы потребляют ничтожное количество энергии, безопасны, экологичны и срок их службы может длиться 10–20 лет. Так же светодиоды имеют огромный спектр цветовых возможностей и теплохолодности, что расширяет области его применения.

Влияние на эстетику дизайна: Светодиоды стали прорывом в мировой индустрии. Невозможно найти сферу деятельности, в которой они так или иначе бы не использовались: от пультов для телевизоров до приборов ночного видения, от матриц экранов до осветительных приборов, от устройств обогрева до лазеров.

Передовую технологию с самого момента ее изобретения стали использовать дизайнеры. Поменялся не просто внешний вид устройств или изделий, а сама философия их проектирования. Очень трудно переоценить значение технологии в современности. Помимо экономически более выгодного производства светодиодов по сравнению с лампами накаливания, очень важными являются еще: долговечность (в 1000 раз увеличился срок службы), на порядок лучшее КПД, и невероятная гибкость в масштабировании и наращивание мощности.

Прогресс не стоит на месте, и современные светодиоды, по сравнению с их предшественниками, конца прошлого века, стали еще более эффективными и дешевыми. Их стали еще более часто использовать в промышленности, и они постепенно вытесняют не только лампы накаливания, в привычном понимании, но галогенные и люминесцентные источники света. Со временем сформировалось такое направление в дизайне как «световой дизайн»: выйдя из среднего и промышленного, оно стало отдельным, обособленным видом, и совсем не последнюю роль тут как раз сыграло повсеместное распространение светодиодной техники.

Одним из последних веяний в дизайне является использование органических светодиодов. Технология позволяет без использования отражателей и световодов создавать практически любую форму излучателя, таким образом, открывая новые возможности для создания рисунков, композиций из светящихся элементов [2. с.39].

Строительные материалы: такие, как краска и штукатурка, в которые входят летучие соединения, вредные не только для человека, но и наносящие вред окружающей среде. Так же, как и бетон, они нарушают озоновый слой, а добавки загрязняют грунтовые воды в процессе производства. На замену пришли краски с низким уровнем вредных веществ, а некоторые и вовсе без летучих соединений, и штукатурка, в состав которой не входит гипс, что позволяет производить ее в более низких температурах и без выделения углекислого газа.

Влияние на эстетику дизайна: до 90-х годов 20-го века десятилетиями накапливалось большое количество упущений на рынке красок. Новые технологии 50-х годов в химической промышленности и строительстве сильно обесценили значимость красок. В погоне за прибылью производители стали нарушать состав, что позволило ее делать товаром широкого потребления. Но в 1998 г., одна французская компания решила восстановить краске былую силу, создав не просто качественную краску, а сделав ее частью интерьера. Теперь это не просто «оттенок для стены», это тонкое сочетание со всей ее окружающей средой. Сочетание дизайнерских красок с другими отделочными материалами, такими как штукатурка, бетон, бамбук или другие, обречено на успех — все цвета естественным образом вписываются в заданный стиль. Важную роль тут играет и «генетически заложенная» в эти краски родственность с природными пигментами, которые применялись при создании оригинальных исторических цветов — кошенилью, прусским синим, тайским пурпуром, кобальтом, индийским индиго, итальянской жженой умброй. Такой состав легко объясняет привлекательность цвета человеческому глазу и органичность сочетания с натуральными материалами в интерьере [4].

В современном мире человек начинает мыслить по-другому. Тренд на экологичность становится скорее нормой, и приставка «эко» уже совсем не удивляет, встречаясь в самых разных сферах жизнедеятельности; где мысль о том, что мы в ответе за природу становится первоочередной, определяющей дизайн или нормы производства. Общество все более созревает к данной мысли, упрощая и улучшая жизнь. Мода на подражание природе появилась давно. Обращаться к теме флоры и фауны художники, писатели, архитекторы и другие деятели искусств стали чуть ли с самого зарождения человечества. Современный век отличается тем, что это подражание вышло за рамки только эстетики. Речь может идти о том, что дизайн и есть тот самый проектный подход, который ставит природные методы «во главу угла».

Пионерами нового взгляда на природу стали архитекторы начала прошлого века, представляющие такое направление как органическая архитектура и рационализм. Отделившись от всего мысленного, росшего веками, видоизменяющегося, но концептуально традиционного, представители органической архитектуры написали заново постулаты, по которым мы начинаем жить вот только сейчас. Луис Генри Салливан сказал: «Форму в архитектуре определяет функция». Согласно его концепции, архитектура должна следовать природной, «органической» целесообразности, а форма сооружений — определяться их назначением и условиями среды, подобно форме естественных организмов. Френк Ллойд Райт, Ганс Шарун, Фрай Отто, Рудольф Штейнер и другие постепенно проторили путь новому в архитектуре прошлого века, доказав возможность и важность своих идей.

В веке 21 мы не только перенимаем правила и продолжаем идеи, но и дополняем их новыми знаниями. Теперь почти никто не гонится за результатом в виде наибольшей высоты или площади. Важнее становятся принципы, которыми руководствуются при создании того или иного сооружения, предмета, произведения, в которых закреплено право каждого на созидание чистой окружающей среды, а также ответственность за свои действия. Только при этом условии великая возможность жить и творить будет доступна и нашим потомкам.

7. Студенческая секция

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетон в интерьерах квартиры // Электронный журнал «ТОПДОМ». URL: https://www.topdom.ru/articles/interior_design/beton_kak_vyrazitelnyu_akcent_interera_kvartiry_v_stile_loft.htm (дата обращения: 27.11.2019)
2. Майская В. Органические светодиоды. Новые звезды малых экранов // ЭЛЕКТРОНИКА: НТБ. 2005. № 8. С. 39. URL: http://www.electronics.ru/files/article_pdf/0/article_586_851.pdf (дата обращения: 27.11.2019).
3. Новые технологии: экологически чистый бетон. Нетрудные материалы в Петербурге. URL: <http://nerudr.ru/blog/novye-materialy/ehkologicheski-chistyj-beton/> (дата обращения: 25.11.2019).
4. Лоптева О. Все, что нужно знать о дизайнерских красках для интерьера // Электронный журнал «INMYROOM». URL: <https://www.inmyroom.ru/posts/13673-vse-chto-nuzhno-znat-o-dizajnerskih-kraskah-dlya-interera> (дата обращения: 26.11.2019).
5. Панкина М. В. Захарова С. В. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 4. С. 1. URL: <https://science-education.ru/article/view?id=9670> (дата обращения: 25.11.2019).
6. Электронный журнал «Квартблог» 10 самых экологичных материалов для дизайна. URL: <https://kvartblog.ru/blog/10-samyh-ekologicheski-chistyh-materialov-dlya-dizayna/> (дата обращения: 26.11.2019).

Сведения об авторе:

Гердова Екатерина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; Cathrine9428@yandex.ru

Gerdova Ekaterina, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; Cathrine9428@yandex.ru

Научный руководитель:

Якуничев Николай Геннадьевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор; klk53@mail.ru.

Yakunichev Nikolay, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, PhD, Professor; klk53@mail.ru

Э. Р. Гиниятуллина

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ «ТРОМПЛЕЙ» В РОСПИСИ КЕРАМИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ

Художник, отобрав из всего многообразия материалов пластичную и податливую керамику для осуществления своих замыслов, не только заимствует или воспроизводит качества, присущие другим материалам, но и включает в круг ее художественных возможностей приемы, свойственные другим искусствам. В статье исследуются иллюзионистические приемы «trompe l'oeil» в росписи керамических изделий, также затрагиваются вопросы их зрительного восприятия.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, керамика, натюрморт, «trompe l'oeil», иллюзионистические приемы, зрительное восприятие.

E. R. Giniyatullina

ILLUSION OF SPACE AND PAINTS SUCH AS «TROMPE L'OEIL» ON THE PAINTING OF CERAMIC WARE

The artist has selected, from the whole variety of materials, plastic and ductile ceramics for the realization of his conception, which not only borrows the kind of features of other materials, but also integrates the techniques of other arts. The article explores the illusionistic techniques of «trompe l'oeil» in the painting of ceramic ware and discusses a subject of their visual perception.

Keywords: decorative and applied arts; ceramics; still life; «trompe l'oeil»; illusionistic techniques; visual perception.

Еще в глубокой древности мастера встретились с богатством пластических и выразительных возможностей керамики, умеющей «превращаться» в самые разнообразные формы, активно мимикрировать в среду. Художники не могли не увлечься поисками разных способов освоения этого материала. Одним из моментов подобного поиска в истории искусства керамики стало появление особых приемов имитации и иллюзии и, как следствие, целой группы керамических произведений, получивших общее название — «обманки»¹ (в западном искусствоведении закрепился термин «trompe l'oeil»²).

Согласно различным источникам [5; 14], характерной особенностью феномена «обманки» выступает «привязка» к различным приемам изобразительного искусства, в частности, живописи. Сущность таких приемов заключается в иллюзорном исполнении плоскостных изображений таким образом, чтобы они воспринимались как объемные предметы, находящиеся в реальности трехмерного пространства. Подобный живописный прием призван «обмануть глаз»; достаточно вспомнить античную легенду, повествующую о Зевксисе и Паррасие, об их живописном мастерстве и невероятной силе убедительности в реальности нарисованных предметов, которая была рассказана Плинием Старшим [11, р. 333]. Если искусство иллюзии пережило свой первый расцвет в эпоху античности и древнего Рима, связанный с представлением о «жизнеподобии»³ образов, а в эпоху ренессанса и маньеризма оно заявило о себе в свете новых принципов изображения — светотени, линейной и воздушной

перспективы — то культура XVII–XVIII столетий с ее ярко выраженным игровым началом подарила пример интересного прочтения этого художественного феномена, в том числе и в искусстве керамики.

Как известно, удовольствие от визуального общения зрителя с «обманками» носит многосоставный характер. Сначала зрителю кажется, что все — как в жизни, однако потом приходит понимание: все так, но совсем иначе, «вот эта узнаваемость, одновременно инаковость мира, созданного по принципу трюмплёй, и является источником высшего наслаждения, ибо позволяет воспринимать реальность сложно, пространственно и не догматично» [9]. Такое представление нашло яркое отражение в искусстве натюрморта⁴, в частности, в голландского натюрморта-обманки XVII века⁵, получившего название «кводлибет» (от лат. «quodlibet» — все, что угодно, всякая всячина) и представляющего собой тип вертикально-фронтального натюрморта, воспроизводящего доску или планшет с прикрепленными к предметами или бумагами — картеллино (от ит. «cartellino» — элементы живописных обманок, представляющих собой изображения листков с надписями или гравюрами).

Нельзя не провести параллель между европейскими «обманками» в керамике и «обманками» в живописи XVII–XVIII вв., поскольку «произведение искусства никогда не существует как отдельно взятый, изъятый из контекста предмет: оно составляет часть быта, религиозных представлений <...> и, в конечном счете, всего комплекса разнообразных страстей и устремлений современной ему действительности» [3, с. 349–375.]. А действительность была такова, что популярность натюрмортов-обманок в совокупности с тем, что в целом керамическое искусство XVIII столетия переживало новый виток своего развития, не могла не отразиться на игре с формой, цветом, фактурой в керамике, которая со временем становилась все более изощренной. Художники направили свои искания на изучение имитативных и иллюзорных возможностей этого материала, и поэтому совсем не случайно в их арсенал вошел живописный прием «обмана зрения», который они возродили, подарив ему вторую жизнь.

И в натюрмортах-обманках, и в росписи керамических обманок иллюзорные предметы воспринимаются зрителем как «существующие, но кажущиеся» за счет иллюзорности в передаче объема и пространства, а своеобразный «беспорядок», хаотичность натюрморта такого типа служил инструментом в создании эффекта еще большей натуральности и иллюзорности.

Важно отметить, что многие открытия в области европейского керамического искусства связаны со стремлением создать глазурь, которая своим цветом походила бы внешне на другой материал. Это объясняется тем, что «искусственность», свойственная XVIII столетию, проявлялась практически во всем, что окружало тогда человека, его быт, манеру поведения. Подобное обстоятельство нашло свое отражение и в керамике, главным образом, в росписи, которая оказалась самым ярким средством художественного выражения образа человека, образа его мироощущения и мировоззрения.

Особый интерес вызывали росписи, имитирующие искусственные и природные материалы — появилась и роспись «под дерево» [7, с. 49]. В западном искусствоведении она обозначается французским термином «faux bois» [10], что переводится как «искусственное дерево». В словарях XVIII века этот термин чаще применялся для описания мебели, но с ростом популярности росписи на фарфоре, стал использоваться и для его описания. В Европе роспись «faux bois» была наиболее распространена на изделиях французской мануфактуры Нидервиллер (фр. Niderviller).

Имитация дерева заключалась в создании на поверхности фарфора узора распиленных деревянных досок, который мог выступать самостоятельным приемом декорирования, но чаще был призван служить фоном для изображения на нем листов гравюр («cartellino») на различные сюжеты, которые «прикреплялись» к «деревянному» фарфору при

помощи нарисованных гвоздей (ил. 1–2). В таком случае можно говорить о создании живописной «обманки» — иллюзии, обмана глаз, о передаче в керамическом материале пространственных и световых эффектов, характерных для изобразительного искусства, когда плоскость керамики начинает работать как плоскость холста. С утверждением, что «изобразительное искусство не может идти в прикладное «со своим уставом», ибо в этом «монастыре» оно — раб, а не господин» [2; с. 139] можно поспорить, рассмотрев примеры живописных «обманок», в том числе и с позиции технического мастерства их исполнения.

Во многом создание столь необычного и «вольного» декора «под дерево» стало возможным потому, что небольшая мануфактура Нидервиллер, занимавшаяся его производством, располагалась в герцогстве Лотарингия, на земле, свободной от французских законов, защищающих королевскую монополию на фарфоровое производство в Севре. Причудливые творения появились здесь примерно с 1770-х годов и выпускались вплоть до 1793-х, в то время, когда завод принадлежал графу Адаму-Филиппу де Кустину. Отогнутые уголки бумаги, тщательно выписанные узоры дерева, умелое использование светотени — все это искусно исполняли художники мануфактуры Нидервиллер на фарфоре, стараясь сделать «обманки» осязаемо реальными, проделывая тот же трюк с восприятием, как в натюрмортах-обманках. Иллюзия в них подчинялась и органично вписывалась в сервизные формы, не нарушая их архитектонику

В создании световой и пространственной иллюзии художник-живописец и художник-керамист были объединены общей задачей: создать «совершеннейший обман зрения <...> до полной иллюзии» [1, с. 368] и возбудить у зрителя искреннее восхищение и желание разгадать этот чистый «обман зрения», понять, что перед ним не настоящие клочки, листочки бумаги или другие предметы, прикрепленные на доску гвоздем или веревкой, а рукотворное изображение, созданное художником и стремящееся выдать себя за предмет реального мира. Художникам удалось найти ту определенную форму, в которую они помещали иллюзию, способную «впустить» в себя двухмерность трехмерного.

Живописные «обманки» Нидервиллера со временем стали весьма популярными, и вскоре их тематику «подхватили» другие производства, однако не все оказались так искусны в их исполнении, (впрочем, и в Нидервиллерском фарфоре практически параллельно стала применяться роспись «под дерево» и для создания имитации фактуры и узора дерева, без намека на какую-либо иллюзорность). Примеры такой росписи с элементами живописных «обманок» можно найти на произведениях другой мануфактуры — Франкенталь (фр. *Manufacture de Frankenthal*); в собрании в Бостоне есть чашка и блюдце этого производства (ил. 3). На блюдце весьма ярко проявляется



1. Чайник и поднос из сервиза-солитера. Франция, «Нидервиллер», 1774 г. Джозеф Дойч (англ. J. Deutsch). Фаянс; подглазурная полихромная роспись. Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания



2. Чашка с крышкой и блюдцем. Франция, «Нидервиллер», 1770–1789 гг. Фаянс; подглазурная полихромная роспись. Музей изобразительных искусств, Бостон, США



3. Чашка с блюдцем. Германия, «Франкенталь», 1780–1790 гг. Фарфор; подглазурная полихромная роспись эмалями. Музей изобразительных искусств, Бостон, США

7. Студенческая секция



4. Сервиз-солитер. Австрия, Венская фарфоровая мануфактура, конец XVIII в. Фарфор; подглазурная полихромная роспись. Галерея Дэниэла Барни, Нью-Йорк, США



5. Тарелка. Россия, Москва, завод Ф. Я. Гарднера, 1785 г. Фарфор; подглазурная полихромная роспись эмальями, позолота. Государственный музей керамики «Усадьба Кусково XVIII века»



6. Блюдец. Германия, Тюрингия, мануфактура Гера, конец XVIII в. Фарфор; подглазурная полихромная роспись, позолота. Британский музей, Лондон, Великобритания.

этот эффект иллюзии, но если нидервиллерские изделия сохраняют в себе ощущение того, что «бумагу с гравюрой» словно сию секунду небрежно положили на деревянную поверхность, то роспись на изделии мануфактуры Франкенталь все же производит впечатление, будто ее долго продумывали и отмеряли по центру «резерв» для изображения листа. А на чашке и вовсе отсутствуют даже тени. Подобным образом решены и изделия Венской мануфактуры. К примеру, сервиз-солитер конца XVIII века, с его, можно сказать, гиперреалистической «деревянной» подглазурной росписью, есть в галерее Дэниэла Барни в Нью-Йорке (ил. 4).

В русском искусстве фарфора XVIII столетия роспись «под дерево» с элементами живописных обманок не получил широкого распространения. В собрании Государственного Эрмитажа имеются два предмета исключительно с росписью «под дерево», являющиеся примерами имитации фактуры и узора природного материала, но не претендующие на какую-либо иллюзорность: эффекта «обманки» в них нет. «Очень часто такой фон служил для того, чтобы скрыть дефекты самого предмета, его массы или глазури» [8, с. 22.]. Однако, интересным может показаться использование живописного приема «trompe l'oeil»⁶ на гарднеровской тарелке 1785 г. из Государственного музея керамики «Усадьба Кусково XVIII века» (ил. 5). На ней мы видим изображение листочков бумаги, «прикрепленных» к горизонтальной поверхности при помощи красной ленты, как это было бы в живописной обманке, на верхнем листке выведена надпись «...Страхъ Божий». В этом уникальном образце русского фарфора частного производства отразились традиции «куръезной» живописи на керамических изделиях.

В подобных примерах роспись «спорит» уже не только с архитектурой самого произведения, но и с приемом как таковым (ил. 6). В большей степени удачными после оригинальных нидервиллерских произведений стоит назвать изделия мануфактуры Нимфенбург, Лоосдрехт. В них приемы росписи «под дерево» и «cartellino» тоже сохраняются в единстве даже тогда, когда декор покрывает не всю поверхность фарфора, как на лоосдрехтской чашке и блюдец из Рейксмузеума. Но, тем не менее, роспись все же нарушает здесь плоскостность керамики:

листок с гравюрой не вписан в зеркало блюдца так, чтобы создавалась та самая иллюзия. Художник, даже используя, возможно, намеренно такой ход, не уделяет внимание созданию правильного угла отбрасываемой тени.

В рассмотренных случаях росписи «под дерево», где присутствуют элементы живописных «обманок», представляющих собой изображения листков бумаги, мы видим, что художник заимствует иллюзорность из изобразительного, живописного художественного языка и переносит ее на язык декоративно-прикладной керамики, понимая, что это не холст, что плоскость керамики не может быть предназначена для станкового искусства. При этом талантливый мастер создает «ложную» реальность для зрителя, который невольно полагает, что на плоской поверхности работают те же оптические и иллюзионистические законы, как и в окружающей нас трехмерной действительности. Здесь и обнаруживается тот самый главный «фокус», когда при отсутствии осознания этих изменений запускается активизация зрительского восприятия, которого без «иллюзии» могло бы и не случиться. И художник, и зритель оказываются втянуты в игру «собрать-разобрать» привычную им картину мира ради прорыва в новые измерения представлений о нем; именно этот процесс определяет и роднит традиционные живописные натюрморты-«обманки» и керамические «обманки».

Вступая в определенную полемику с утверждением, что «синтез прикладного искусства с искусством изобразительным будет художественно полноценным только при полном и безоговорочном подчинении второго первому» [2], отметим следующее. Действительно, нельзя отрицать, что в прикладном искусстве есть свой закон: художественный образ строится здесь архитектурно, проистекая из функции создаваемого объекта и природы материала, где наиболее органична плоскостная, орнаментально-декоративная роспись. Однако рассмотренная нами практика художественной керамики показывает, что в истории имеется немало примеров, когда подобное правило художниками нарушалось, но это ни в коем случае не умаляло художественной и культурной ценности самого произведения. Когда, казалось бы, материал и все его возможности использованы по максимуму, художник будто забывает привычные правила и требует от материала большей экспрессивности. Это нарушение детонирует рождение новых открытий в использовании естественных свойств материала, поиска новых образов, пропорций, форм и способствует рождению новой цельности и гармонии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вопрос типологизации «обманок», а именно, приемов, которыми пользуется художник при их создании, сегодня остается открытым. Это связано, прежде всего, с тем, что если с определением приемов имитации все оказывается более или менее понятно (имитация различных материалов или предметов), то с приемами иллюзии — нет. Мы можем изучать и говорить об иллюзии предметов, о живописных «обманках», подразумевающих иллюзию трехмерности в двумерной плоскости, об оптических иллюзиях (в контексте оп-арта XX в. — это геометрические «обманки») и т.д., но при их определении неизбежно возникают вопросы, связанные с осмыслением сложного и глубинного процесса изменения восприятия и видения пространственности.
2. Во французском языке термин «*trompe l'oeil*» [тромплёй], обозначает «технический прием в искусстве, целью которого является создание оптической иллюзии — трехмерного восприятия того, что в действительности изображено на двумерной плоскости» [2]; термин появился в XIX веке, в первую очередь, в контексте осмысления пространственных законов живописи.
3. Очевидно, античная эпоха вносит некоторый нюанс в наше представление об обманках, об иллюзиях, но только в том смысле, что этот период в искусстве с его убедительным правдоподобием «как в жизни» (легенда о Зевксисе и Паррасии) стал той отправной точкой, с которой начинают свое развитие иллюзионистические приемы. Помимо «жизнеподобия», тогда же складывается представление об античной перспективе, которая позже найдет свое воплощение в иллюзионистических римских росписях и мозаиках (к примеру, росписи первого этапа второго помпейского стиля и четвертого).
4. Сложно сказать, в какой стране и в каком году впервые появляются натюрморты-обманки. См.: *Расторгуев, А. Л. Обманки // Декоративное искусство СССР. 1984. № 6.* А. Л. Расторгуев замечает, что «в Италии XV века складывается структура жанра, в то время как в Нидерландах — его плоть» [5, с. 39]. Тем не менее, точного ответа на этот вопрос нет.

7. Студенческая секция

5. К примеру, художники-голландцы, Самуэль ван Хоогстратен (ок.1627–1678 гг.), Корнелис Норбертус Гисбрехтс (ок.1640–после 1675 гг.), и др. Среди художников, работающих в этом жанре и типе натюрмортов-обманки можно назвать: Эверетта Колльера (1642–1708 гг.) (ил. 2), Йохана Клоппера (1670–1734 гг.), Иоганна Каспара Фюссли (1706–1782 гг.), Григория Теплова (1717–1779 гг.), Трофима Ульянова (1712–?) и других мастеров XVIII и XIX вв., когда интерес к натюрмортам-обманкам снова вернулся.
6. Использование живописного приема «*trompe l'oeil*» может наблюдаться и без росписи «под дерево», как на отечественных мануфактурах, так и на европейских.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрмортов / Б. Р. Виппер [перевод цитат с немецкого и французского Н. Захаровой]. СПб., 2005. 382 с.
2. Каган М. С. О прикладном искусстве. Л., 1961. 160 с.
3. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 349–375.
4. Обманка // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017). [Электронный ресурс] // bigenc.ru: БРЭ. URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2282791 (дата обращения: 24.11.2019).
5. Расторгуев А. Л. Обманки // Декоративное искусство СССР. 1984. № 6. С. 38.
6. Сиповская Н. В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века [Текст]: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.04 // Гос. ин-т искусствознания. М., 2010. 374 с.
7. Трощинская А. В. Орнаментальный и цветочный декор русского фарфора последней трети XVIII века: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2003. 187 с.
8. Хачатуров, С. В. Изнаночное восполнение мира в изобразительном жанре *trompe l'oeil* // *historystudies.msu.ru*: Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 2015. № 2. Электронная версия (2019). URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/23/89> (дата обращения: 25.11.2019).
9. *Dictionnaire technologique, ou nouveau dictionnaire universel des arts et métiers, et l'économie industrielle an commercial*. Thomine et Fortic, 1823. PP. 98–99. Владелец оригинала — Публичная библиотека Лиона, Франция // [books.google.ru](https://books.google.ru/books/about/Dictionnaire_technologique_ou_Nouveau_di.html?id=vDdRAAAAYAAJ&redir_esc=y). URL: https://books.google.ru/books/about/Dictionnaire_technologique_ou_Nouveau_di.html?id=vDdRAAAAYAAJ&redir_esc=y (дата обращения 21.09.2018).
10. Pliny. *Natural History*. Translated by N. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1961. 615 p.
11. *Trompe l'oeil // Trésor de la langue française. Электронная версия (2019)*. Французский 16-ти томный словарь, в котором собраны слова, вошедшие в лексику в период с 1789 по 1960 гг. // [atilf.atilf.fr: Le Trésor](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=618382650). URL: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=618382650>; (дата обращения: 25.11.2019).

Сведения об авторе:

Гиниятуллина Эльмира Равиловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; elmira251295@yandex.ru

Giniyatullina Elmira Ravilovna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's degree student, the 2nd year student; elmira251295@yandex.ru

Научный руководитель:

Горбунова Татьяна Васильевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор философских наук, профессор; gormstan@yandex.ru

Tatyana V. Gorbunova, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Doctor of Sc. (Philosophy), Professor; gormstan@yandex.ru

РАЗВИТИЕ ГОРОДОВ И ИХ ИДЕНТИЧНОСТИ С ПОМОЩЬЮ БРЕНДИНГА ТЕРРИТОРИЙ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА БАЛАКОВО

Балаково — один из множества городов России, в которых существуют следующие проблемы: потеря идентичности, низкое качество жилой среды, отсутствие грамотной стратегии действий. Одним из способов решения этих проблем является брендинг территорий — комплексная стратегия, направленная на разрушение негативных образов городов и регионов, переосмысление их возможностей. На примере города Балаково, расположенного в Саратовской области, будут рассмотрены стратегии развития города с помощью брендинга территорий.

Ключевые слова: благоустройство, брендинг, идентичность.

L. D. Gnedenko

DEVELOPMENT OF CITIES AND THEIR IDENTITY BY MEANS OF BRANDING OF TERRITORIES ON THE EXAMPLE OF THE CITY OF BALAKOVO

Balakovo is one of many cities in Russia, where there are such problems as loss of identity, poor quality of living environment and lack of competent strategy. One of the ways to solve these problems is branding of territories — a comprehensive strategy aimed at destroying the negative images of cities and regions and rethinking their capabilities. On the example of the city of Balakovo, located in the Saratov region, strategies for the development of the city with the help of branding territories will be considered.

Keywords: landscaping, branding, identity.

В настоящее время тема развития городов России является очень актуальной. Данный вопрос важен для укрепления экономической ситуации в стране, повышения туристической привлекательности и комфорта для жителей городов, а так же привлечения в города работоспособного населения, так же, это связано с проблемой потери российскими городами идентичности, разрушением связи с историческим прошлым города или его отсутствием.

Один из путей решения проблем в развитии города — брендинг территорий. Грамотный брендинг создает положительный окрас образу города и способен организовать такие условия, при которых:

- повысится рейтинг города и региона в конкуренции за кадры, инвестиции и технологии;
- восполнится отсутствие образа города или восстановится его утерянная идентичность;
- повысится локальный патриотизм жителей; уменьшится отток жителей в связи с рабочей миграцией;
- повысится качество окружающей среды и городской инфраструктуры;

7. Студенческая секция

- увеличится влияние города и региона внутри станы и за ее пределами.

Создание бренда — это процесс комплексного изучения особенностей территории, её истории, конкурентных преимуществ, производственную направленность. Этот процесс не может ограничиваться лишь созданием логотипа и состоит из создания мероприятий и преобразований, взаимосвязей между городскими сообществами, жителями и городом.

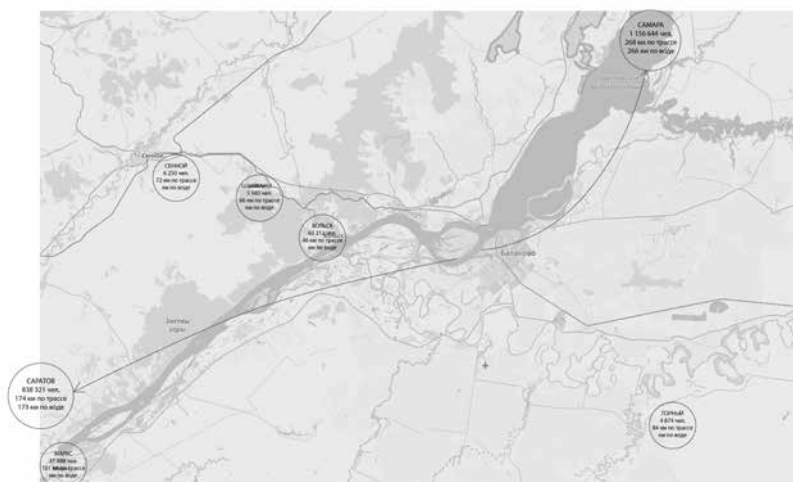
Для создания привлекательного бренда города необходимо:

- сформулировать ясную, сжатую, амбициозную, но при этом реалистичную позицию и образ бренда;
- позиционировать бренд, основываясь на ценностях, подходах, принципах и характеристиках населения;
- отразить внятную стратегию развития города и ее ключевые точки с учетом навыков, ресурсов и компетенций;
- эффективно изменяться, чтобы приносить выгоду целевым аудиториям;
- успешно коммуницировать с внутренними сторонами влияния;
- эффективно интегрироваться в различные средства маркетинговых коммуникаций;
- быть последовательными [2, с. 35–36].

Определение ключевых ценностей территории позволяет создать образ, который приведет к росту узнаваемости, а значит, будет говорить о его эффективности.

Существует большое количество примеров усиления динамики развития городов после проведения их брендинга. Среди российских городов можно выделить г. Плёт Ивановской области, город известен своей взаимосвязью с художником И. Левитаном, в городе большое количество музеев, а так же богатое историко — культурное наследие, с 2006 г. в городе ежегодно проводятся фестивали («Плёт на Волге. Льяная палитра», Международный кинофестиваль «Зеркало» имени Андрея Тарковского, Левитановский музыкальный фестиваль, Дачный фестиваль имени Шаляпина, 2018 был объявлен «Годом Италии в Плесе»), формируется комплексное программирование туристического сезона, создается грамотная инфраструктура, для приема туристов (до 400 тыс. человек ежегодно при населении 2 тыс. человек), формируются программы сохранения архитектурного наследия, для такого небольшого и отдаленного населенного пункта — грамотная проработка программ по привлечению туристов — основной путь развития.

Рассмотрим стратегию разработки брендинга территории на примере города Балаково, основным направлением которого будет организации пространства, комфортного для жителей и формирования их отношения к своему городу, а так же усиление туристической привлекательности за счет выявления особенностей территории: исторических и ландшафтных.



1. Географическое расположение г. Балаково

Балаково — крупный город на реке Волга (*ил. 1*). Благодаря своему местоположению, основанное в 1762 г. поселение, а потом и город, всегда были местом, через который проходили большие торговые пути, как по воде, так и по суше (во времена существования Великого шелкового пути, эта местность была одной из его частей). Вдоль берегов стояли большие амбары для зерна, по количеству производимого и продаваемого хлеба Балаково уступал лишь Самаре (губернской столице).

С началом промышленной революции в городе начали активно строиться заводы, к 1883 г. появляется чугунно-литейный завод, кроме уже двух имеющихся салотопленного и кирпичного, а чуть позже, основателем этого завода крестьянином Федором Блиновым был изобретен первый в мире гусеничный трактор. В 1899 г. Братья Мамины открывают завод по производству оригинальных дизельных двигателей мощностью от 3,5 до 4 лошадиных сил, завод очень быстро завивался и к 1914 г. стал основным промышленным предприятием в городе.

Так, из небольшой деревни на берегу Волги Балаково к 1911 превратился в крупный город с развитой торговлей и промышленностью, в это время в городе существовало около 75 небольших промышленных предприятий, в том числе небольшая электростанция, которую организовало общество «Свет». Но первая мировая война и революция, не дали развернуться начинающимся в нем преобразованиям, и он стал обычным уездным городком. Развитие заново началось в городе лишь в 1956 г. с приходом в город сразу пяти крупнейших всесоюзных строек: комбинат химволокна (с 1959 г.), Саратовская ГЭС (с 1965 г.), Саратовский оросительный канал (с 1970 г.), химзавод (с 1972 г.) и Балаковская АЭС (с 1979 г.).

Сегодня город имеет районное значение, его население 189 829 человек, а расположенные в нем Саратовская ГЭС и Балаковская АЭС, питают энергией многие регионы страны, в том числе северные. Город имеет развитую планировочную инфраструктуру, с жилыми районами, большим количеством зеленых зон, и судоходным каналом, который делит город на две части, является его главной ландшафтной доминантой и, согласно опросам, самым любимым местом в городе у большинства горожан.

Но при всех плюсах, город имеет ряд проблем, которые мешают его развитию, и которые можно решить с помощью брендинга города:

1. Потеря идентичности территории, отсутствие у людей гордости за свой город, а порой негативное к нему отношение. Большое количество перемен, происходящих в стране за последние сто лет, город потерял свой образ и стал ассоциироваться с одним из множества отстроенных с нуля в советское время промышленных городов. Сейчас город зовется городом Химиков, Электриков и Строителей, главной ассоциацией является промышленность. Этот образ довольно верно отражает не только настоящее, но и промышленное прошлое города, но может иметь гораздо более глубокий смысл. Стоит обратиться к двум самым главным символам города: реке — которая дала ему жизнь в прошлом и помогает развиваться сейчас и промышленности, которая сегодня в самом значительном ее объеме представлена производством электричества (и которое уже начинали производить в городе в самом начале XX в.).
2. Низкое качество окружающей среды, городской инфраструктуры. Имеющаяся в городе грамотная планировка и организация общественных мест не обслуживается должным образом, в связи с этим они находятся в непригодном состоянии, новых общественных пространств практически не создается, а те, что создаются — примитивны и некачественны. Эта проблема говорит не просто о факте отсутствия комфортных для жизни условий, но также влечет за собой недовольство горожанами среди жителей и отток работоспособного населения. Происходит это потому, что в городе, для реализации образовательных и трудовых потребностей работает в основном промышленная сфера (хотя и она порой не дает людям нужных рабочих мест), а сфера услуг и творчества практически не развиты.

3. Отсутствие туристической привлекательности. Город имеет очень удобное географическое положение и легкодоступен как наземными, так и водными путями. Туристическая инфраструктура и образ города не развиты, несмотря на большое количество возможностей: уникальная городская планировка с каналом, протекающим в центре города; географическое расположение и природа; сохранившаяся в большом количестве историческая застройка; промышленные объекты федерального значения (АЭС и ГЭС); наличие площадок для проведения спортивных и культурных мероприятий.

Для преодоления этих проблем необходим комплексный взгляд на ситуацию в городе, с анализом его реальных потребностей.

В формировании бренда города Балаково акцент предполагается делать на создании среды комфортной и полезной в первую очередь жителям, так как они в самой большей степени оказывают влияние на формирование бренда и его дальнейшее существование, именно они будут его основными пользователями.

Тактика развития направлена на многостороннее развитие города, и использование его статуса, как города огромной энергетической мощи.

Стратегия городских преобразований:

1. Первым этапом станет благоустройство набережной, создание грамотной связи ее и примыкающих территорий, формирование её образа как одного из главных символов года.
2. Второй этап — организация маршрутов и мест в городе, связанных с раскрытием образа города как энергетического центра Поволжья. Например, создание обучающих и интерактивных пространств, рассказывающих о способах получения электричества, о его использовании в науке, в жизни и даже творчестве. Организация программы с экскурсиями на смотровую площадку ГЭС и в блоки АЭС. Такие меры помогли бы вернуть горожанам гордость за их родной город, а для приезжих послужили бы отличным туристическим маршрутом.
3. Третий этап — организация фестиваля воды и света с выходом на всероссийский и международный уровень. В данной сфере в России почти не проходит мероприятий, лишь три основных: фестиваль «Круг Света» г. Москва, «Ночь Света» в г. Гатчина и «Чудо света» г. Санкт-Петербург. Фестиваль может проводиться в летний и зимний сезон, летом — это игра света и воды, зимой, благодаря климату, снежный фестиваль. Создание настолько знакового события — это большая возможность привлечения туристов и инвесторов в город, а также еще один из способов вовлечения жителей в городскую жизнь, повышения престижа города. Ярким примером большой популярности небольшого города за счет фестиваля может служить французский город Лион, праздник света там носит глубокие исторические корни, но является мощной точкой притяжения для огромного количества туристов и дополняет образ города как образовательного центра.

Таким образом, предлагаемая стратегия развития направлена на разные типы пользователей:

- Жители города — основная аудитория, для них создается комфортная городская среда с возможностями реализации своих потребностей в спорте, общении, развлечении, кроме того, позитивное мнение горожан о своем городе и его трансляция приезжим людям, активность в производимых преобразованиях и участии в жизни города — одна из важнейших составляющих брендинга;
- Культурная и туристическая связь с жителями близлежащих городов Поволжья. Создаваемая инфраструктура будет включать в себя круглогодичный план меропр-

ятий и организацию мест для отдыха, Балаково дополнит существующие туристические маршруты и станет самостоятельной точкой притяжения.

- Уникальный центр энергетики и экологии, проведение фестивалей российского и международного масштаба, целью их организации является привлечение в город туристов, а также работников различных отраслей, популяризацию знаний о производстве электроэнергии.

Брендинг города — мощный движущий фактор для развития современных городов, помогающий справляться с их изолированностью и отсутствием приоритетов и стратегий развития.

Частой ошибкой при создании брэнда территории является создание лишь поверхностного образа, не связанного с жизнью этого места. Для создания брэнда города, который будет эффективно работать, необходимо основываться на исторической составляющей и потребностях города сегодня, задействовать максимальное количество участников, способных повлиять на жизнь города, а также создавать систему, способную изменяться, принося выгоду целевым аудиториям.

Пример создания образ города Балаково, дает нам представление об основных этапах брэндинга территории, факторах, которые могут быть вовлечены в этот процесс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаковская народная энциклопедия / [Балаков. р-н Саратов. обл.; Авт. идеи и вступ. ст., сост. Ю. Ю. Каргин]. Саратов: Приволж. изд-во, 2007. 534 с.
2. Динни К. Брендинг территорий. Лучшие мировые практики / Под ред. Кейта Динни; пер. с англ. Веры Сечной. М.: Манн, Иванов, Фербер, 2013. С 35–36.
3. Официальный портал Плёского городского поселения. URL: <http://gorodples.ru/pages/today> (дата обращения 15.11.2019).

Сведения об авторе:

Гнеденко Людмила Дмитриевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; gnedenko.mi@yandex.ru

Gnedenko Lyudmila Dmitrievna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; gnedenko.mi@yandex.ru

Научный руководитель:

Кирпичев Владимир Алексеевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор; sd@ghpa.ru;

Vladimir A. Kirpichev, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Professor; sd@ghpa.ru.

**АТРИБУЦИЯ РЕЗНЫХ ФИГУРОК БУФЕТА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
«БИТВА ЗЕВСА С ТИТАНАМИ» ИЗ СОБРАНИЯ
УЧЕБНОГО МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА СПГХПА
ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА**

Статья посвящена этапам атрибуции резных фигурок, декорирующих буфет с центральным изображением «Битва Зевса с титанами» из экспозиции учебного музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Во главу угла была поставлена задача определить место изготовления фигурок, время их создания и идентификацию персонажей, входящих в декоративное убранство буфета. Автор уделил внимание стилистической интерпретации образов, их техническому и материальному исполнению и определению мастерской, которая специализируется на подобной продукции в Мюнхене во второй половине XIX века. Автор впервые вводит в атрибуцию музейного предмета место и время изготовления, а также предположение о том, что подобный предмет относится к рекламной продукции своего времени.

Ключевые слова: атрибуция, мебельное искусство, скульптура Обераммергау, трактовка образов скульптурок, резьба по дереву.

L. P. Gorshkova

**ATTRIBUTION OF CUTTING BUFFET FIGURES WITH THE
IMAGE “THE BATTLE OF ZEUS WITH THE TITANS” FROM THE
COLLECTION OF THE EDUCATIONAL MUSEUM OF APPLIED
ART OF THE SAINT PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY
OF ART AND DESIGN**

The article is devoted to the attribution stages of carvings decorating a buffet with the central image “The Battle of Zeus with the Titans” from the exposition of the Educational Museum of the Stieglitz Academy. The main task was to determine primarily the place of manufacture of the figures, the time of their creation and the identification of the characters included in the decoration of the buffet. The author paid attention to the stylistic interpretation of images, their technical and material execution and the definition of the workshop specializing in similar products in Munich in the second half of the 19th century. For the first time, the author introduces the place and time of manufacture into the attribution of a museum object, as well as the assumption that such an object belongs to the advertising products of its time.

Keywords: Attribution, furniture art, sculpture of Oberammergau, interpretation of symbolic content, wood carving.

Одной из ключевых дисциплин направления «Теория и история искусства» является — «Музееведение и экспертиза произведений искусства». Помимо лекционного материала, сопровождающего предметную коллекцию Учебного музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, в процессе обучения студентам предлагается провести собственное

исследование. В рамках учебного задания требуется не только описать предмет, но также уточнить и дополнить данные первичной атрибуции. Подобная практика способствует развитию профессиональных навыков, приобретению опыта атрибуционной деятельности и работы с предметами музейных коллекций.

В качестве примера в статье представляется результат практического задания «Экспертиза произведения искусства» — атрибуция буфета с изображением мифологического сюжета «Битва Зевса с титанами» (ил. 1), входящего в постоянную экспозицию учебного Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

При выборе музейного предмета отдавалось предпочтение малоизученным экспонатам, что давало возможность дальнейшего научного исследования.

Сложность атрибуции буфета заключалась в стилистической эклектике предмета мебели. В процессе исследования не было найдено аналогов, что свидетельствует об уникальности данного предмета. Кроме того, в отечественной литературе отсутствуют исследования, посвященные столярному, резницкому, мебельному ремеслу Баварии, в особенности конкретным коммуна́м¹.

Одним из главных информационных источников служили электронные ресурсы. В музейном провенансе указано место изготовления буфета — южная Германия и дата создания — 1856 г. Дается краткое описание сохранности; указывающее утраты замков на дверцах, трещин на филенке центральной створки. Буфет поступил в Музей Академии в 1952 г. из Музея истории прикладного и декоративного искусства. Ранее он находился в Государственном музее нового западного искусства. Предположение, что местом производства фигурок, украшающих буфет, является баварская коммуна Обераммергау, позволило обратиться к официальному сайту этого поселения [2]. На сайте представлена общая информация о культурно-историческом значении традиционного ремесла и художественных учебных заведениях коммуны. В книге Хелены Шорт «Обераммергау» была изучена краткая история этого поселения.

Основным методом, использованным при исследовании, является: стилистический анализ включающий, рассмотрение иконографии персонажей, изучение техники и технологии искусства резьбы по дереву в XIX в., а также поиск аналогичных произведений искусства в каталогах, на аукционных сайтах, в музеях.

Буфет по стилистическим особенностям можно отнести к неobarocko с элементами неоренессанса. Конструкция состоит из трёх частей, украшенных резными аллегорическими фигурками. Архитектура подчёркивается нависающим карнизом, наверху — балюстрада с «тумбами», на которых расположены вазоны, выдающийся вперёд цоколь, каннелированные колонны с коринфскими капителями. Стенки нижней ниши декорированы накладными гирляндами. Верхняя часть покоится на четырёхгранных, сужающихся книзу опорах, вверху которых ионические капители наверхия.

Маскароны, гирлянды и пояски коричневого цвета, оформляющие фасад, с иониками визуально облегчают конструкцию предмета мебели. Личины ключевин выполнены в виде маскаронов. Буфет выполнен из бука, тонированного под чёрное эбеновое дерево. Дверца центральной части буфета декорирована композицией «Битва Зевса с титанами» и так же, как и аллегорические фигурки выполнена из самшита. Сюжетом для центральной композиции, вероятно, служила гравюра, однако поиск прототипа пока не дал результата.

Самшит² издавна использовался мастерами резчиками, столярами в изготовлении предметов мебели, их отделке. Высокая плотность и твердость древесины самшита



1. Буфет
с изображением мифологического
сюжета «Битва Зевса
с титанами» в Музея
прикладного искусства СПГХПА
им. А. Л. Штиглица

позволяют мастерам создавать утонченную резьбу, отличающуюся детальной точностью, несмотря на трудности в обработке, требующей опыта и мастерства резчика. Одним из примечательных качеств самшита является устойчивость к повреждениям и потемнению от времени.

Над композицией с «Битвой Зевса с титанами» располагаются три ниши, в которых помещены фигурки с сюжетами из сельской жизни, каждая из которых является аллегорией определённого времени года. Лето — это крестьянин во время жатвы, держащий в руках охапку колосьев. В центральной части, под фронтоном в виде арки, располагается фигура пахаря с двумя волами — аллегория весны. Молодой пастух с козлятами в правой нише, играющий на многоствольной флейте, олицетворяет осень. Все три фигурки напоминают фарфоровую бисквитную пластику. Данное сходство можно объяснить довольно распространённой практикой заимствования образов для фарфоровых статуэток из народного творчества, деревянных фигурок и наоборот. Подтверждением этому может служить стилистическая особенность мейсенских статуэток — анатомически неправильная большая голова, что характерно именно для фигурок, вырезанных из дерева. Все три фигурки являются сюжетными игрушками [4, pp. 51–52].

Фигуры на боковых створках также несут аллегорический смысл. В правой верхней части буфета, в левой нише, находится фигура девушки с рогом изобилия, в котором можно заметить колчан стрел. Ее образ соответствует греческой богине охоты — Артемиде. Справа от нее изображен мужчина, держащий не только рог изобилия, наполненный фруктами, но и сосуд с водой. Правой ногой он опирается на змея. Данная фигура олицетворяет собой Аполлона, победившего Пифона. В правой нижней части буфета также помещены фигуры двух греческих божеств. В левой нише располагается Сизиф, который согнулся под тяжестью глыбы — символ безрезультатной и бесполезной работы. В фигурке девушки, расположенной справа от него, легко распознается Флора. Она держит в руках цветы, ее рог изобилия представляет собой букет.

В левой верхней части буфета располагается Афина — богиня знаний, искусств, ремесел и военной стратегии. Покровительница городов и государств, она опирается на земной шар. Ее рог изобилия наполнен мечами и пушкой. Рядом с ней, с правой стороны, еще одна женская фигура, ее рог изобилия наполнен желудями³. Данные фигуры — аллегорические символы войны и мира.

Под ними покоится фигура с кувшином. Вероятно, это олицетворение титана Гидаспа — аллегория воды. Справа от него крылатая фигура с надутыми щеками под грозовой тучей — это Эол, бог ветра.

Фигурки, хотя и имеют стилистическое сходство, однако при этом обладают разной художественной выразительностью, пластикой. Это наводит на мысль о том, что они могли быть выполнены разными мастерами. Все фигурки имеют признаки круглой скульптуры, что свидетельствует о том, что они универсальны. Наиболее вероятным местом изготовления фигурок буфета из Музея прикладного искусства является Обераммергау — коммуна, находящаяся в районе Гармиш-Партенкирхен, на юге Баварии, недалеко от границы с Австрией. Сравнение фигурок буфета (ил. 2) и фигурок, производимых неизвестными авторами в Обераммергау (ил. 3), показывает значительное стилистическое сходство.



2. Фигурки буфета с изображением мифологического сюжета «Битва Зевса с титанами»



3. Резные фигурки неизвестных мастеров нач. XX в. Из коммуны Обераммергау

7. Студенческая секция

Первые упоминания о резных изделиях данной коммуны появились в XIII в., а в начале XIX в. изделия местных ремесленников распространились далеко за пределами Германии. Мастерство передавалось из поколения в поколения и являлось основным источником финансов целого поселения. Периодом расцвета художественной резьбы Обераммергау считается начало XVIII в.

Именно в это время местные купцы активно торговали декоративно-прикладным искусством коммуны в разных частях Европы (от Санкт-Петербурга до Кадиса). С XIX в. местные резчики по дереву стали делать фигурки персонажей рождественских мистерий, исполняемых местными жителями [3, pp. 9–10]. Кроме того, распространенными темами являются сюжеты сельской жизни, дети, животные. Обераммергау и по сей день является художественным центром Баварии, в котором работают резчики по дереву. Их ремесло привлекает большое количество туристов, особенно любителей баварского декоративно-прикладного искусства.

В конце XIX века учитель рисования и скульптор Людвиг Ланг основал школу резьбы в Обераммергау.[3, p.11] На сегодняшний день наследником этой школы можно считать Государственное профессиональное училище скульпторов по дереву, в учебной программе которого, основное внимание уделяется развитию индивидуальных художественных навыков студентов. Не смотря на свободу творческого самовыражения, многие выпускники продолжают работать в традиционном стиле художественной резьбы Обераммергау [2] (ил.4).



4. Фотография современной мастерской резчиков по дереву в Обераммергау

Таким образом, изученный в процессе практических занятий по дисциплине «Музееведение и экспертиза произведений искусства» музейный экспонат позволяет атрибутировать его производству баварской коммуны Обераммергау середины XIX в., то есть периода историзма. Кроме того, определить иконографию персонажей, украшающий интересный для исследователя предмет мебели, отличающийся эклектичным своеобразием и некоторым несоответствием функциональному назначению. Можно предположить, что он был изготовлен для рекламного экспонирования. Основанием для этого служат художественное оформление и конструкция буфета, словно его главная цель — репрезентация искусных резных фигурок.

Подобные практические задания имеют большое значение для расширения и углубления теоретических знаний в процессе обучения. Все это является важнейшим элементом подготовки будущих специалистов в области искусствоведения, дальнейшей

конкурентоспособности выпускников Академии им. А. Л. Штиглица. В рамках настоящей научно-исследовательской статьи, дополнительное изучение буфета с изображением «Битва Зевса с титанами» приводит к актуализации данного предмета в экспозиционной жизни Музея.

Благодарю за предоставленную информацию заслуженного работника РФ, эксперта министерства культуры РФ Галину Алексеевну Власову.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Коммуна (лат. *communis* — общий) — поселение сельского типа, низшая административно-территориальная единица в некоторых странах (Франция, Германия, Италия). В Средние века в Западной Европе коммуны представляли собой поселения ремесленников, которые добивались самоуправления и независимости от феодалов.
2. Самшит — род вечнозеленых деревьев и кустарников семейства Самшитовые. Произрастает на территориях Юго-Западной и Центральной Европы, Западной Азии и Северной Африки.
3. Дуб, дубовые листья с желудями — один из наиболее известных национальных символов Германии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Форрест Т. Стили мебели. Антикварная мебель. Руководство. М., 2000. С. 77–83.
2. Gemeinde Oberammergau: [официальный сайт коммуны Обераммергау]. URL: <https://www.gemeinde-oberammergau.de/de/startseite> (дата обращения: 16.10.2019).
3. Short J. H. Oberammergau. New York: Thomas Y. Crowell & Co, 1910. 84 p.
4. Smith S. Made in Germany and Austria. New York: Minton Balch & Co, 1933. 75 p.

Сведения об авторе:

Горшкова Лилия Павловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, бакалавриат, 4 курс; lilagorsh@gmail.com.

Gorshkova Liliia, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Bachelor's Degree, the 4th year student; lilagorsh@gmail.com.

Научный руководитель:

Власова Галина Алексеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, хранитель I категории учебного музея прикладного искусства, доцент; info.stieglitzmuseum@gmail.com

Vlasova Galina A, Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Keeper Of the 1st Category of The Educational Museum Of Applied Art, Associate Professor; info.stieglitzmuseum@gmail.com

А. М. Грудинина

ТЕХНОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ДЕРЕВА И СИМВОЛИКА СКУЛЬПТУРНОГО ДЕКОРА ШВЕДСКОГО ВОЕННОГО КОРАБЛЯ «VASA»

Для искусства реставрации, как и для реконструкции тех или иных памятников культуры, большое значение имеют исторические технологии обработки различных материалов. В данной статье будут рассмотрены исторические аспекты технологии художественной обработки древесины, а также символические особенности деревянной скульптуры на примере шведского военного корабля XVII в. «Vasa». Подобный анализ существующих технологий и символики позволяет современному художнику создавать реплику на исторический памятник искусства, в которой совмещаются многовековые традиции и современные тенденции.

Ключевые слова: дерево, технологии, символика, декор, Швеция XVII в., искусство.

А. М. Grudinina

TECHNOLOGICAL METHODS OF ARTISTIC PROCESSING OF WOOD AND THE SYMBOLICS OF WOODEN SCULPTURAL DECORATION OF THE SWEDISH WARSHIP “VASA”

Historical technologies for processing of various materials are of a great importance for the art deal with restoration, as well as for developing reconstruction of different cultural monuments. This article will discuss the historical aspects of the technology of artistic processing of wood, as well as the symbolic features of wooden sculptures on the example of the Swedish warship “Vasa” created at the beginning of the XVII century. The evaluation of historical roots of technologies in tight links with symbolic art allows to create a replica of a historic monument of art uniting old historical traditions and modern trends.

Keywords: wood, technology, symbolics, decor, Sweden of the 17th century, art.

Все виды и направления в искусстве имеют свои истоки, которые оказывают влияние на развитие современного искусства. Понимание технологий художественной обработки материалов и их исторического развития необходимо не только при работе с памятниками истории, но и при создании современных предметов искусства. В основе любой технологии лежат уникальные традиции, которые сохранились и активно используются в наши дни. К подобным примерам следует отнести резьбу по дереву, а также этапы его позолоты и окраски. Однако наравне с изучением технологий важно знать и уметь использовать символизм, которому в искусстве принадлежит особая роль. Символ — это какой-то конкретный образ, несущий в себе определенный подтекст, который автор стремится донести до зрителя. Примером подобных технологических и символических истоков может служить шведский боевой флагман «Vasa» XVII в., являющийся единственным и почти на 100% сохранившимся памятником культуры в истории Швеции XVII в.

Данный корабль был построен в 1626–1628 гг. по поручению шведского короля Густава II Адольфа Хенрика Хюбертссона из королевской династии Vasa. Согласно планам

7. Студенческая секция

Густава II корабль должен был стать самым тяжеловооруженным кораблем среди аналогичных кораблей в других странах, имеющих выход к Балтике. Однако в 1628 г. корабль трагически затонул при первом плавании. Причиной трагедии стали серьезные конструктивные нарушения, вызванные изменением привычной модели строительства такого судна, а именно смещением центра тяжести и излишним сужением корпуса корабля. Данные конструктивные изменения были обусловлены желанием самого короля, создать эксклюзивный корабль. Лишь к середине XX в. корабль был обнаружен, а в 1961 г. поднят, законсервирован и подвергнут реставрации. В настоящее время его можно увидеть в специально построенном для него музее «Vasa», как единственно сохранившийся в мире парусный деревянный военный корабль начала XVII в.



1. Скандинавская деревянная резьба, геометрическая и плосковыемчатая техника орнаментации



2. Фантастическая голова животного, деревянное укрепление на носу корабля

XVII в. является наивысший этап развития скандинавского искусства во всех его проявлениях: в живописи, архитектуре, скульптуре и, конечно же, в декоративно-прикладном искусстве. В этот период в Швеции «была широко распространена резьба по дереву. Она имела глубокие традиции, идущие от средневековья» [1, с. 1059]. В Средние века в скандинавской деревянной резьбе преобладала орнаментация, выполненная в геометрической и плосковыемчатой технике (ил. 1), что было установлено при изучении «большого погребения в Осеберге, близ Осло, в Норвегии» [1, с. 482]. «Доминирующим мотивом служили причудливые ленты — животные, переплетающиеся и кусающие друг друга» [1, с. 482]. Чрезвычайной выразительностью обладали деревянные фигуры с фантастическими головами животных, укрепляемые на носу кораблей (ил. 2), призванные «отгонять враждебных духов и устрашать неприятеля» [1, с. 482–483]. Подобные мотивы и изображения животных так же широко использовали в период XVII в., когда резьба приобрела «пышный барочный характер», что было обусловлено поздним «переходом искусства скандинавских стран к Возрождению, по сравнению с Нидерландами, Францией и Германией» [1, с. 1044]. Стоит отметить, что Возрождение в Швеции, как и в других скандинавских странах не сложилось в полноценную и длительную художественную систему, и характер его развития был динамичным и быстрым. По этой причине шведская резьба под влиянием западноевропейской культуры за короткий срок перешла от геометрической и плосковыемчатой техники к объемной технике резьбы

(рельефная резьба, скульптурная и накладная). Вследствие этого сюжетное и символическое изображение начинает преобладать над орнаментным изображением. Начинают широко использовать человеческие фигуры, фантастических и реальных животных и птиц. Мотивы, выполнены объемно-рельефной резьбой, с удивляющей их проработанностью, в большом количестве были применены в оформлении «Vasa».

Этот роскошный корабль украшали 700 статуй, имеющих собственную символику и значение. В значительной части вся скульптура корабля основана на классической древнегреческой и шведской мифологии, а также на истории и библейских сказаниях. Над созданием скульптур работали наиболее известные тогда «мастера немец Mårten Redtmer, голландец Johan Thesson и немец Hans Clausink» [4].

7. Студенческая секция

На носовой части корабля было размещено 20 скульптур римских императоров, а также скульптуры, олицетворяющие символическое «изображение 4-х типов человеческого темперамента» [4]. Скульптура, изображающая Сатурна, обозначала меланхолика; скульптура, символизирующая огонь, — холерика; скульптура, изображающая осень, — флегматика, а сангвинику соответствовала скульптура, символизирующая воду. На носу располагалась трехметровая статуя льва (ил. 3). Однако самым преобладающим по численности элементом деревянного декора, многократно повторяющимся на корабле, являлась стилизованная скульптура древнегреческого морского бога Протея, который предвидел будущее и приносил удачу морякам.

Борта и кормовая часть так же были богато украшены скульптурой. «Наиболее интересной являлась статуя Геракла, которая скорей всего была воплощением силы, храбрости, энергии и мудрости, а так же скульптура воина Гидеона, одного из героев Ветхого Завета» [4]. Согласно этой истории Гидеон с небольшим войском смог победить армию, во много раз превосходившую его по численности. Возможно, что данная статуя являлась образом силы, отваги и мудрости.

Корма корабля наиболее сильно поражала своим величием. Стоит отметить искусно выполненный герб Швеции (ил. 4), который держат два льва. Кроме того, интерес вызывают скульптуры рыцарей, которым предположительно отводилась символическая роль прошлого, настоящего и будущего.

Приведенные выше примеры показывают, что символизм — это неотъемлемая часть любого вида или направления в искусстве, скрытый смысл которого необходимо уметь правильно использовать, подобно тому, как это воплощено в изысканном и богатом образе корабля «Vasa».

Наибольшую красоту кораблю придавало художественное оформление, поскольку большинство резных скульптур на корабле были позолочены, а сам корабль окрашен в яркие цвета, что резко выделяло его на фоне других кораблей.

Часть скульптур на корабле были позолочены «gold leaf» (сусальным золотом), что было установлено специалистами музея «Vasa». Процесс золочения уже в тот период представлял собой процесс нанесения на предмет тонкого слоя золота в декоративных, а также в защитных или защитно-декоративных целях.

Первые попытки применения золота в декоративных целях известны еще с VIII в., а технологии его закрепления или рецепты грунта встречаются в трактатах разных эпох, из которых следует, что существовало два основных способа золочения: с использованием сусального и твореного золота. «Согласно многолетним исследованиям реставраторов, а также работам консерватора и искусствоведа Питера Тонгеберга», было установлено, что при золочении скульптур на корабле «Vasa» «использовали способ покрытия сусальным золотом» [4], что означало нанесение на основу тончайших листов золота.

Технология золочения с использованием сусального золота и наложения его на полимент описана вначале XII в. в трактате Теофила, в котором в «качестве клейкой основы» (современное название полимент) «служило взбитое яйцо» [5]. Однако в других трактатах



3. Трехмерная статуя льва на носу шведского боевого флагмана «Vasa», XVII в., музей «Vasa», Стокгольм, Швеция



4. Герб Швеции на корме шведского боевого флагмана «Vasa», XVII в., музей «Vasa», Стокгольм, Швеция

и исследованиях изложены разные варианты золочения на полимент. По результатам исследований установлено, что в качестве полимента при создании «Vasa» был использован «гематит (красный железняк) или точнее красный болюс» [4].

Поскольку полноценной информации, о том какими именно рецептами золочения на полимент пользовались шведские мастера XVII в. не имеется, то о методике золочения скульптур на корабле «Vasa» судят, по результатам исследований реставраторов музея «Vasa». Однако общие принципы золочения на полимент сводятся к нескольким этапам, которые присутствуют всегда, но могут различаться по составам используемых материалов.

Последовательность этапов золочения сводится к подготовке и очистке поверхности, «нанесению клевого состава в качестве предварительного этапа обработки с целью лучшего сцепления последующих слоев, нанесению левкаса», шлифовке и «нанесению полимента с помощью мягкой кисти» [2]. На этом все подготовительные этапы заканчиваются и приступают непосредственно к самому золочению. Процесс золочения заключался в нанесении, заранее «разрезанного на части золотого листа, на поверхность» [5]. Процесс золочения завершался полировкой, которую производили агатовым зубком. Данная технология сусального золочения на полимент позволила добиться большого художественного эффекта; поскольку вызолоченная поверхность имела блеск настоящего литого золота с гляцевым эффектом. Покрытые таким образом статуи создавали впечатляющий эффект роскоши, богатства и красоты, то есть идеально способствовали реализации желаний короля: сделать из «Vasa» не просто корабль, а предмет искусства, всячески прославлявшим Швецию, как великое и могущественное государство.

Кроме впечатляющего количества скульптур и большого количества позолоченных элементов, «Vasa» выделялся на фоне других военных кораблей тем, что был окрашен в яркие краски. Данное предположение было официально подтверждено «в конце XX в., когда консерватор и искусствовед Питер Тонгберг проанализировал более 300 образцов с корабля на наличие частиц различных цветных пигментов, оставшихся в структуре дерева. В результате, чего стало известно, что «Vasa» был очень красочным кораблем, когда отправился в свое первое плавание в 1628 г.» [4]. В экспозиции музея сделана великолепная подборка материалов, которые использовали для создания цветовой палитры корабля. В состав, которой входит значительное количество разнообразных пигментов, среди которых не только минеральные пигменты, но и натуральные минералы и органические пигменты, которые сейчас в основном заменены на искусственные химические соединения их имитирующие.

Более 15 пигментов (ил. 5), которые можно сгруппировать в основные цветовые группы, были известны в XVII в. и использовались при создании корабля.



5. Пигменты цветовой палитры шведского боевого флагмана «Vasa», XVII в., музей «Vasa», Стокгольм, Швеция

Пигменты красного цвета.

- 1) *красный оксид железа* — является распространенным натуральным или земляным пигментом большинства красных красок. Это пигмент был одним из основных цветов, преобладающих на корпусе корабля;
- 2) *марена (ализарин)* — «пигмент растительного происхождения, получаемый из корней одноименного растения» [3, с. 76–77]; использовался при оформлении кормы и скульптур корабля;
- 3) *киноварь* — является ртутной краской с разновидностью оттенков от яркокрасного до темнокрасного цвета. Использовалась в оформлении кормы корабля и пушечных портов;
- 4) *сурик* — ярко красно-оранжевая краска, являющаяся соединением оксида свинца. Данный пигмент использовался для окраски корпуса корабля.

Пигменты желтого цвета.

- 1) *желтый аурипигмент* — это краска «золотисто-золотого цвета, состоящая из мышьяка и серы» [3, с. 68]. Использовалась при оформлении большинства статуй и бортовых элементов;
- 2) *свинцово-оловянная желтая* — краска, получаемая путём прокаливания свинца и олова с добавлением сурика. Использовалась при оформлении перил и статуй;
- 3) *желтая охра* — это железооксидный пигмент природного происхождения, тон, которого «зависит от количества кремневоалюминиевой соли (белой глины)» [3, с. 23], чем ее больше, тем светлей пигмент. Основной пигмент, найденный на резных латах и одежде скульптур, а так же на некоторых элементах орнамента.

Пигменты синего цвета.

- 1) *азурит* — насыщенная синяя краска, получаемая из минерала «азурит», основой которого является карбонат меди, обнаруженная на латах рыцарей;
- 2) *синий кобальт (шмальта)* — первой кобальтовой краской является шмальта. В XVII в. синий кобальт еще не знали, под ним подразумевали шмальту (кобальтовое стекло, обращенное в порошок и не имеющий кроющей способности), но именно оно использовалось при оформлении герба Швеции на кормовой части корабля;
- 3) *индиго* — краска органического происхождения, «получаемая из растения *Indigofera disprema* и вайды» [3, с. 82], как и другие пигменты использовалась при оформлении скульптур и других резных элементов на корабле.

Пигменты зеленого цвета.

Малахит (малахитовая зелень) — это зеленый минеральный пигмент, получаемый из дробленного малахита основой, которого подобно азуриту, является «углемедная соль» [3, с. 49]. В оформлении корабля использовался в мельчайших деталях кормы, а так же, как одна из красок при росписи скульптур.

Белые пигменты.

Свинцовые белила — это минеральный пигмент, получаемый на основе свинца (углесвинцовая соль). Эта краска почти не использовалась в оформлении корабля, но применялась для акцентирования отдельных элементов резьбы.

Черные пигменты.

1) *слоновая кость* — органическая угольная краска, которую также использовали для придания рельефности элементов резьбы;

2) *Сажка газовая (ламповая копоть или ламповая сажка)* — краска, которая является почти чистым углеродом, полученным при сжигании богатых углеродом веществ; использовали для акцентирования отдельных элементов резьбы и при оформлении лат рыцарей.

Пигменты, которые использовали в художественном оформлении «Vasa», гармонично сочетались, поскольку гармонируют на основе цветовосприятия, а точнее цветового круга. Последний основан на 3 основных цветах: желтый, синий и красный, между которыми находятся составные цвета: зеленый, оранжевый и фиолетовый. Использованные красные пигменты красок, полученные из марены, оксид железа или «ртутного минерала (киновари)» эффектно оттеняются зеленым малахитом [3, с. 40]. Многочисленные оттенки желтых пигментов (охры, желтого аурипигмента и т.д.) гармонично смотрятся за счет наличия индиго, который может иметь цвет от тёмно-синего до фиолетового оттенка. Красно-оранжевый сурик не выбивается из общей композиции за счет наличия азурита и шмальты. Присутствие белых и черных пигментов придали аккуратность и завершенность скульптурам и резным элементам. Поэтому, если судить по созданной модели корабля, на которой воссоздан первоначальный образ «Vasa», то следует сказать, что все резное убранство создает впечатление роскоши, а так же делает корабль отражением власти и силы, как самой Швеции, так и ее короля Густава II Адольфа. Поэтому внешне корабль напоминает плавучий дворец, украшенный всевозможной символикой.

7. Студенческая секция



6. Элементы украшения шведского боевого флагмана «Vasa», XVII в., музей «Vasa», Стокгольм, Швеция



7. Модель шведского боевого флагмана «Vasa», XVII в., музей «Vasa», Стокгольм, Швеция

Вместе с позолотой это создавало ощущение роскошного и богатого «плавающего дворца» в стиле барокко (ил. 6–7).

История изучения шведского военного корабля позволяет довольно полно представить, каким образом исследование исторических технологий, художественных традиций и символики образов, соответствующих конкретной культуре, сказывается на современных вопросах реставрации и реконструкции произведений прошлого и их презентации в условиях музейного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всеобщая история искусств: в 6 т. / под ред. Б. В. Веймарна и др. М.: Искусство, 1956–1966. Т. 2, кн. 1. С. 459–520; Т. 4. С. 1044–1061.
1. Дедюхина В. С., Лелекова О. В. Проблемы реставрации резного позолоченного декора в интерьерах [Электронный ресурс] // Art-con.ru: Социальный специализированный интернет-ресурс. 2007–2019. URL: <http://art-con.ru/node/5324> (дата обращения: 17.11.2019).
2. Киплик Д. И. Техника живописи. М.: В. Шевчук, 2011. 502 с.
3. Музей VASA: официальный сайт [Электронный ресурс] // The Vasa Museum: part of the Swedish National Maritime and Transport Museums. URL: <https://www.vasamuseet.se/en> (дата обращения: 17.11.2019).
4. Теофил. Манускрипт: «Записка о разных искусствах» [Электронный ресурс] // Art-con.ru: Социальный специализированный интернет-ресурс. 2007–2019. URL: <http://art-con.ru/node/7133> (дата обращения: 15.11.2019).

Сведения об авторе:

Грудинина Анна Михайловна, Санкт-Петербургский горный университет, бакалавриат, 3 курс; anyagrudinina.roum@yandex.ru

Grudinina Anna M., St. Petersburg Mining University, Bachelor's Degree, the 3rd year student; anyagrudinina.roum@yandex.ru

Научный руководитель:

Коляда Екатерина Михайловна, Санкт-Петербургский горный университет, доктор искусствоведения, доцент; ekaterinkolyada@yandex.ru

Kolyada Ekaterina Mikhailovna, St. Petersburg Mining University, Doctor of Arts, Associate Professor; ekaterinkolyada@yandex.ru

ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ФАКТОРОВ НА СТАНОВЛЕНИЕ ИСКУССТВА НЕМЕЦКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Статья посвящена анализу общественных факторов, повлиявших на становление искусства немецкого Возрождения. В статье рассматриваются экономические изменения, приведшие к росту городов и развитию ремесел, распространению гуманистической философии, возникновению идей реформаторов и, как следствие, к существенным изменениям в художественной культуре. Ряд ученых обращались к данной теме, однако в литературе она была недостаточно освещена. По результатам исследования делается вывод о существовании в немецком искусстве данного периода ренессансной парадигмы.

Ключевые слова: Германия, Возрождение, социальные факторы, гуманизм, Реформация.

R. A. Zhumaev

INFLUENCE OF SOCIAL FACTORS ON THE DEVELOPMENT OF GERMAN RENAISSANCE ART

The article is devoted to the analysis of social factors which influenced the formation of German Renaissance Art. Economic changes that led to the growth of cities, to development of crafts, spread of humanistic philosophy, emergence of reformists' ideas and to global changes in artistic culture are examined. Some researchers have investigated the problem; however, it is not yet sufficiently explored. Based on the research, it is concluded that there is a Renaissance paradigm in German art of that period.

Keywords: Germany, Renaissance, humanism, Reformation.

История искусств знает несколько «возрождений» (Оттоновское, Каролингское), о чем писал Э. Панофский в своей работе «Ренессанс и ренессансы», но только в конце эпохи, названной впоследствии «средними веками», стало возможным возникновение Возрождения — возрождения с большой буквы. Мы пытаемся установить, основания и условия для его существования Ренессанса в немецкой культуре. Иными словами, рассмотреть экономические и культурологические его предпосылки.

Данной проблеме уделяли внимание такие исследователи как Ц. Г. Нессельштраус, Н. М. Чегодаева, М.Я Либман, однако, в литературе она была недостаточно раскрыта. Цель данной публикации — проанализировать влияние социальных факторов на становление ренессансных тенденций в изобразительном искусстве Германии эпохи Возрождения. Автор публикации хочет оценить значение общественных, экономических отношений в развитие городов; рассмотреть проникновение гуманистической философской мысли в науку и искусство Германии; изучить влияние Реформации на изобразительное искусство Германии в XVI веке.

Важные изменения в экономической сфере происходили во время позднего Средневековья. Исследователи отмечают аграрный кризис данной эпохи [3, с. 75]. Это может быть связано, с бегством больших масс людей от эпидемии чумы. Однако процессы переселения людей, поддаются описанию только с конца XV века из-за недостаточного количества источников, связанных с более ранним временем [3, с. 75]. Купцы, ремесленники, мастеровые переезжают в далекие города. Экономика приобретает интернациональный характер. Стремительный рост численности населения, в конце XIII века прекратился, затем установилась обратная тенденция. Мы не можем со стопроцентной вероятностью установить, что было причиной этого. Однако, точно известны внешние факторы, усугубившие тенденцию, такие

как неурожаи и голод, имевшие место, в частности, в 1315 и 1317 гг., и конечно, возвращение чумы в Европу. Это сказывалось и на настроениях среди населения. Массовые бичевания, покаяния, и так же еврейские погромы.

Убыль население привела к миграции людей из деревни, что в свою очередь, благотворно сказалось на росте городов. Это отчетливо видно по динамике городского строительства. Жители городов возводили большие церкви с высокими башнями, ратуши, а так же богатые бюргеры богато украшали свои дома [1, с. 499]. «Собственно строительная техника прогрессировала вяло. В городах Северной Германии еще в XV в. преобладали неоштукатуренные кирпичные постройки, в Южной Германии — оштукатуренные кирпичные здания в сочетании с естественным камнем, украшенные на фасаде живописью, а в лесистых горных районах Средней Германии — фахверковые постройки. Эти методы строительства в основном не изменились и в XVI в., лишь чаще стали применяться оштукатуривание зданий и облицовка естественным камнем» [1, с. 500]. Сильно менялся облик городов, вследствие растущего имущественного неравенства, а также увеличению цен на землю, горожане стали возводить трех-четырёхэтажные дома, вместо двухэтажных. «Развитие немецкого городского жилого дома относится к XIII–XIV вв. В XV–XVI вв. планировка дома и его конструкция не подвергались сколько-нибудь существенным изменениям, и дело ограничивалось приспособлением дома к возросшим потребностям хозяев» [1, с. 504].

Развиваются ремесла, в частности ювелирное искусство. В Нюрнберге известность получает семья Ямницеров — золотых дел мастеров. Особенно славится Винцель Ямницер. Он организует свою мастерскую, где вместе с племянником они делают серебряные чаши, кубки, блюда, а также декоративные настольные украшения [9, с. 329]. В немецких ювелирных изделиях отчетливо прослеживается античное влияние, оно выражается в растительных орнаментах, пальметтах, изображениях существ греко-римской мифологии, как в «Сирене, несущей модель корабля» (позолоченное серебро, Германский Национальный музей, Нюрнберг), по-видимому, являющейся настольным украшением. В Германии появляется новый тип кубков для вина «с рельефными фигурами, растительным орнаментом и со статуэткой война или мифологического героя на крышке» [9, с. 329].

В том время, к началу века у жителей городов было вековое процветание торговли и ремесел, у крестьян дела обстояли иначе. Из-за снижения численности населения в последние десятилетия, спрос на зерновые оставался низким. Возделывались только лучшие участки земли, находящиеся по близости к рынкам и городам. Многие уходили из деревень и становились городскими жителями. Часто крестьяне были ограничены в личной свободе, в то время как «городской воздух делал свободным»¹.

Важным культурологическим моментом является распространение гуманистической философской мысли. Некоторые представители интеллектуальной элиты Германии обращались к гуманизму посредством образования в Италии, а также изучения античного литературного наследия. Такими были цюрихский ученый *Феликс Геммерлин*, доктор *Болонского университета* Грегор Геймбург, крупнейший философ, теолог и юрист Николай Кузанский. Однако эти люди не пропагандировали гуманистические ценности, они представляли отдельные ростки новой мысли, тогда как распространение данного философского мировоззрения и проникновение его глубже в общественное сознание было осуществлено благодаря другим течениям, исходившим из школы, и находившимся всецело в рамках церковного движения.

Однако эти изменения в школьной системе были вызваны не желанием распространить гуманистическую философию, но навести порядок в сфере образования, реформирования обучения и воспитания. Особенно ясно это прослеживается у товариществ «братьев общей жизни». Утвержденные папой Евгением IV, они уделяли особое внимание развитию науки и сохранению библиотек, что не могло не повернуть их в сторону гуманизма [6, с. 131].

Из этих кружков вышло много выдающихся мыслителей гуманистов таких как Рудольф Агрикола, в своем трактате «De formando studio» утверждающий, что наряду с преподаванием латыни особое внимание следует уделять философии, морали и физике. Из известных ученых мы можем также назвать Якоба Вимпфелинга, создателя поэмы «Корабль дураков» Себастьяна Бранта, Людвига Дрингенберга и т.д. Деятельность этих людей сделала возможным проникновение гуманизма в среднюю школу в последней трети XV века. Это произошло в Нюрнберге, в Швабии, Баварии, позднее всего в землях, современной Саксонии.

Однако это не отрицало и старого взгляда на образование, религиозное обучение оставалось главенствующим. Несмотря на это, гуманизм глубоко проник в сознание нации. Когда клирики считали, что «за новым образованием скрывается дьявол» [6, с. 132], бюргеры и дворяне всецело оценили новое образование. Что позволило гуманизму проникнуть в университеты.

Первые учебные заведения, напоминающие университеты, появились в Кёльне в XIII в., где находилась школа доминиканцев, а также францисканцев. Однако в большинстве случаев немцы были вынуждены выезжать за границу ради получения высшего образования. Увеличение числа священнослужителей привело к созданию вузов в Праге и Вене в XIV столетии. Позднее университеты появились так же в Гейдельберге, Кёльне, Эрфурте и Лейпциге. Возникла потребность также в большом количестве ученых, особенно юристов. В первой половине XV века число студентов колебалось в районе 6–7 тысяч [6, с. 132]. Потребность в образовании была велика. Император Максимилиан потребовал от курфюрстов, чтобы в подвластных им областях были высшие школы. Образование во всех этих университетах вплоть до второй половины XV века было схоластическим. Высшие школы были церковными учреждениями и воспитывали главным образом священнослужителей. Философский факультет только подготавливал студентов к изучению теологии посредством свободных искусств и языков. Не более одной шестой части студентов [6, с. 133] переходило на вторую ступень образования, на богословский или юридический факультет. Многие учащиеся довольствовались только первой ступенью, так как она давала возможность получить профессию и начать работать. Поэтому, распространение гуманизма началось именно с философских факультетов.

Эта научная деятельность нашла поддержку среди бюргеров. Рядом с профессиональными учеными в данном движении участвовали и просто умственно возбудимые люди. Кроме приятного препровождения времени в занятиях гуманистическими науками в домах образованных жителей городов, появляется и строгая наука. Наиболее известным мыслителям того времени был Эразм Роттердамский. Известны портреты философа, два работы Ганса Гольбейна: первый 1523 г. (Бумага, наклеенная на деревянную доску, 36,8 x 30,5 см Музей искусств, Базель, Швейцария) и второй 1540 г. (Бумага, наклеенная на деревянную панель, 36,8 x 30,5 см Художественный музей, Базель), а также, гравюра, выполненная Дюрером в 1526 г. (Медь, Бумага, офорт, 24×19 см, Национальная галерея искусств, Вашингтон). В 1514 г. он поселился в Базеле, где его разностороннее прошлое вместе с сатирической манерой высказывать мысли быстро сделали Эразму славу «литературного оракула Европы» [6, с. 136]. Его стремление к отражению мира и своей личности в литературно форме, воплотились в знаменитой «Похвале глупости».

«В Германии, так же, как и во Франции, Ренессанс обозначил рождение новой ментальности. Некоторые исследователи даже считают, что процесс становления нововременного европейского сознания связан с реализацией именно немецких гуманистических доктрин; что североренессансный гуманизм стал пролагателем путей для формирования новой протестантской этики» [4, с. 4].

Натурфилософские идеи, связанные с гуманизмом, нашли своё отражение в искусстве главным образом в подражании реальности. «Несомненно, идейное обоснование подражанию натуре разработал философско-религиозный пантеизм, несомненно,

гуманистическим объяснением этого требования была ссылка на античное искусство, которое следовало за природой» [8, с. 35]. Эти тенденции воплотились в новом реалистическом пейзаже, в творчестве немецких художников. Альбрехт Дюрер создавал акварельные пейзажи такие как «Вид на Инсбрук» (1495 г. Бумага, Акварель, Вена, Галерея Альбертина). В своих работах живописцы часто включали пейзаж в религиозные сюжеты. Йорг Брей написал для монастыря в Цветле складной алтарь (1500 г. Дерево 71x71 см. Монастырская церковь, Цветль), изобразив на нем легенду о святом Бернарде, и т.д.

Третий важный момент в становление Возрождения, относящийся к истории Германии, связан с Реформацией и деятельностью Мартина Лютера. Один из портретов которого работы Лукаса Кранаха Старшего (1532–1533 гг. дерево (дуб), масло 19,5x14 см) хранится в Государственном Эрмитаже. Свой путь теолога, философа и политического деятеля Лютер начал, будучи монахом, членом нищенствующего ордена августинцев. Глубокая серьезность взглядов на богословие, а также усердие в учебе позволили ему рано начать преподавательскую работу, на которую в 1512 г. он был направлен орденом в Виттенберг. Несомненно, это «имело большее значение для становления Лютера, нежели его происхождение из тюрингской семьи крестьянина, выбившегося из безземельных крестьян в зажиточные бюргеры» [3, с. 133].

Поводом для противостояния Лютера католической церкви стало его недовольство спекуляциями индульгенциями, а именно чрезмерными денежными требованиями и желанием церкви, и, соответственно, главной германского духовенства собрать получить от населения большую сумму денег. Лютер инициировал диспуты на эту тему, и, как гласит легенда, ночью 31 октября 1517 г. прибил пергамент с изложенными 95 тезисами против индульгенций к дверям дворцовой церкви в Виттенберге. Так же он показал текст тезисов всем своим знакомым ученым, весной 1518 г. они были напечатаны с комментариями самого Лютера. О них быстро узнали по всей империи. В них он еще не ставил под сомнения авторитет папы, однако, в своих лекциях провозгласил высшей ценностью Священное Писание (*solo scriptura*), что входило в конфронтацию с теологической традицией.

В своей публицистической деятельности реформатор не ограничивался только религиозными вопросами. «В своем послании «К христианскому дворянству немецкой нации об исправлении христианства» Лютер предложил реформы светского общества» [3, с. 140]. Изменение церковной жизни должно начаться с уменьшения числа таинств с семи до трех. Должны были остаться крещение, покаяние, причастие. Также Лютер проповедовал внутреннюю свободу, которую многие из его читателей понимали как политическую свободу, что особенно нравилось крестьянам, а также мелким рыцарям, которые воспользовались этим тезисом, чтобы начать войну против священнослужителей. Однако мятеж против архиепископа и курфюрста Трирского был быстро подавлен.

Идеи Лютера быстро завоевывали популярность по всей Германии, его поддерживали ученые — гуманисты из разных городов. В 1521 Мартин Лютер был отлучен от церкви и вызван в рейхстаг. На допросе присутствовал император Карл V, поддерживающий католическую церковь, как одну из опор своей власти. Данное заседание постановило изгнать Лютера из Германии, однако, *de facto*, это «за этим решением стоял только император, и те имперские сословия, которые к тому моменту еще не покинули Вормс» [3, с. 140]. Будучи сторонником и сюзереном Лютера, Фридрих Саксонский на обратном пути из рейхстага инсценировал похищение реформатора и спрятал его в своем замке, где тот, находясь в безопасности, занялся переводом библии на немецкий язык. Реформация распространялась по всей Германии.

Реформация в значительной мере повлияла на изобразительное искусство Германии. Протест против богатства церкви привел к уменьшению числа церковных заказов на предметы искусства. В городах, принявших новое учение, перестают создаваться большие алтари «гордость и краса немецкого искусства XV столетия» [8, с. 26]. Живописцы нашли способ

7. Студенческая секция

как не остаться без работы. Выходом стало написание портретов. В этом жанре работают такие живописцы как Лукас Кранах, Альбрехт Дюрер, завершает плеяду немецких живописцев — портретистов Ганс Гольбейн Старший, уехавший в Лондон и ставший придворным художником короля Генриха VIII. Изображая современников, художники создают образы ювелиров, ученых, купцов, богатых бюргеров, обозначая сословную принадлежность модели, добавляя в картинку её профессиональные атрибуты.

Таким образом, можно выделить три основных момента в немецком искусстве, определенных социальными факторами. 1) Распространение портрета — жанра светской живописи, что является следствием становления городской культуры и изменений в религиозной жизни общества. 2) Появление реалистического пейзажа, возникшего благодаря новому отношению к природе, связанному с натурфилософскими взглядами мыслителей-гуманистов. 3) Развитие ремесел и, в частности, ювелирного дела. Данные изменения затронули основу общества (разложение феодализма, возникновение ранних капиталистических отношений), и привели к серьезным переменам в немецком искусстве. Исходя из этого, вероятно, можно сделать вывод о существовании в художественной культуре Германии XV–XVI веков ренессансной парадигмы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Средневековая поговорка и правовая норма, согласно которой крестьянин, переселившийся в город, через некоторое время становился свободным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всеобщая история архитектуры в 12 т. / гл. ред. В. Ф. Маркузон. М.: Издательство литературы по строительству, 1867. Т. 5: Архитектура Западной Европы XV—XVI веков. Эпоха Возрождения. 659 с.
2. Данилова И. Е. Исполнилась полнота времен / И. Е. Данилова. М.: РГГУ, 2004. 589 с.
3. Дирльмайер У. Краткая история Германии / У. Дирльмайер, А. Гестрих, У. Херман. СПб.: Евразия, 2008. 542 с.
4. Зайцева Т. И. «Век гуманизма» во Франции и Германии: политико-культурное измерение // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 9. С. 75–80.
5. Костыря М. А. Автопортрет в итальянском и Северном ренессансе: опыт сравнения // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. № 16. С. 147–162.
6. Лампрехт К. История германского народа. В 3 т. Т. 3. Москва: Типо-литография В. Ф. Рихтер, 1896. 545 с.
7. Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М.: Искусство, 1972. 320 с.
8. Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М.: Изд-во Советский художник, 1991. 208 с.
9. Моран А. История декоративно-прикладного искусства. Москва: Искусство, 1982. 577 с.
10. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: Азбука-классика, 2006. 154 с.

Сведения об авторе:

Жумаев Роман Анверович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 1 курс; RAZhumaev@gmail.com

Zhumaev Roman A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, Master's Degree, the 1st year student; RAZhumaev@gmail.com

Научный руководитель:

Мутья Наталья Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; mutianata@yandex.ru

Mutya Natalia N., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; mutianata@yandex.ru

ОРГАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВЕННОЙ СРЕДЫ ОСВЕЩЕНИЯ В ТРАНСПОРТНОМ ПИЛОТИРУЕМОМ КОСМИЧЕСКОМ КОРАБЛЕ

В статье проанализирована одна из неотъемлемых частей искусственной среды человека — искусственное освещение. Данный вопрос не раз рассматривался в статьях, посвященных жизнеобеспечению космонавтов на пилотируемых космических аппаратах. Искусственное интерьерное освещение в космосе — важнейшее микроклиматическое условие существования, включающее в себя психоэмоциональные нюансы, влияющие на работоспособность экипажа. Анализ производится на базе интерьера пилотируемого транспортного корабля нового поколения (ПТК-НП), разработанного РКК «Энергия». Корабль предназначен для доставки людей и грузов на находящиеся на околоземной орбите орбитальные станции и к луне. Для решения этой проблемы является необходимость внедрения новой концепции световой среды с возможным включением интерактивного взаимодействия, следовательно, изменением морфоструктурного состояния.

Ключевые слова: диодное освещение, интерьер, космос, космический корабль, освещение, предметная среда, программа освоения луны, свет, среда обитания, экстремальная ситуация.

М. А. Ignatev

ORGANIZATION OF THE ARTIFICIAL LIGHTING ENVIRONMENT IN A TRANSPORT PILOTED SPACE SHIP

The article analyzes one of the integral parts of the artificial human environment — artificial lighting. This issue has been considered more than once in articles devoted to the life support of astronauts on manned spacecraft. Artificial interior lighting in space is the most important microclimatic condition for existence, which includes the psycho-emotional nuances that affect the crew's performance. The analysis is based on the interior of a new generation manned transport ship (PTK-NP) developed by RSC «Energy». The ship is designed to deliver people and goods to orbital stations located in low Earth orbit and to the moon. To solve this problem, it becomes necessary to introduce a new concept of a light environment with the possible inclusion of interactive interaction and, consequently, changes in its morphostructural state.

Key words: LED, interior, space, spaceship, lighting, object medium, moon exploration program, light, habitat, extreme situation.

Разрабатываемый корпорацией РКК «Энергия» — пилотируемый транспортный корабль нового поколения (ПТК-НП) «Федерация», предназначен для доставки людей и грузов на находящиеся на околоземной орбите орбитальные станции и к Луне [8]. Институтом космических исследований РАН по поручению «Роскосмоса» в 2014 г. была предложена программа по освоению Луны. Институт предлагает использовать Луну как научный полигон для масштабных астрономических и геофизических исследований. В связи с этими изменениями предметно-пространственного окружения, изменение световой среды космонавта будет являться перспективной задачей при разработке последующих космических кораблей, и будет всегда являться одним из важнейших компонентов среды его обитания [4].

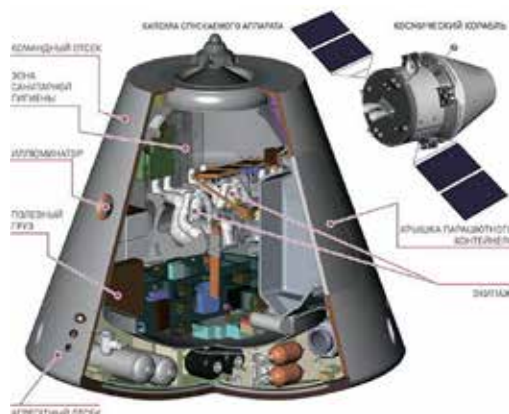
7. Студенческая секция

Об актуальности темы влияния света на функционирование различных систем организма свидетельствует огромное количество публикаций. Полученные в ходе этих исследований результаты представляют интерес для многих отраслей науки, в том числе и светотехники. Так же важен вопрос эстетики, который, в свою очередь, во многом будет зависеть от установленных нормативов и технических возможностей.

Внутренняя структура космической станции крайне отлична от структуры жилого дома [11]. Условия пребывания космонавтов в космосе, можно считать приближенным к экстремальным несмотря на то, что человек во многом способен адаптироваться практически к любой среде. В связи с этим, в окружающем его пространстве должны присутствовать черты Органичной Целостности. Подробнее о ней, мы можем узнать из статей Николая Якуничева (Профессора СПГХПА им. Штиглица) [10]. Свет как часть предметной среды, располагается в окружении человека и может иметь многофункциональные свойства, в зависимости от визуальной ситуации.

Но для начала, проанализируем техническую часть рассматриваемого вопроса. Для «Федерации» принято модульное построение базового корабля в виде функционально законченных элементов — возвращаемого аппарата (ил. 1) и двигательного отсека. Бытовые отсеки будут просто пристыковываться, в зависимости от той задачи, которая будет стоять перед «Федерацией». Максимальный экипаж «Федерации» составит 6 человек (при полётах к Луне — до 4 человек). Рассчитан на комфортный полет четырех космонавтов с большим запасом продовольствия и воды. В режиме совершения автономного полета транспортный корабль сможет находиться на орбите до 30 суток, а при полете в составе орбитальной станции — до одного года (ил. 2).

Освещение интерьерной части производится за счет светодиодных светильников, встроенных в настенные панели (ил. 3). Сегодня светодиоды (LED, Lighting Emitted Diode) — наиболее развивающееся направление в области источников света [1]. Способны моделировать любую объемно-визуальную ситуацию. Их местоположение в интерьере ПТК нельзя назвать удачным, так как они расположены немного выше уровня глаз и их световой поток **слепит экипаж**. Данные светильники в количестве 4 штук, к сожалению, не имеют регулируемую световую мощность. Этот показатель может значительно облегчить перевод световой среды в «дежурное» состояние. Светильники так же дают **сильные тени**, что может негативно сказываться на работе экипажа. Индивидуальное освещение состоит из люминесцентных точечных светильников, расположенных над головной частью кресел (ил. 4).



1. Конструкция ПТК



2. Общие габариты ПТК



3. Интерьерное освещение ПТК



4. Индивидуальное освещение ПТК

7. Студенческая секция

Аналогичные пилотируемые транспортные корабли нового поколения, на сегодняшний день, обладают схожими параметрами. В некоторых кораблях вопрос освещенности решен незначительно иначе. Американская компания Boeing, разработала пилотируемый корабль Boeing CST-100 Starliner. Переход в освещенности достигается путем изменения цветовых температур. Использование света синего спектра в условиях дежурного (ночного) освещения не совсем понятно. Более правильным следует считать создание световой и предметной среды, больше напоминающей Земную [9]. Холодная температура света, как правило, повышает уровень активности, способствует концентрации, в то время, когда экипаж должен отдыхать. Для периодов отдыха, когда организм человека может восстановить свои силы, конечно, необходим **теплый, приглушенный свет**. ПТК «Orion», или Multi-Purpose Crew Vehicle, габаритами меньше «Федерации», но в плане интерьерного освещения, выигрывает его. Здесь акцент был сделан на распределении **светильников белого света и их количестве**. Особо хочется отметить, как подошли к созданию световой среды в SpaceX. Crew Dragon получил **равномерную подсветку** пола и потолка с изменяемой цветовой температурой, зависимо от ситуации. Точечное индивидуальное решение так же вписывается в стильный дизайн всего интерьера.

Суммировав все вышеуказанные аналогичные подходы к созданию световой среды, стоит отметить, что количество источников света играет важную роль в формировании объемно-пространственной ситуации. Решение со встроенным освещением вполне удачно и способствует равномерному распределению светового потока. Способность изменять его цветовую температуру повысит комфортабельность ПТК. В исследовании Льва Мельникова было указано, с помощью каких факторов, достигаются комфортные условия в длительном космическом путешествии (Таблица 1). В межпланетном полете или при длительном пребывании на орбите, члены экипажа могут иметь новые информационные и сенсорные возможности, обусловленные необычными, заранее запрограммированными свойствами предметной среды интерьера ПТК [7].

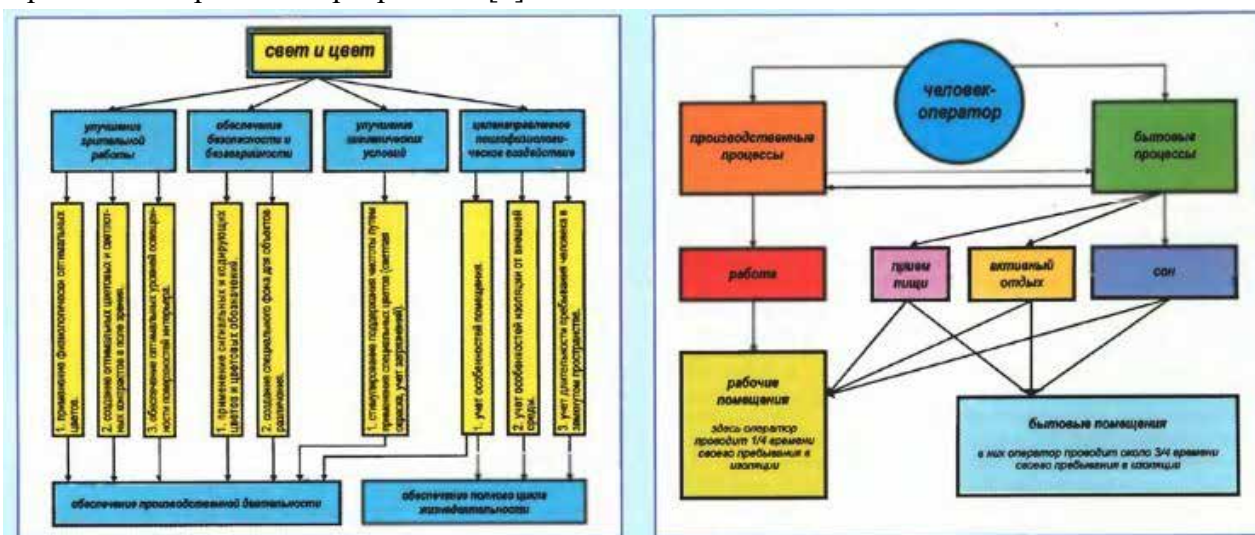


Таблица 1

Нельзя здесь не упомянуть про государственные стандарты, представляющие из себя нормативы для проектирования космических кораблей. Согласно ГОСТ Р 50804–95, «Среда обитания космонавта в пилотируемом космическом аппарате, на борту космического корабля», освещение на космических кораблях и станциях должно использоваться в шести состояниях:

- общее (рабочее),
- дежурное;
- аварийное;

7. Студенческая секция

- для обеспечения телерепортажей и кино-фото съемки;
- переносное для ремонтных работ;
- переносное с автономным питанием.

В технически обоснованных случаях допускается совмещать виды освещения. При отключении дежурного освещения автоматически должно включаться аварийное освещение. Для удобства пользования источниками освещения в обитаемых отсеках должны быть предусмотрены:

- местные источники освещения;
- включение рабочего освещения у спального места космонавта;
- возможность полного выключения освещения, в том числе дежурного.

Освещение в обитаемом отсеке должно обеспечивать визуальный

доступ ко всем плоскостям интерьера обитаемого отсека, условия для свободного чтения показаний приборов, надписей, обозначений, для наблюдений за экраном индикаторов. Освещенность элементов интерьера, оборудования и рабочих поверхностей элементов обитаемых отсеков должна быть в соответствии с **таблицей 2**.

Место освещения	Оптимальная освещенность, лк, не менее	Примечания
1 Рабочий стол	150	Применяют лампы белого света. Равномерность освещения, не менее: 1:3 — для приборных досок и рабочих мест; 1:5 — для отдельных надписей и обозначений на пультах управления; 1:10 — для пультов в центральной и периферической части поля зрения
2 Приборная доска (щиток)	200	
3 Места отдыха космонавта	100	—
4 Места установки радио и специальной аппаратуры	40	—
5 Вспомогательные отсеки	50	В зоне АСУ, умывальной кабины, душа допускается до 30 лк
6 Место сна космонавтов	10	Постоянное дежурное освещение с использованием синего фильтра
7 Средства индикации с необходимостью различения деталей размером:		Для средств индикации особо важных параметров — усиление яркости относительно основных элементов на 40 % (в том числе, для пультов управления, тренажеров для физических тренировок)
до 1 мм	200	
до 10 мм	75—100	

Таблица 2

В обитаемом отсеке космического корабля, при создании световой среды, необходимо исключить:

- образование бликов на настенных панелях, иллюминаторах, различных приборных досках;
- слепящее действие от источников освещения на космонавта;
- образование теней при работе экипажа;
- воздействие прямых солнечных лучей на глаза космонавта.

При аварийной ситуации, освещенность должна быть меньше, чем указано в таблице 2, но не менее 20 лк. Для обеспечения оптимальных условий восприятия информации с приборов должно быть предусмотрено управление освещенностью средств индикации.

7. Студенческая секция

Средства освещения обитаемых отсеков должны обеспечивать плавную регулировку освещенности от 300 до 50 лк.

Основные требования ГОСТ Р 50804–95 к освещению отсеков пилотируемых космических объектов (Таблица 3).

Место освещения	Освещенность, лк, не менее	Примечания
1. Рабочий стол	150	
2. Приборная доска (щиток)	200	Равномерность освещения, не менее: 1:3- для приборных досок и рабочих мест 1:5- для отдельных надписей и обозначений на пультах 1:10-для пультов в центральной и периферической части поля зрения
3. Места отдыха космонавта	100	
4. Места установки радио и специальной аппаратуры	40	
5. Вспомогательные отсеки	50	В зоне АСУ, умывальной кабины, душа допускается уменьшение до 30 лк.
6. Места сна космонавтов	10	Постоянное дежурное освещение с использованием синего фильтра.
7. Средства индикации с необходимостью различения деталей размером: до 1 мм до 10 мм	200 75-100	Для средств индикации особо важных параметров - увеличение яркости относительно основных элементов на 40 % (в том числе для пультов управления, тренажеров для физических тренировок).

Таблица 3.

Параметры искусственного освещения измеряют по установленной методике, по стандартизации, не реже одного раза в 3 месяца. Допустимая погрешность измерения + 10 % от измеряемой величины [2].

Свет обеспечивая нормальную жизнедеятельность человека, определяет его жизненный тонус и биоритмы. Как утверждал Г. Ван Бельд, организм человека, сформирован под воздействием 24-часового биоритма с активной дневной фазой и фазой отдыха ночью. В связи с этим, в космической среде, очень важно методом светового воздействия поддерживать эти ритмы [3].

Уже многое было изучено касательно связей зрительных органов и светового потока. Говоря о космосе, в статье Леонова А.В. было подмечено, что искусственная световая среда КС должна в первую очередь обеспечивать полное функционирование сенсорного визуального канала, создавать условия для эффективного разнообразных зрительных задач, имеющих ярко выраженный операторский характер и состоящих в контроле бортовых систем, проведении различных исследований, обслуживании приборов и агрегатов станции, чтении и заполнения документации [6].

Так же, было отмечено, что на сегодняшний день существенно менее проработаны эти самые вопросы создания световой среды, максимально отвечающей целям сохранения здоровья членов экипажа и поддержания психологического климата на борту ПКК [5]. Ранее были указаны данные недочеты со стороны макетного образца ПТК Федерация. Предложение новой концепции освещения как раз направлено на создание новой световой среды с организацией объемно-пространственной структуры интерьера. К основным состояниям освещения, было бы верным проанализировать потребность в следующих ситуациях:

7. Студенческая секция

- организация рабочей зоны;
- подсветка маркировочных обозначений;
- организация аварийной ситуации;
- проецирование изображений на интерьер ПТК.

Интеграция света как компонента предметной среды, очень важная задача в перспективном кораблестроении. Говоря о свете как о части предметной среды человека, стоит отметить важную его функцию, а именно организацию объемно-пространственной структуры. Ранее был поднят вопрос о возможных тенях, при работе экипажа. Светотеневая структура в интерьере космического корабля так же должна быть проработана в зависимости от используемого оборудования. Предлагается концепция отраженного рассеянного света, во избежание попадания его в глаза и равномерному распределению по всему салону ПТК. Вопрос утомляемости решается выбором подходящей цветовой температуры, в идеале регулируемой в зависимости от ситуации. Внедрение подобной технологии так же может решать проблему с включением аварийной либо дежурной ситуации на борту. Исходя из требований ГОСТа, на борту так же необходимы источники переносного освещения, использование которых поможет решать поставленные задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варфоломеев Л. Элементарная светотехника. М.: Световые Технологии, 2013. 286 с.
2. ГОСТ Р 50804–95 «Среда обитания космонавта в пилотируемом космическом аппарате. Общие медико-технические требования», Госстандарт России, М., 1995.
3. Иоффе К. Биологическое влияние видимого света на организм человека; Харьковская национальная академия городского хозяйства // «Світлотехніка та електроенергетика». № 3. 2008. С. 24–29.
4. Микрин Е. Перспективы развития отечественной пилотируемой космонавтики (к 110-летию со дня рождения С. П. Королёва) // Космическая техника и технологии. № 1(16). 2017. С. 5–11.
5. Лебедев В., Гагарин Ю. Психология и космос. М.: Малогрвардейцы, 1968. С. 35–37.
6. Леонов В., Беляев Р. Об освещении помещений орбитальных космических станций // Светотехника. № 4. 2007. С. 41–44.
7. Мельников Л. Некоторые вопросы обитаемости пилотируемых космических аппаратов // Техника-молодежи. № 10. 2004. С. 8–11.
8. «Федерация»: российский пилотируемый космический корабль // Популярная механика. № 10 (168). 2016. С. 58.
9. Сомов Ю. Композиция в технике. М.: Машиностроение, 1987. 195 с.
10. Якуничев Н. Природные корни дизайна // Международный научно-исследовательский журнал. № 5–2 (47). 2016. С. 105–109.
11. Якуничева К. Жилая среда: движение к универсальному будущему https://www.researchgate.net/profile/Ksenia_Yakunicheva/publication/316667317_Zilaa_sreda_dvizenie_k_universalnomu_budusemu/links/590afd960f7e9b1d08260225/Zilaa-sreda-dvizenie-k-universalnomu-budusemu.pdf (дата обращения 12.12.19).

Сведения об авторе:

Игнатъев Михаил Александрович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 1 курс; tumblerjack4@gmail.com.

Mikhail Ignatev, St. Petersburg Stieglitz State Art and Design, Master's Degree, the 1st year student; tumblerjack4@gmail.com.

Научный руководитель:

Якуничев Николай Геннадьевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор; klk53@mail.ru.

Nikolay Yakunichev, St. Petersburg Stieglitz State Art and Design, PhD, Professor; klk53@mail.ru.

ВНЕДРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ГЕЙМИФИКАЦИИ В ИНТЕРФЕЙСЫ КОРПОРАТИВНОГО НАЗНАЧЕНИЯ

Качественная визуализация данных и понятный для взаимодействия интерфейс — это необходимость как в компаниях, насчитывающих сотни сотрудников, так и в небольших фирмах. Учитывая особенности психологии современного человека, в настоящий момент геймификация является важным условием успешной разработки интерфейса корпоративного портала. В данной статье будет раскрыто понятие геймификации с точки зрения ее использования в интерактивных интерфейсах корпоративного назначения, а также рассмотрены способы взаимодействия пользователя с интерфейсом в рамках рабочего процесса. Сделанные выводы помогут при разработке сайтов, приложений, либо иных систем, направленных на достижение работником успешного пользовательского опыта.

Ключевые слова: геймификация, интерфейс, корпорации, пользователь, интранет, пользовательский интерфейс, визуализация данных, графический дизайн, дизайн-проектирование.

INTRODUCTION OF GAMIFICATION PRINCIPLES TO CORPORATE PURPOSE INTERFACES

High-quality data visualization and a user-friendly interface are an undeniable need both in companies with hundreds of employees and in small offices. Considering the characteristics of the psychology of modern man, at the moment, gamification is a prerequisite for the successful development of the corporate portal interface. This article will disclose the concept of gamification from the point of view of its use in application to interactive interfaces for corporate purposes. Particularly important aspects of data visualization and methods of user interaction with the interface in the framework of the workflow will be considered. The conclusions made in the article will help with the development of sites, applications or other systems aimed at achieving an employee successful user experience.

Keywords: gamification; interface; corporations; user; intranet; user interface; data visualization; graphic design; design.

На протяжении долгих лет существования организованного офисного рабочего процесса понятия «игра» и «работа» были диаметрально противоположными и несовместимыми. Сегодня актуален вопрос, почему же потребность в геймификации настолько высока, что становится чуть ли не обязательной необходимостью, применимой к организации рабочего процесса. Ответ в том, что менталитет современного человека, выросшего в среде интернета и гаджетов, диктует свои требования к тому, что пользователь лучше воспринимает. По этой причине внедрение элементов геймификации является одним из важных компонентов успешности современных решений в разработке интерфейсов.

1. Анализ пользователя корпоративных порталов.

В 2019 г. аналитическая компания Newzoo, которая занимается исследованием рынка видеоигр в мире, разместила на своем сайте статистику по России. Согласно этой статистике,

7. Студенческая секция

на территории России проживает более 46 миллионов геймеров: людей, регулярно играющих в видеоигры различных жанрах и на различных платформах. Но цифры значительно выше, если учитывать игроков с не большим игровым опытом. Доступность многообразия видеоигр начиная с 2000 г. возрастала каждый год. Поэтому люди, выросшие на компьютерных играх, воспринимают игровые механики как нечто привычное и для них это самый доступный способ восприятия информации (ил. 1).

НАСЕЛЕНИЕ СТРАНЫ	146 780 720
АКТИВНЫЕ ИНТЕРНЕТ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ	68 000 000
АКТИВНЫЕ ИГРОКИ	46 400 000

1. Статистика вовлеченности в компьютерные игры в России

Вышесказанное является отличительной особенностью поколения Z: людей, родившихся после 1995 г. Но важно помнить, что круг пользователей корпоративных порталов довольно обширен. Возрастной промежуток работника офисов и компаний составляет в среднем 25–45 лет. Также необходимо учитывать наличие специальных отраслей, в которых опытные сотрудники с многолетним стажем — это необходимость в достижении качества производства. И тем не менее, люди всех возрастов уже накопили достаточный опыт общения с интерактивной средой. Таким образом геймификационные механики стали на сегодняшний день самым удобным и достоверным способом подачи информации [4, с. 161].

2. Составляющие элементы геймификации.

Геймификация — это процесс привлечения аудитории, при котором берется лучшее от программ лояльности, игровых механик и поведенческой экономики (ил. 2) [1; с. 10].



2. Схема понятия геймификации

Концепция базируется на ключевой идее, которую упустили из виду практически все авторы, писавшие во второй половине прошлого столетия о стратегиях ведения бизнеса: без вовлеченности сотрудников и клиентов даже самые продуманные методы построения компании обречены на провал [1; с. 10].

Рассмотрим основные составляющие геймификации в применении к пользовательским интерфейсам корпоративного назначения.

Первое — это цели. Они придают пользователю ощущение смысла от взаимодействия с интерфейсом. Изначально, открывая корпоративный портал для решения рабочих моментов, человек преследует некую потребность в решении своего вопроса. В момент общения с системой, в случае, когда она визуализирует его рабочую цель, интерфейс как бы сопровождает пользователя по сценарию выбранного взаимодействия, а не просто отображает данные.

Далее — мотивация, которая заключается в предложении действовать. Необходимо выделить внутреннюю и внешнюю мотивацию человека. Внутренняя — это те чувства, которые исходят из внутреннего мира человека: гордость, любопытство, чувство долга, желание самоутвердиться и так далее. Внешняя мотивация исходит извне и может быть как материальной (денежная в виде премий, повышения заработной платы или по должности) так и нематериальной (оценки, похвалы, признания профессионализма). Все эти виды мотивации под призмой геймификации базируются на достижении заинтересованности во взаимодействии с системой.

Третья составляющая — правила. В геймификации рабочего процесса не значат негативные ограничения возможностей, скорее это «рука помощи» в достижении поставленных целей. Принимая правила игры, пользователь не чувствует себя покинутым.

И в заключении — получаемся отдача или фидбэк. Визуализируя результат деятельности, система показывает пользователю, насколько хорошо он сработал в контексте установленных рабочим процессом целей и правил.

3. Понятие корпоративного портала

Рассмотрим подробнее, где и как используются корпоративные порталы и что значит понятие интранет.

Под корпоративным порталом принято понимать интерфейс сайта или иной системы, направленной на хранение, структуризацию и другие действия по работе с внутренними данными корпорации. Это и отличает портал от корпоративного сайта, где направленность акцентируется на внешнего пользователя, то есть заказчика. Часто понятие корпоративного портала связывают воедино с понятием интранета, что в свою очередь является также названием внутрикорпоративных сайтов.

Основная идея корпоративных порталов строится на объединении элементов корпоративной информации в одном структурированном ресурсе, то есть это пространство для взаимодействия не только «человек-интерфейс», но и «человек-интерфейс-человек». [5, с. 103] Чаще всего для использования компании берут существующие веб-ресурсы, имеющие возможность интеграции со сторонними платформами. Самыми популярными корпоративными порталами являются: 1С-Битрикс, TopS BI Intranet Portal, Teamtools и другие.

Важно отметить, что принципы геймификации при работе с сотрудниками чаще воспринимают как принципы межличностного общения и взаимодействия, хотя среднестатистический работник офиса тратит больше внимания на контакт с интерфейсами, которые в свою очередь не были изначально созданы с внедрением геймификации. Происходит диссонанс: множество компаний все еще используют устаревшие программы и веб-ресурсы, но внедряют геймификацию в управление рабочим процессом в связке «работник — корпорация».

В самом названии корпоративных порталов заложена их основная цель: быть проводниками пользователя в рабочем процессе и помогать в структурировании и передачи информации. Это и является одной из игровых механик, применяющихся при разработке компьютерных игр.

4. Грань между игрой и работой.

Общепринято понимать геймификацию пользовательского интерфейса как внедрение баллов, очков, общедоступность к таблице успешности каждого работника для побуждения сотрудников к конкуренции между собой и прочее. Но проанализировав основные составляющие понятия «геймификация» можно сделать вывод, что все не обязано быть настолько очевидным и прямолинейным. Ведь не на всех рабочих должностях уместна подпитка соревновательного духа и мотивация работника стараться ради очков и баллов. Здесь необходимо учитывать ту грань, когда количество «игры» не должно превышать допустимого значения не только из-за возможного ухудшения работы, но и эмоциональной нагрузки на сотрудников.

Лучшая геймификация пользовательского интерфейса, как и лучший дизайн в целом, это ненавязчивый, незаметный, но эффективный способ визуализации информационного пространства для взаимодействия. Универсальность, мобильность системы, подстраивающейся под особенности и требования, говорит о большей успешности ее внедрения в рабочий процесс [3, с. 11].

В результате исследования были сделаны следующие выводы и сформированы универсальные критерии внедрения геймификации в интерфейсы корпоративного назначения:

- интерфейс должен быть не просто констатацией фактов и перенаправлением пользователя по ссылкам, а быть его спутником и помощником в достижении поставленной задачи (статус выполнения действий, визуализация цепочки сценария);

7. Студенческая секция

- система как универсальная платформа для разных сервисов (почта, статистика, сведения о клиентах и заказчиках) не разделяет каждое действие, а объединяет их в один «открытый мир» (термин, заимствованный из компьютерных игр и означающий виртуальный мир, в котором игрок имеет свободу действий и передвижений). Пользователь, как путешественник в открытом мире интерфейса корпоративного портала, должен всегда чувствовать общую связь всех элементов системы;
- визуализация его личного вклада в успех компании и отражение успехов пользователя в виде дружелюбного интерфейса личного кабинета, содержащего сведения о процессах работы и взаимосвязи деятельности с другими сотрудниками, отделами.

Человек, работая в коллективе над общим делом, не может работать изолированно. На взаимодействии строится успех достижения целей. Корпоративные порталы — это связующее между каждым членом коллектива. А удачно примененные черты геймификации создают успешный пользовательский опыт, от которого напрямую зависит рабочий процесс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зикерманн Г. Геймификация в бизнесе. Как пробиться сквозь шум и завладеть вниманием сотрудников и клиентов. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. 272 с.
2. Круг С. Веб-дизайн: книга Стива Круга, или Не заставляйте меня думать! СПб.: Символ-плюс, 2008. 224 с.
3. Леви Д. UX-стратегия. Чего хотят пользователи и как им это дать. СПб.: Питер, 2017. 304 с.
4. Унгер Р., Чендлер К. UX дизайн. Практическое руководство по проектированию опыта взаимодействия. СПб.: Символ-плюс, 2011. 336 с.
5. Zichermann G. Gamification by Design. California: O'Reilly Media, 2011. 182 p.

Сведения об авторе:

Кабанец Екатерина Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; kabanets.katerina.val@gmail.com

Kabanets Ekaterina Valer'evna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; kabanets.katerina.val@gmail.com

Научный руководитель:

Филлипов Максим Викторович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; fillmax@gmail.com

Filippov Maxim V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; fillmax@gmail.com

ГУМАНИЗАЦИЯ ГОРОДСКОЙ ТРАНСПОРТНО-ПЕШЕХОДНОЙ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ Г. ВОЛЖСКИЙ

Комплексная гуманизация городской среды имеет важное значение для каждого жителя. Это не только красивые, освещённые и ухоженные улицы, но и здоровая общественная среда, оказывающая положительное влияние на эмоциональное состояние человека. Продуманный пешеходный и транспортный транзит, большое количество зелени, элементы городской среды, позволяющие защититься от непогоды и просто малые архитектурные формы, делающие нахождение человека на улице более комфортным, — всё это создаёт «здоровую», дружелюбную для человека среду.

Ключевые слова: гуманизация, благоустройство, город, транспорт, пешеход, озеленение, велосипед, климат.

A. V. Kazmina

HUMANIZATION OF URBAN TRANSPORT AND PEDESTRIAN ENVIRONMENT ON EXAMPLE OF VOLZSKY

Integrated humanization of the urban environment is very important for every citizen. This is not only beautiful, illuminated and well-groomed streets, but also a healthy social environment that has a positive effect on the emotional human condition. Elaborate pedestrian and transport routes, a large amount of greenery, elements of the urban environment that allow you to protect yourself from the weather and simply small architectural forms that make a person more comfortable on the street — all this creates a «healthy» and friendly environment.

Keywords: humanization, landscaping, city, transport, pedestrian, greening, bicycle, climate.

Главным направлением развития градостроительства является комплексная гуманизация городской среды, являющейся неотъемлемым атрибутом жизнедеятельности населения. Жилая среда обязана быть безопасной, комфортной, экологичной, а также, приспособленной для различных социальных групп населения.

Формирование городской архитектурной среды с учетом множества разнообразных потребностей различных групп населения является важнейшим направлением в градостроительном проектировании и благоустройстве. Несмотря на это, очень мало внимания уделяется гуманистическому и художественному аспектам формирования городской инфраструктуры, окружающей современного человека.

С ростом урбанизации, значительным ухудшением экологической обстановки в городах, все более актуальной становится проблема изменения сложившихся стереотипов формирования жилой среды. Экологичное проектирование городских пространств, предусматривает создание жилой среды, которая обеспечивает здоровые, комфортные и безопасные условия проживания людей, гармонично сочетает окружающую человека социальную и инженерную инфраструктуру, пешеходные и транспортные артерии города, при этом, заботясь об экологии.

С каждым годом, индивидуальный транспорт всё больше и больше поглощает городское пространство. Воздействие транспортных средств, в том числе их парковка, часто приводят к дегуманизации городских пространств, дискомфорту и экологическому кризису городской среды. В некоторых странах это проблему уже давно пытаются решить путём вывода большого числа автомобилей из центральных районов городов, созданием новых пешеходных зон и благоустройством уже существующих.

В г. Волжском есть все условия для создания благоустройства, в котором жителям будет комфортно находиться, которое будет отвечать их потребностям. Поскольку Волжский — довольно молодой город, он сразу проектировался с чёткой и удобной планировкой, с широкими улицами и удобной транспортной системой. Однако, он не удовлетворяет всем потребностям горожанина и поэтому требует переосмысления.

В основе концепции формирования среды города, лежит стремление организовать пешеходно-транспортное движение таким образом, чтобы оно было максимально комфортным и гуманным для пешехода, при этом, оставаясь удобным для автомобилиста. Благодаря компактной планировке и удобной организации автомобильного движения, а также, имея при этом достойное благоустройство, г. Волжский имеет все шансы стать примером для других крупных городов России.

Благоустроенные территории, продуманные по функциональному наполнению пешеходные маршруты, создание сети велодорожек, охватывающих большую часть города, выявление центров притяжения в городе и организация пространства вокруг них позволят сделать г. Волжский максимально «дружелюбным» для каждого горожанина. Всё перечисленное должно привести в жизнь жителей города не только удобство, но и улучшение состояния здоровья, за счёт увеличения физической активности.

Для определения первоочередных шагов по улучшению качества жизни населения г. Волжского, был проведён опрос, по результатам которого были выявлены следующие проблемы: большое количество пыли, недостаток зелени в новой части города, жаркое лето, холодная зима, сильный ветер, отсутствие удобств для передвижения на велосипеде, недостаточное количество парковочных мест, неблагоприятная экологическая обстановка. Подробно рассмотрев каждую проблему, были предложены следующие пути их решения:

Пыль. Даже обычная, почвенная пыль негативно сказывается на здоровье людей. Она может быть причиной головных болей, частых простуд, аллергий, расстройств желудка, а также, проблем с глазами. Для избавления города от большого количества пыли, в первую очередь, следует сделать его максимально «зелёным». Не должно быть больших открытых участков земли без травы. Помимо этого, каждый из них необходимо ограничивать бордюрами, которые мешают выветриванию пыли. Также, необходимо максимально минимизировать случаи парковки в неположенных местах, например, на газоне, потому что, уезжая, автомобиль развозит землю и пыль по всему городу. Для этого необходимо задуматься об устройстве дополнительных парковочных мест в тех местах, где в них есть недостаток. Но не только автомобили и неправильно оборудованные зелёные зоны могут быть источниками пыли. Не пользуясь пешеходными дорожками и срезая путь через газон, люди сами открывают почвенный слой, что помогает распространению пыли. Для того, чтобы избежать этого, необходимо прокладывать тротуары в необходимых местах, огораживать закрытые для пешеходов зоны заборчиками, создавать препятствия в виде кустов или арт-объектов, или же, если дорожка, всё же, была протоптана, засыпать её мелким щебнем. К тому же, необходимо чаще проводить чистку улиц и дорог. И, что не менее важно, в зимнее время необходимо отказаться от использования песка в качестве средства для посыпания дорожек. Ведь когда снег и лёд сойдут, весь этот песок будет разнесён по городу.

Недостаток зелени в новой части города. Эта проблема легко решается. Чтобы избавиться от неё нужно всего-навсего заняться озеленением города. Правда, необходимо

учесть тот факт, что в этой части г. Волжского много открытых пространств, а это значит — сильные ветра, поэтому за саженцами необходимо вести уход, подвязывать их, а также, изначально выбирать быстрорастущие растения, чтобы их корневая система как можно быстрее окрепла. К тому же, следует, хотя бы частично, высаживать крупномеры, ведь рост дерева занимает время, а проблему нужно решать уже сейчас.

Жаркое лето. Для того, чтобы жители комфортнее чувствовали себя в городе в летний период, необходимо предусматривать большое количество укрытий от солнца, а также зеленых насаждений. В местах, являющихся притяжением большого количества людей, необходимо устанавливать питьевые фонтанчики, на транзитных улицах, если они имеют значительную протяжённость, необходима установка скамеек и укрытий от солнца. В некоторых местах можно предусмотреть наличие распылителей воды, чтобы жители могли охладиться или сухих фонтанов (Это фонтан с вертикальными водяными струями, который не имеет открытого бассейна. Обычно это вымощенная площадь, по которой гуляют люди, и прямо из мостовой вырываются струи), которые пользуются большой популярностью у детей. К тому же, возможно создание закрытых кондиционированных остановок.

Холодная зима. Для того, чтобы жители могли наслаждаться своим городом ещё и в зимний период, необходимо предусмотреть наличие киосков (постоянных или временных) с горячими напитками в местах притяжения людей, оборудовать в городе скамьи с подогревом. Также, следует оборудовать город закрытыми остановочными пунктами.

Сильный ветер. Для уменьшения напора ветра необходимо высаживать в городе больше деревьев и крупных кустарников. Хотя бы некоторые беседки для отдыха необходимо с одной или двух сторон оборудовать стенками, так же, как и остановки общественного транспорта.

Отсутствие удобств для перемещения на велосипеде. В городе нет сети велосипедных дорожек, при этом, в г. Волжском эта проблема стоит не так остро, как в старых городах. Есть большое количество широких тротуаров, по которым одновременно передвигаются и пешеходы, и велосипедисты, но это всё равно является проблемой, поскольку велосипед — это транспортное средство, пусть и не такое быстрое и крупное, как автомобиль. А значит, ему необходимы свои дороги, при этом, для удобства и безопасности, они должны быть изолированы как от пешеходных путей, так и от автомобильных дорог. Благодаря удобной, компактной планировке и большому количеству широких улиц, г. Волжский идеально подходит для того, чтобы стать «велосипедной столицей» страны. К тому же, увеличение количества людей, передвигающихся на велосипедах, самокатах и других аналогичных транспортных средствах, позволит существенно сократить вредные выбросы от автомобильного транспорта, а также, повысит физическую активность, а значит, и здоровье населения.

Недостаточное количество парковочных мест. Недостаток парковочных мест, в первую очередь, ощущается не в общественных пространствах, а в жилых дворах. Но и в общественных местах не всегда достаточно парковочных мест, особенно, если они являются местом притяжения для большого количества людей. Решением этой проблемы может быть отказ части горожан от автомобиля в пользу велосипедов, общественного транспорта или пеших прогулок, создание многоэтажных или подземных парковок, а также, создание дополнительных парковочных мест, если территория это позволяет.

Неблагоприятная экологическая обстановка. Данная проблема присуща многим крупным промышленным городам. Дизайнер не может повлиять на работу фабрик и заводов, но может сделать жизнь людей чуть более благоприятной. Этого можно добиться путём уменьшения количества вредных выбросов хотя бы от автомобилей. Сделать это можно путём частичной изоляции пешеходных пространств от автомобильных дорог с помощью защитных экранов или зелёных насаждений, а также, путём уменьшения автомобильного трафика в пользу пеших прогулок и передвижения на велосипеде. Также, большое

7. Студенческая секция

количество растений, в целом, благоприятно влияет на чистоту воздуха. Город Волжский всегда был «зелёным оазисом» несмотря на то, что расположен в степной зоне, но в последние годы, из-за резкого роста города, появления новых жилых районов, процент озеленённых территорий резко сократился. И на проблемы с экологией чаще всего жалуются именно жители новых районов города. Поэтому, вместе с ростом города, должен расти и его зелёный массив.

Помимо решения вышеперечисленных проблем, город, в целом, нуждается в комплексном благоустройстве улиц. Для первого этапа благоустройства, были определены главные транспортные артерии города, такие как Проспект Ленина, улица Мира и улица Карбышева (ил.1). Другие участки предлагаются для разработки с целью создания перетекающих пешеходных пространств города. Они обеспечивают взаимосвязь ул. Мира, ул. Карбышева и пр. Ленина друг с другом, а также, создают единую пешеходную сеть. Улицы для благоустройства выбирались исходя из ряда факторов: во-первых, они должны, как упоминалось ранее, связать между собой три основные улицы, во-вторых, часть улиц идеально подходят для комфортных прогулок, благодаря отсутствию большого числа транспортных средств, в-третьих, некоторые улицы абсолютно не благоустроены, и если их привести в порядок, они будут вызывать интерес у горожан, и в-четвёртых, несколько улиц имеют опрятный, ухоженный вид, но, при этом, комфортны исключительно для автомобилистов, а исходя из того, что идея разработки данных пространств состоит в гуманизации среды, их необходимо сделать удобными и для пешеходов. Помимо вышеперечисленного, каждая из выбранных улиц располагает всеми возможностями для создания на ней велосипедных дорожек, что является одной из целей проектирования.



1. Территории, выбранные для проектирования, «зелёный барьер»

Рассмотрев основные проблемы города Волжского, можно сделать вывод, что каждую из них, в той или иной степени, можно качественно решить. Он достаточно удобный в планировке и создавался по тому же принципу, что и большинство советских городов, поэтому и в наше время может легко поддаваться изменению и улучшению, что позволит сделать жизнь жителей города комфортнее.

Кроме того, город, который на данный момент считается достаточно «зелёным», может стать настоящим оазисом, если правильно использовать пустые территории, расположенные по всей его площади. Каждый пустырь должен превратиться в парк. Не обязательно, чтобы это был регулярный (французский) парк, или место с большим количеством функциональных зон. Это может быть и пейзажный (английский) парк, с сохранением естественного ландшафта местности, но это должно быть место, засаженное большим количеством деревьев, кустарников, декоративными травами и газонами, чтобы городские жители, попадая туда, могли почувствовать себя ближе к природе. Кроме того, промышленная зона города чётко

отделена от жилой застройки. В перспективе, необходимо создание «зелёного барьера» между ними, препятствующего попаданию в жилую зону вредных выбросов и пыли (см. ил. 1).

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова Т. Ф. Гуманизация городской пешеходной среды // Современные научные исследования и инновации. 2016. № 12. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/12/68458> (дата обращения: 27.06.2019).
2. Жорова Е. П., Криво Н. М., Аргасцева С. А., Гуренко Л. В. История и культурное наследие Волжского : (1954–2004гг.). Волгоград: Панорама, 2004. 208 с.

Сведения об авторе:

Казмина Анастасия Вячеславовна, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; iskra95@mail.ru

Kazmina Anastasiya Vyacheslavovna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; iskra95@mail.ru

Научный руководитель:

Кирпичёв Владимир Алексеевич. Доцент, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор; ksd@ghpa.ru

Kirpichev Vladimir Alekseevich, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Professor; ksd@ghpa.ru

ЦЕЛЕВОЕ БЛАГОУСТРОЙСТВО ПРИБРЕЖНЫХ ТЕРРИТОРИЙ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА СОРТАВАЛА

Важным фактором качественного совершенствования городской среды Сортавалы является комплексный подход к формированию инфраструктуры депрессивных прибрежных территорий и насыщение бывших промзон новыми функциями. На примере городов Финляндии рассматриваются случаи успешной интеграции бывших промышленных территорий в туристическую и экономическую инфраструктуру городов. На основе проведенного анализа прибрежной территории центральной части Сортавалы разработана схема по развитию набережной, которая может лечь в основу практического поиска проектных решений, направленных на устойчивое развитие городской среды.

Ключевые слова: реновация, прибрежные территории, промзоны, городская среда, благоустройство, Сортавала, Карелия.

TARGETED IMPROVEMENT OF EMBANKMENT AREAS ON THE EXAMPLE OF THE CITY SORTAVALA

An important factor in the qualitative improvement of the urban environment of Sortavala is an integrated approach to the formation of infrastructure of depressed embankment areas and the saturation of former industrial zones with new functions. Examples of successful integration of former industrial territories into the tourist and economic infrastructure of cities are considered on the example of Finnish cities. On the basis of the analysis of the coastal territory of the Central part of Sortavala, a scheme for the development of the embankment has been developed, which can form the basis for the practical search for design solutions aimed at sustainable development of the urban environment.

Keywords: renovation, embankment areas, industrial zones, urban environment, site improvement, Sortavala, Karelia.

Реновация и благоустройство бывших промышленных территорий является актуальным вопросом для многих российских городов. В советское время промышленные предприятия активно строились и интенсивно эксплуатировались. Таким образом, в черте практически любого российского города оказалось большое количество промышленных территорий, которые полностью прекратили свою деятельность. Это привело к появлению в городской среде депрессивных пространств, запущенных и нефункционирующих территорий.

В карельском городе Сортавала такая заброшенная и неэксплуатируемая территория находится в самом историческом центре, на побережье озера Ляппярви. Город Сортавала расположен на северо-западном берегу Ладожского озера по обеим сторонам залива Ваккосалми и озера Ляппярви. Это уникальное положение города всегда особым образом влияло на его облик, функциональное назначение его прибрежной части (*ил. 1*).

В последние годы роль прибрежного положения существенно снизилась и в настоящее время в основном ограничивается только транспортной функцией (водные маршруты на о.

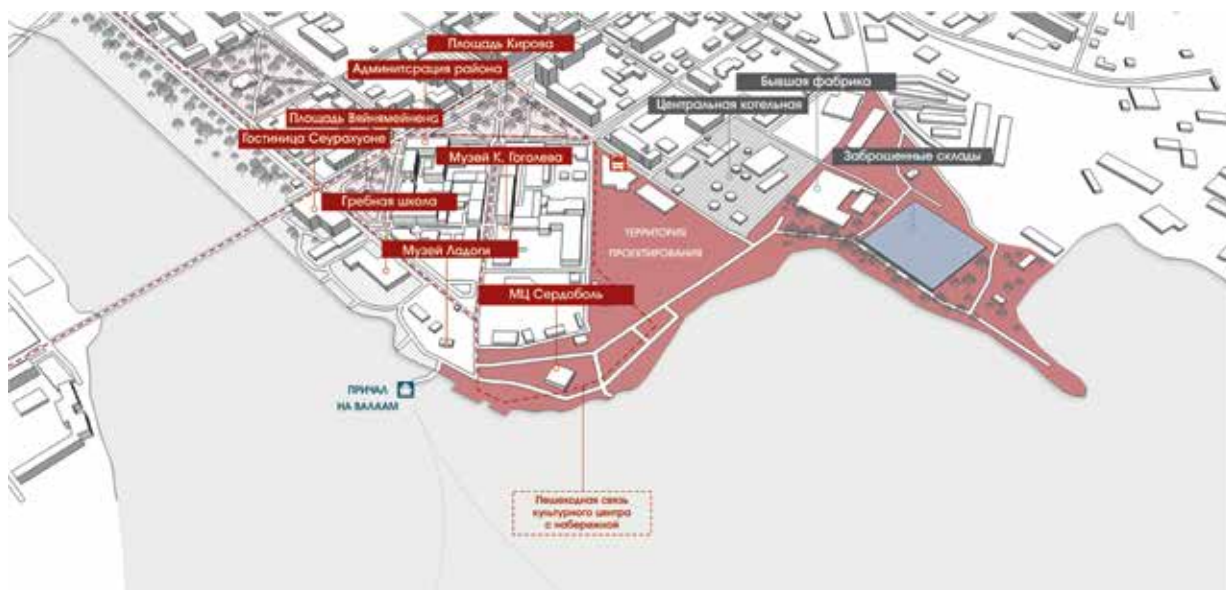
7. Студенческая секция

Валаам и Ладожские шхеры). В то же время потенциал функционального использования акватории и прибрежных территорий города намного шире.



1. Анализ градостроительной ситуации города Сортавала

Живописные прибрежные территории являются, прежде всего, местом отдыха для горожан и туристов. В Сортавале территория набережной расположена в центральной исторической части города и имеет огромный рекреационный потенциал, который в настоящее время в полной мере не используется. Сегодня вдоль набережной расположены такие туристические объекты как: гостиница «Сеурахуне», молодежный центр «Сердоболь», гребная школа, гостиница «Пийпун Пиха» и «Музей Ладоги». Рядом находится причал, от которого ежегодно отправляется на Валаам более 100 тыс. туристов и паломников (ил. 2).



2. Анализ прибрежной территории Сортавалы

Городская береговая полоса привлекает как местных жителей, так и туристов. Сегодня городская набережная хаотично используется под различные цели — рекреация, промышленность, индивидуальная жилая застройка, а некоторые участки просто заброшены.

В результате большая территория с великолепным видом на Ладогу как будто выключена из городской жизни, хотя именно она могла бы приносить не только пользу горожанам, но и инвестиции. Таким образом, сегодня назрел вопрос формирования в Сортавале открытого общественного пространства, чтобы сделать зону у воды комфортной и максимально доступной для всех категорий населения.

На территориях заброшенных промзон можно создать самые разные кластеры, которые дадут новый импульс для развития города. После реновации бывшие промышленные зоны должны выполнять разные функции, включенные в контекст данного места. В данном случае, термин «реновация» трактуется как адаптация существующего объекта за счет изменения функционального назначения здания, сооружения, комплекса для дальнейшего использования.

Осознанное перепрофилирование таких огромных пространств положительно влияет на городскую среду и дает толчок для развития прилегающих территорий [1].

Город Сортавала некогда был территорией Финляндии и имеет самый финский облик по сравнению с другими городами Карелии. Поэтому при работе с центральными прибрежными территориями города следует обратить внимание на финский опыт работы с подобными территориями.

Многие промышленные здания в Финляндии (как и в России) в начале XXI столетия потеряли свою производственную функцию. В результате на месте старых предприятий образовались пустующие кирпичные оболочки. Доля Финляндии в мировом производстве невелика, тогда как качество образования считается одним из самых высоких в мире. Неудивительно, что основная функция, наполнившая «пустоту», оказалась культурно-образовательной [8].

Suvilahti — бывшая паровая электростанция, а также угольное и газовое хранилище финской столицы. Комплекс, считающийся жемчужиной индустриального модерна, был построен в 1910–1920-х годах. Производство электроэнергии тут прекратилось еще в 1976-м, но преобразование в культурный комплекс началось только в 2008-м. Катализатором послужило проведение музыкального фестиваля Flow Fest. Промышленные корпуса выступали скорее декорацией для фестиваля, однако сегодня Suvilahti стал домом для широкого круга деятелей в области культуры. На верхних этажах располагаются помещения, которые сдаются за небольшую плату представителям творческих коллективов: тем самым поощряется культурная самоорганизация жителей. По мере обновления объектов, размещаемых на территории, здесь появится еще больше арендаторов и станет проходить еще больше мероприятий, особенно — цирковых и театральных. Некогда промышленные залы переоборудованы в репетиционные и зрительские. Промышленные цеха отлично справляются с акустической поддержкой новой функции [8].

Malski — бывший пивоваренный завод Mallasjuoma Ltd в самом центре Лахти. Город с населением 102 тысячи человек претендует сегодня на роль главного транспортного узла Финляндии, соединяющего север и юг страны. Уже в конце XIX века возникла железнодорожная связь с Петербургом, активно возводились промышленные предприятия. Сегодня многие из них перевели производства на север, а пустующие здания были выкуплены для новых нужд. Так случилось и с бывшей пивоварней, которая сегодня представляет собой многофункциональный комплекс, где размещаются офисы, помещения для проведения деловых и культурных мероприятий. Комплекс включает в себя и жилую функцию. В Malski планируется разместить Центр искусства и дизайна LAD, куда войдет и городской Художественный музей, в настоящее время страдающий из-за отсутствия необходимых площадей. Архитектор Юхани Боман расположит экспозицию и фонды музея в огромном пространстве, которое будет готово принимать до 50 тысяч посетителей в год, что сделает Malski главным культурным аттрактором Лахти.

7. Студенческая секция

Сибелиус-холл — хороший пример рационального подхода к организации и обустройству пространства. Финны сохранили здание старой деревообрабатывающей фабрики, находящееся на берегу озера Весиярви, реставрировали его и использовали при сооружении нового концертного зала. К кирпичному зданию фабрики были приставлены два стеклянных прямоугольных параллелепипеда, заполненных мощными деревянными конструкциями. Стеклянные колпаки и защищают дерево, из которого сделано фойе и зрительный зал, и в тоже время объединяют их с окружающей средой. Говоря о зале, часто упоминают, что это самое большое деревянное сооружение, построенное в Финляндии за последние сто лет. Он считается одной из лучших концертных площадок Финляндии. Его архитекторы Ханну Тикка и Киммо Линтула объяснили, что основным источником вдохновения в дизайне были финские леса. Лес не только всегда давал предкам пищу и сырье, но он также включает в себя мифические воспоминания и запахи. Другой естественной отправной точкой в дизайне послужила промышленная история объекта, несложная эстетика старых кирпичных зданий и близость воды [4].

Если посмотреть на географическое положение и сопоставить внешний облик промзон двух городов Лахти и Сортавалы — то можно заметить некоторые сходства (ил. 3).

СОРТАВАЛА, Карелия

На береговой полосе озера Ляйтярви расположились промышленные зоны, складские помещения, заброшенная мебельная фабрика и центральная котельная в аварийном состоянии.



Схожесть географического положения прибрежных территорий



Бывшие промзоны схожего назначения



Подобие панорам



Новая адаптация функций

ЛАХТИ, Финляндия

Район порта Лахти с 1860-х был центром промышленности и железнодорожного транспорта. На фабриках порта изготовляли стекло, ящики, двери и др. Промышленное производство действовало до 1980-х.



3. Сравнение Сортавалы и Лахти

Приведенные примеры свидетельствуют, что хотя промышленные здания формально утратили изначальную функцию, в определенном смысле можно говорить о ее сохранении. Если раньше фабрики производили промышленные товары, то сегодня в их оболочках идет другое производство — культурного досуга и эмоций.

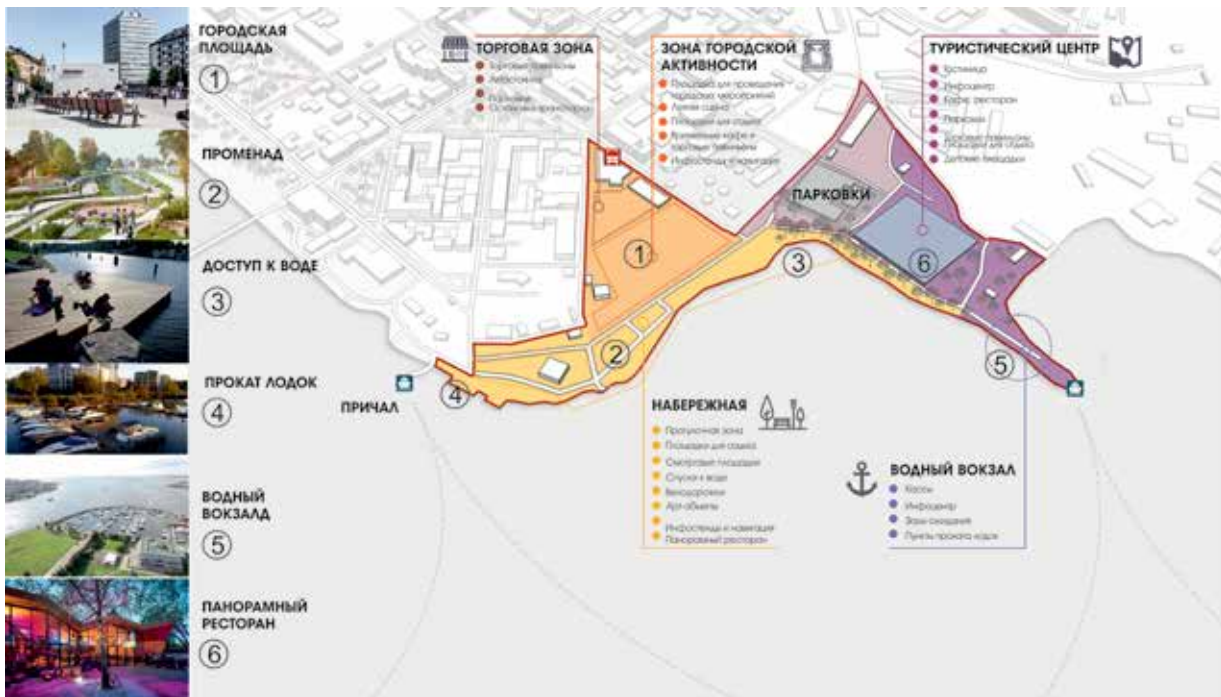
На основе анализа аналогов и прототипов можно сделать вывод о важности активного использования прибрежного положения города в целях повышения его привлекательности. Необходима реализация проектов, направленных на повышение роли акватории городского залива в формировании облика города.

7. Студенческая секция

Обустройство городской набережной и создание здесь зоны отдыха для горожан и туристов не только улучшит городскую среду, но и повысит инвестиционную привлекательность прибрежной территории. Это позволит привлечь инвестиции в строительство коммерческих объектов, ориентированных на обслуживание жителей и гостей города.

Усилиями местных властей, инвесторов и горожан можно создать в городе точку притяжения нового формата — современную набережную, которая станет прекрасным местом отдыха и будет оставаться в памяти туристов, как яркая доминанта Северного Приладожья.

Одним из важных этапов обустройства набережной является укрепление береговой линии. Далее необходимо построить смотровую площадку, прогулочные дорожки с декоративным озеленением, освещением и малыми архитектурными формами. Около берега имеется отмель, где, возможно, органично бы смотрелся панорамный ресторан на воде. Среди других объектов сферы обслуживания рассматриваются: небольшие торговые павильоны, различные кафе, сувенирные магазины по реализации карельской продукции и так далее. Одной из главных задач, которые хотелось бы реализовать на вышеуказанной территории — это обустройство площадки для организации культурно-массовых мероприятий. Необходим и водный вокзал с билетными кассами и залом ожидания (ил. 4).



4. Схема по развитию территории

Политика создания чего-то нового, переосмысления промышленных зданий, приведет к притоку средств и инвесторов.

Будущее промышленной архитектуры заключается в ее приспособлении к стремительно развивающимся технологиям, что достигается реконструкцией «неэффективных» промышленных объектов, или заменой функционального назначения. А различные архитектурные приемы позволяют адаптировать и гармонизировать промышленные объекты к структуре развивающегося современного города [1].

Таким образом, современному городу нужны новые места, новые смыслы. Набережные играют большую роль в создании кодов идентичности города. Вода — это место, где хочется отмечать праздник, куда хочется принести свою радость. И главная задача — предложить такой сценарий этого пространства, в котором каждому жителю города захочется сыграть главную роль.

7. Студенческая секция

ЛИТЕРАТУРА

1. Дрожжин Р. А. Реновация промышленных территорий. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/renovatsiya-promyshlennyh-territoriy> (дата обращения: 15.10.2019).
2. Историко-культурные территории/ Туристический портал Карелии. URL: <http://www.ticrk.ru/o-karelii/istoriko-kulturnye-territorii/> (дата обращения: 11.10.2019).
3. Проект развития / Газета «Ладога-Сортавала» URL: <https://gazetaladoga.ru/1308-proekt-razvitiya> (дата обращения: 19.10.2019).
4. Сибелиус Холл // История и архитектура. URL: <https://www.sibeliustalo.fi/en/sibelius-hall/history-architecture> (дата обращения: 15.10.2019).
5. Сортавала — архитектура // 100 символов Карелии. URL: <http://rk.karelia.ru/special-projects/100-simvolov-karelii/sortavala-arhitektura/> (дата обращения: 19.10.2019).
6. Сортавала: рекомендации в области маркетинга и градостроительства в рамках проекта «Города у воды: новые возможности для развития бизнеса» программы Европейский инструмент соседства и партнерства «Карелия» Петрозаводск/ Verso /2013. URL: <http://www.petrozavodsk-mo.ru/files/upload/Sortavala.pdf> (дата обращения: 11.10.2019).
7. Статья и презентация для сборника XI Круглого стола: Музей и проблемы «культурного туризма», Государственный Эрмитаж, 2013 год. URL: <http://spbtourkit.ru/2013/04/12/sobyitiyniy-turizm-finlyandii-istoriya-uspeha/> (дата обращения: 15.10.2019).
8. Талалушкина Ю. Н. Зарубежный опыт организации малых городов. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zarubezhnyu-opyt-organizatsii-malyh-gorodov-1> (дата обращения: 21.10.2019).

Сведения об авторе:

Киселева Анастасия Евгеньевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; swanhilder@yandex.ru

Kiseleva Anastasia Evgenievna, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, Master's Degree, the 2nd year student; swanhilder@yandex.ru

Научный руководитель:

Кирпичёв Владимир Алексеевич. Доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор; ksd@ghpa.ru

Kirpichev Vladimir Alekseevich, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Professor; ksd@ghpa.ru

СТЕКЛЯННОЕ УБРАНСТВО ОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ПРИБОРОВ

Исследована история развития осветительных приборов со стеклянным убранством. Для достижения поставленной цели были выявлены технологии изготовления искусственного хрусталя, формы хрустальных деталей осветительных приборов, огранка хрусталя. Изучена историческая перспектива использования убранства из хрусталя в осветительных приборах. Определены актуальные формы осветительных приборов, используемые современными дизайнерами в декорировании интерьера. В заключении сделан вывод: исторические знания способствуют признанию интерьерных традиций и их внедрению в дизайнерскую практику.

Ключевые слова: стекло, хрусталь, осветительный прибор, люстра.

V. E. Covina

GLASS DECORATION OF LIGHTING INSTRUMENTS

The history of the lighting devices development with glass decoration is investigated. To achieve this goal, technologies for the production of artificial crystal, the shape of the crystal parts of lighting devices, and crystal cutting are revealed. The historical perspective of the use of crystal decoration in lighting devices has been studied. The actual forms of lighting devices used by modern designers in interior decoration are determined. It is concluded that historical knowledge contributes to respect for interior traditions and their implementation in design practice.

Keywords: glass, crystal, lighting, chandelier.

Актуальность темы. Осветительные приборы в интерьере выполняют не только утилитарные, но и декоративные функции. Наряду с различными материалами, используемыми для изготовления осветительных приборов, особым материалом является *стекло*, которое создает уникальные эффекты благодаря преломлению света и благодаря своим исключительным свойствам: прозрачности, блеску, пластичности (то есть поддается резьбе, огранке). В настоящее время — хрустальные люстры — актуальный инструмент декорирования пространства. Свет, когда проходит сквозь призму хрустального стекла, преломляется и происходит процесс не просто освещения, но и преобразования пространства интерьера. Изучение художественного оформления осветительных приборов, в частности, *стеклянного убранства*, помогает расширить границы для творчества молодых дизайнеров в области декорирования интерьера.

Оплавленные слитки стекла. С давних времен, на месте стихийных пожарищ, вблизи песчаных берегов рек и морей, люди часто находили непонятные, оплавленные слитки. В каталоге выставки, посвященной художественному стеклу XVIII–XXI вв., подчеркивается: «Казалось, сама природа настойчиво подсказывала человеку секрет изготовления материала, без которого была бы немислима сегодняшняя цивилизация. Материала удивительного, ни на что не похожего, появившегося словно специально для того, чтобы стать произведением искусства. Стекло...» [3, с. 5]. Натуральный горный хрусталь с его прозрачностью и способностью поддаваться обработке резьбой и огранкой давно находился под пристальным вниманием мастеров по стеклу. В тоже время дороговизна горного хрусталя привела

к изготовлению его имитации в конце XVII в. До этого периода дворцовые интерьеры освещались люстрами из венецианского лепного стекла на протяжении XVI–XVII вв.

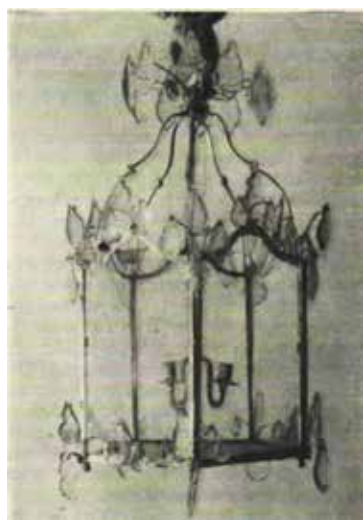
Венецианские люстры лепного стекла. В истории развития осветительных приборов автор И. В. Геннис указывает: «Впервые стекло приобретает значение основного материала в венецианских свечных светильниках, в основном в люстрах 16 века» [3, с. 23]. Основным методом, определившим изящную причудливую форму венецианской люстры, было моделирование из остывающей массы прозрачного стекла. На основе этой техники был создан особый тип люстры из венецианского лепного стекла. Эти люстры на протяжении двухсот лет украшали дворцы Европы. Венецианские лепные стеклянные лампы были заменены искусственными хрустальными осветительными приборами.

Стекло с добавлением оксида свинца. В конце XVII в. в Англии было сварено стекло с добавлением оксида свинца, удивившее своих создателей неожиданным большим весом, необычной прозрачностью и сильным блеском поверхности: «Позже, применив к нему известный способ обработки драгоценных камней, английские мастера получили знаменитую “игру алмазной грани”» [3, с. 42]. Искусственный хрусталь — это высококачественное прочное стекло, которое можно полировать и гранить. Совершенствуя материал, мастера стремились добиться его максимальной прозрачности: «возможно, именно поэтому первые изделия из чистого и бесцветного стекла стали называть в разных странах “хрустальными”» [3, с. 42]. Одновременно в тот же самый период — в конце XVII в. стеклоделы Богемии изобрели искусственный хрусталь и с этого времени он стал основным осветительным материалом.

Хрустальная свечная лампа состояла из нескольких точек света, во много раз превышающих количество свечей в лампах. Движущееся пламя свечи под разными углами отражения в хрустальных подвесках давало необыкновенный световой эффект.

Форма хрустальных деталей изменялась под влиянием преобладающего стиля, а также технологии изготовления стекла и особенностей огранки. Искусственный хрусталь использовался в виде:

- мелких граненых и полированных деталей — это подвеска, пронизки, бусины;
- крупных граненых форм.



1. Фонарь. Третья четверть XVIII в.

Самая ранняя форма хрустальных подвесок — стилизованная форма дубового листа (*ил. 1*). Кроме хрустальных деталей в форме дубового листа, очень старой формой является кулон «капля». Известны подвески в форме «палочки», «сосульки», «звезды» и «розетки». Бусины были сделаны круглыми и гранеными и нанизаны на проволоку [3, с. 24].

В рамках исследования заявленной темы важное значение имело изучение фундаментального научного труда академика Н. Н. Качалова [2]. В указанном труде по стеклу находим ценную информацию по осветительным приборам с использованием хрустальных деталей [2, с. 232].

Подвесные светильники — фонари. В 30-е годы XVIII в. стали модными подвесные светильники, утилитарным назначением которых является защита пламени свечей от ветра. В то время они имели призматическую форму и состояли из бронзового золоченого каркаса, нижней и боковой плоских или выпуклых стенок из тонкого листового стекла, с фигурно вырезанными

верхними краями и хрустальным убором из дубовых листьев с розетками (*ил. 1*). Интересно, что подвесные стеклянные фонари с металлическим каркасом и «электрическими свечами» (*ил. 2*) используются современным французским декоратором интерьера Жан-Луи Денио в качестве освещения коридора частной квартиры в Париже.

7. Студенческая секция

Люстры с хрустальными уборами. С начала XVIII в. в Богемии и Франции формировался новый тип люстр с каркасом, напоминающим «клетку» с предусмотренными кронштейнами для развеса хрустального убранства. Одновременно началось производство первых подвесок плакетного типа из стекла. Люстры изготавливаются либо из легких, тонких хрупких кусочков стекла (венецианский стиль), либо из тяжелых, массивных, толстых элементов (богемный тип). Широкое развитие в дворцовом интерьере в XVIII в. получают люстры с хрустальными уборами в форме затейливо вырезанных больших дубовых листьев и розеток, подвешенных на металлическом каркасе (ил. 3). Кроме подвесок листовидной формы на люстрах появляются хрустальные детали-украшения в форме объемных флаконов иobelisks.

Изделия из хрусталя, производимые Петербургским стекольным заводом в XVIII в., были в основном изготовлены из бесцветного стекла, и только малая часть была окрашена в синий и зеленый цвета. Старинная хрустальная люстра бесцветного стекла (ил. 4) использована в ванной комнате частного дома с целью придания интерьеру особого «дворцового» образа.

Цветное стекло. Воробьевский государственный стеклянный и зеркальный завод (Москва, Воробьевы горы, основан Петром I в 1707 г.) обратился в 1751 г. через Канцелярию от строений к Академии Наук с просьбой передать производству результат научных работ по цветному стеклу «обретающегося при Академии паук советника и профессора господина Ломоносова» [2, с. 233]. Академия дала это поручение Ломоносову, и он согласился «сие искусство открыть присяжному честному и трезвому человеку, который бы мог притом понять химические процессы, которые по сему делу знать необходимо нужно» [2, с. 233].

«Тем оканчиваются все мои великие химические труды, в которых я три года упражнялся и которые бесплодно потерять мне будет несносное мучение», — М. В. Ломоносов [2, с. 217]

Учение Ломоносова о цветном стекле быстро осваивалось, завод все больше и больше выпускал изделия из разноцветного стекла, и которые были в то время в моде, из молочного, непрозрачного стекла, окрашенного эмалевыми красками.

Петербургский стеклянный завод — Потемкинский стеклянный завод (основан на набережной реки Фонтанки в середине 1730-х гг. английским купцом Эльмзелем. По указанию Сената в 1755 г. стеклянное производство переводится в Ямбург, в 1774 г. в село Назью (около Шлисельбурга). Стеклянный завод в Назье в 1777 г. императрица Екатерина II дарит князю Г. А. Потемкину. Князь Потемкин переводит в 1777 г. стеклянное производство в свое имение село Озерки, после смерти князя с 1792 г. — Императорский стеклянный завод) производил различные типы парадных светильников. Исследователь К. А. Соловьев в книге «Русская осветительная



2. Светильники-фонари в коридоре квартиры (Париж) в стиле Людовика XVI от французского декоратора Жан-Луи Денио



3. Люстра. Середина XVIII в.



4. Антикварная люстра в ванной комнате. Дом в Подмоскowie по проекту Елены Чабровой

7. Студенческая секция



5. Люстра. Люстра на восемнадцать рожков. Россия. XIX в. Материал: бронза, позолота, стекло, латунь. Техника: литье по металлу



6. Интерьерные традиции: квартира в стиле Людовика XVI в Париже по проекту французского декоратора Жан-Луи Денио

арматура» пишет, что в «Таврическом дворце Санкт-Петербурга во время бала, устроенного Потемкиным в 1791 г., было зажжено 140 тысяч ламп и 20 тысяч восковых свечей, горевших в люстрах, канделябрах и бра. Только в Большом зале, помимо двух люстр из горного хрусталя, было добавлено еще 56 люстр и 5000 разноцветных лампад, выполненных в виде лилий и роз» [Цит. по: 2, с. 236]. В коллекции Государственного Эрмитажа хранится великолепная хрустальная люстра с роскошной арматурой, принадлежавшая светлейшему князю Г. А. Потемкину.

Осветительный прибор стиля барокко. Сильной стороной государственного стекольного завода в период развития стиля барокко было производство светильников — люстр, жирандолей, настенников с обильным, очень богатым хрусталем убором [2, с. 244].

Стекланный убор конца XVIII в. становится все легче, вместо крупных, затейливо вырезанных «дубовых листьев» появляются гирлянды миндалевидных граненых пронизок. Композиция люстры начинает четко разделяться на:

- стержень в виде балясины и
- рожки для усиления свечей, расположенные в один или несколько ярусов на кольцевых ободках рамы.

Для подчеркивания вертикального деления в устройство введены стройные элементы — штыки-пирамиды. Балясина была сделана из крашеного стекла. Сначала, в 70–80-е гг., она была обыкновенной голубой или розовой, а позже синей или красной.

Граненый бесцветный хрусталь в классическом стиле начала XIX в. На бесцветном хрустале впервые стали применять метод огранки, заключающийся в том, что поверхность изделия покрывали рядом небольших выступов, обработанных наподобие драгоценных камней. Отсюда и название этого вида отделки — «алмазная грань»:

- пересечение граней образует ряд полных или усеченных призм,
- построена на эффектах преломления и многократного отражения света,
- заставляет полированные поверхности «ослеплять»,
- вызывает радужное свечение света, так как пересечение граней приводит к эффекту рассеяния — разложению света на составляющие его цвета.

Хрустальный убор подвешивался на тонких проволоках. Чтобы придать особую легкость всей конструкции, хрустальный убор крепился не к неподвижным частям каркаса, как это делалось в барочных люстрах, а подвешивался на тонких, колеблющихся проволоках (ил. 5). На верхней части осветительного прибора обычно укрепляются пучком изогнутых тонких стержней, концы которых дрожали и переливались разноцветными огоньками светлых хрустальных слез. Это устройство получило название «дождь».

Бронзовые части устройства были украшены орнаментами в стиле ранней классики. Использовались различные растительные и животные мотивы — аканты, виноград, голы и лапы животных и птиц, а также маски, волюты, улитки, урны и др. Из года в год

хрустальный убор люстр облегчался: «бронза стала играть все более важную роль, которой в конечном итоге удалось почти полностью вытеснить стекло из осветительного аппарата на долгое время» [2, с. 245]. В настоящее время в области декорирования интерьера наблюдается интерес к использованию люстр с хрустальным убором как в России (ил. 4), так и за рубежом (ил. 6).

Фонари в стиле классицизм. Призматические барочные фонари с относительно развитым хрустальным убором выходят из употребления и заменяются цилиндрическими и колоколообразными, в которых очень мало хрустальных подвесок, но широко используется сочетание с бронзой. Стекланный фонарь в позолоченной оправе без хрустальных подвесок «введен» в дизайн спальни, декорированной в стиле «современная классика».

Ранний классицизм также характеризуется использованием стеклянных изделий в архитектуре в качестве декоративного отделочного материала или в качестве крупных, монументальных объектов, используемых для украшения парадных интерьеров.

Заключение. В современном жилом интерьере светильники с хрустальным убором не только востребованы, часто дизайнеры в своих проектах используют старинные стилистические формы. Это свидетельствует о уважении к интерьерным традициям у современных практикующих дизайнеров России и Западной Европы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геннис И. В. Осветительная арматура. М., 2017. 45 с.
2. Качалов Н. Н. Стекло. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. 465 с.
3. Хрустальный дворец: художественное стекло XVIII-XXI веков: альбом-каталог. Омск: Омскбланкиздат, 2015. 299 с.

Сведения об авторе:

Ковина Валерия Евгеньевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, бакалавриат, 3 курс; lera.kovina.2015.klass@mail.ru

Kovina Valeria E., St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Bachelor's Degree, the 3rd year student; lera.kovina.2015.klass@mail.ru

Научный руководитель:

Чужанова Татьяна Юрьевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент; tvonarb@gmail.com

Chuzhanova Tatyana Yurievna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, PhD, Associate Professor; tvonarb@gmail.com

ИСКУССТВО ВЫШИВКИ КАРЕЛИИ

Изучение народного традиционного искусства вышивки Карелии актуально в контексте Ремесленного конгресса, проходящего в рамках ежегодного Международного культурного форума. Автор статьи осмыслил искусство вышивки в векторе двух экономических форматов: в виде домашней промышленности и ремесел, а также выявил технологии вышивки, изучил вышитые изделия, орнаментальные композиции карельской вышивки. Автор проанализировал процесс становления: от ремесла, вышивки на территории Карелии, до формирования профессионального промысла в Карелии (фабрика «Заонежская вышивка» и современный бренд — фабрика «Карельских узоров»). Исследователь также определил актуальные проблемы сохранения традиции народной вышивки на примере вышивки Карелии.

Ключевые слова: вышивка, узор, ткань, нить, орнамент, Карелия.

EMBROIDERY ART OF KARELIA

The study of the traditional folk embroidery art of Karelia is relevant in the context of the Craft Congress, which takes place as part of the annual international cultural forum. The purpose of the study is to comprehend the art of embroidery in the vector of two economic formats: in the form of home industry and crafts. The author is comprehended embroidery technologies, embroidered products, and ornamental compositions of Karelian embroidery. The process of formation from craft, embroidery in the territory of Karelia, to the formation of a professional craft in Karelia is studied: the Zaonezhskaya Embroidery factory and the modern brand of the Karelian Patterns factory. Actual problems of preserving the tradition of folk embroidery are identified using the example of Karelia embroidery.

Keywords: embroidery, pattern, fabric, thread, ornament, Karelia.

Актуальность темы. В Санкт-Петербурге в ноябре месяце проходит международный культурный форум, в контексте которого особое внимание уделяется «Ремесленному конгрессу» с целью сохранения ремесел, знакомство их с молодым поколением, и по возможности, через интерес к этой теме сделать шаг к преемственности в молодежной среде. В настоящее время традиционная вышивка в том виде, в каком она существовала сто лет назад до революции, ушла в прошлое. Давно исчез в деревне малоподвижный патриархальный быт с его полунатуральным хозяйством, изменились крестьянские представления об окружающем мире, служившие питательной средой для традиционной вышивки. Но было бы неправильно утверждать, что традиции народной вышивки утрачены полностью. В настоящее время, вышиванием в традиционной манере занимаются в основном женщины старшего и среднего возраста, да и их, к сожалению, немного.

Карельский перешеек и его коренное население. Карелы — один из коренных народов, населяющих территорию Карелии. Формирование карел происходило в течение первого тысячелетия нашей эры: «Их исторической прародиной является Карельский перешеек — территория

западного и северо-западного Приладожья, откуда происходило их расселение на территорию северной, средней и южной Карелии. Карельский язык относится к прибалтийско-финской группе финно-угорской ветви Уральской языковой семьи» [3, с. 3].

Геометрические мотивы орнаментов вышивки Карел. Вышивка была издавна практически основной формой народного декоративного творчества карельских женщин: «Наиболее древние образцы вышивки найдены археологами в приладожских курганах эпохи раннего средневековья (X–XIII вв.). Это остатки одежды, украшенные бронзовыми спиральными нашивками в виде узоров из геометрических фигур: ромбов, крестов с загнутыми концами, S-образных фигур и пр. Сравнивая эти образцы тканей с текстильными изделиями прошлого столетия, можно сказать, что характер орнаментальных мотивов во многом сходен. Хотя этническая принадлежность древних племен, оставивших культуру приладожских курганов, окончательно не выяснена, тем не менее глубокая древность и преемственность этого вида орнаментации у населения северо-запада Восточной Европы несомненна» [2, с. 6].

Вышивальное ремесло. Искусство вышивания развивалось в двух экономических формах: в виде домашней промышленности и ремесел. Каждая из них имела свои особенности. В частности, вышивальное ремесло было связано с рынками сбыта и получило наиболее благоприятные условия для развития в местностях, тяготевших к торговым трактам и крестьянским ярмаркам. В XIX — начале XX в. искусство вышивания в основном было домашним занятием, так как вышитые изделия использовались для нужд самой семьи. Это и предопределило сохранение в орнаменте вышивки многих архаических черт, восходивших к эпохе XVIII в. и более раннего времени.

Вышитыми узорами карелки украшали одежду: женские рубахи, головные уборы — сороки, повойники, кокошники, а также полотенца, подзоры к кроватям. Эти текстильные изделия выполняли не только утилитарную функцию. Многие из этих предметов имели ритуальное значение и играли большую роль в свадебной обрядности. Во время свадьбы в доме невесты были развешаны украшенный вышивкой полотенца.

Самое красивое полотенце — иконник или образник — висело на иконе с длинными, до двух метров, вышитыми концами и передавалось из поколения в поколение как ценная именная вещь. Оно специально готовилось для свадьбы, хранилось в сундуке и использовалось также в родильной или похоронной обрядности: «Вышивать девочки начинали уже с 8–10 лет. Неотъемлемой частью вышивальных принадлежностей были пяла, выточенные на токарном станке или вырезанные в виде простой деревянной рамы. Вышивали девицы часов по 10 в день. На вышивку полотенца затрачивалось от шести дней до нескольких месяцев» [4, с. 11].

Технологии вышивки. Вышивкой называется такой способ орнаментации ткани, при котором нитка пропускается через материал с помощью иглы и снова выводится на его поверхность.

В шитье золотом и жемчугом использовалась другая техника орнаментации. Золоченая нить или жемчуг прикреплялись к ткани, подхватываясь другой пропускавшейся через ткань ниткой.

Согласно общепринятой классификации, техника выполнения вышивки подразделяется на счётную и несчётную. Счетная техника выполнялась с учетом количества нитей ткани, по которой вышивался узор; при несчетной швы накладывались по намеченным контурам рисунка. Декоративные швы подразделяются на глухие и сквозные. Глухие швы исполнялись на цельной ткани; они были как счетные, так как вышивались по счету нитей основы и утка, так и свободного контура. К счетным швам относится двусторонний шов, набор, крестик, счетная гладь. К швам, накладывавшимся по заранее нанесенному контуру, относится тамбур. Сквозные швы требовали полной или частичной перевивки фона. Узор накладывался на сетку с помощью строчевых разделок настилом, петлёй. Вышивки по разреженной ткани с конца XIX в. стали называть строчкой.



1. Лоскут (образец вышивки). Фрагмент станушки из д. Другая Река. Олонецкая губ. Красители анилиновые, нить льняная, ткань льняная, вышивка «двусторонний шов», 1979 г.



2. Подзор. Холст льняной. Кумач. Нить х/б. Вышивка: «набор», тамбур. Автор: Орехова Е. С. Пудожский район. Первая половина XX в.



3. Платок. Конец XIX в. Миткаль. Позолоченное пряденое серебро. Бить. Шелковая нить. Золотое шитье «в прикреп». Пудож

Самый древний вид шва. В научном труде «Материальная культура карел» подробно изучена древнейшая технология вышивки: «Самый древний вид шва — двусторонний — назывался в Заонежье «русским» или «досюльным» и выполнялся по счету нитей холста» [1, с. 56]. Используя этот вид техники, вышивальщица накладывала на ткань стежки вертикально, горизонтально и по диагонали, образуя непрерывную ломаную линию. Исполнялся шов в два хода: сначала стежки шли в одну сторону, потом в другую, заполняя промежутки лицевых стежков, проколы иглой должны были совпадать (ил. 1). Обычно в вышивках двусторонним швом применялась красная бумажная нить по белому холсту. Вторая разновидность древнего шва — шов «набором» (ил. 2). При этой технике мелкие стежки шитья «вперед иголку» прокладывались вдоль нитей холста. Узоры создавались горизонтальными рядами из плотно прилегающих друг к другу пунктирных стежков или квадратиков, плотно заполнявших внутреннюю часть узора и создававших на изнаночной стороне негативное изображение.

Монастырское шитье золотом. Использовались различные гладевые швы, которые применялись в первую очередь в золотом шитье. Шили обычно в прикреп, когда металлическая нить накладывалась на ткань и прикреплялась к ней шелковой или бумажной нитью. Такое шитье было характерно для монастырей. Применялась и техника высокой глади или «шитье по карте»: стежки накладывались на узор, вырезанный из бумаги и наложенный на ткань, благодаря чему узор получался выпуклым. Основа прикреплялась к пятам, на которых мастерица вышивала золотой или серебряной пряденой нитью. Существовавшие в монастырях вышивальные мастерские, а также отдельные мастерицы-раскольницы существенно влияли на крестьянскую вышивку в плане техники её исполнения.

Вышивка золотыми и серебряными нитями в крестьянской среде. В начале XX века вышивка золотыми и серебряными нитями выполнялась и в крестьянской среде. В частности, так изготовлялись «заветные» вышивки, получившие распространение в Каргополье, в старообрядческих районах. Отмечается примитивность их исполнения, использование лишь одного-двух не-

сложных крестьянских швов в накладывании на матерью золотых нитей (тонкие шелковые нити, оплетенные металлической канителью) (ил.3).

Строчевая вышивка. Часто применялась строчка. Строчевая вышивка связана с предварительным выдергиванием руками нитей утка и основы в орнаментальной ткани и изготовлением сетки, по которой настился узор. В Заонежье, и в других районах Олонецкой губернии, часто встречающимся видом строчки был шов по письму или по вырези. Заонежанки под влиянием ремесленного шитья называли подобные вышивки на иностранный манер тамбур

по филе. Нити выдергивались только с фоновой части, контур рисунка предварительно намечался карандашом на холсте и обводился полосой тамбура. Выдернутые на фоне нити около рисунка подрезались, а оставшиеся не выдернутыми нити фона перевивались льняной или катушечной ниткой, образуя сетку или филе. Плоскости узора иногда разделялись дырочками, вышивкой набором, или в них помещали ещё одну фигуру, вокруг которой снова выдергивались нити и создавалась сетка с узорами.

Тамбурная вышивка в Карелии. Излюбленным видом в Карелии являлась тамбурная вышивка. Она выполнялась особой иглой «тамбуркой» или же с помощью крючка (карельское название *tambura*). У вепсов название тамбурной техники также заимствовано из русского языка. Шов состоял из цепочки петель, что в Каргополье называли мышиной тропкой. На лицевой стороне вышивка этим швом выглядит как ряд петель, вырастающих одна из другой, на изнанке — простая сплошная строчка. Этим швом часто выполняют контур фигур в один или два ряда, узоры получались округлыми, плавными и обычно наносились на ткань заранее с другой вышивки. Внутреннее заполнение фигур проводилось набором и гладевыми разделками. Если для заонежских тамбурных вышивок характерна монохромия, то в Пудожье и Каргополье при вышивании в этой технике широко использовались цветные хлопчатобумажные и шерстяные нити.

Орнаментальные композиции в карельском шитье. Орнамент является своеобразным узлом, связывающим мировоззрение, мифологические представления с предметной сферой культуры и технологией. Орнаментальные композиции, в которых нашли отражение различные мифы, создавались человеком на протяжении тысяч лет и выполнялись на различных поверхностях и разными способами: на плоскостях скал, на костяных, каменных, деревянных предметах, на глиняной посуде, в металлической пластике и также на текстиле.

В исследовании по карельскому народному искусству подчеркивается: «В карельском шитье сказалось стремление отразить в наиболее полном виде окружающую крестьянина действительность, особенно природу. Сюжетная вышивка изобилует также орнитоморфными (птицы) и зооморфными (животные) мотивами» [2, с. 8]. С большим художественным чутьем умели безграмотные мастерицы улавливать и передавать на полотне посредством лаконичных линий — швов самые характерные черты изображаемого, позволяющие без труда распознавать водоплавающих, домашних и лесных птиц. Изображения иногда наделялись фантастическими деталями — солярными знаками, гибридными чертами. В образах животных и птиц читаются персонажи мифов, а не просто объекты охотничьего промысла.

Геометрические узоры в карельской вышивке являются самыми древними. Остатки древней одежды, орнаментированные геометрическими узорами, обнаружены археологами в северо-западном Приладожье, на территории, принадлежавшей предкам современных карел, уже в могильниках XII — XIV веков [3, с. 8]. Таким образом, имеются, не только фактические данные о многовековой традиции орнаментирования тканей местным населением, но и пример высокой степени преемственности украшения одежды одним и тем же типом орнамента — геометрическим. Время, конечно, вносило и свои существенные изменения в приемы украшения крестьянского костюма. Если древние геометрические узоры зафиксированы на шерстяных тканях (передниках) и исполнены меднобронзовой спиральной проволокой, то поздние узоры выполнены на льняной ткани и вышиты из обычных нитей. Высказывается предположение, что: «на древней одежде геометрические узоры имели религиозно-символическое значение, на поздней же подобная символика была утрачена. Но орнамент не остался бессодержательным — он выполнял эстетическую задачу» [1, с. 9].

К концу XIX века геометрические рисунки различной степени сложности стали характерными для карельского узорного ткачества, получившего большую популярность и кое-где даже вытеснившего традицию вышивания. В исследовании карельского народного искусства автор А. П. Косменко [2] предполагает, что браное тканье карелы заимствовали

от русских. Геометрический орнамент характерен и для вепсов, особенно северной группы. Это вторая после изобразительных мотивов разновидность вышитого декора, наиболее часто встречающаяся в вышивке одежды. Геометрические узоры (и их сочетание с другими узорами) композиционно представлены:

- бордюрами композициями с повторением одной или двух разнохарактерных фигур,
- в виде прямой или косой сетки, одним крупным геометрическим мотивом, фигурой.

Мотивы геометрического орнамента можно подразделить на абстрактно-геометрические фигуры, составляющие подавляющую часть, и очень схематичные изобразительные мотивы, переродившиеся в геометрические (то есть переходные от изобразительных к геометрическим).

Древесно-растительные узоры являются наиболее многочисленной категорией мотивов в вышивке народов Карелии и в разных видах присутствуют почти в каждой орнаментированной композиции. Они составляют более половины зафиксированных А. П. Косменко [5] мотивов узорного шитья карел и вепсов. Вышитые композиции обычно состоят только из схематизированных деревьев, причем такие изображения не имеют ничего общего с реально существующим растительным миром. На вершине или ветках этих условно вышитых деревьев можно видеть, к примеру, изображения розеток или звезд. В других вариантах мотивы дерева очень напоминают стилизованные женские фигуры: ствол похож на нижнюю часть женской фигуры, а отходящие от него ветки напоминают вздетые вверх человеческие руки. Эти так называемые гибридные образы, которые включают в себя одновременно два мотива — дерева и человека, очень древнего происхождения.

Искусство орнаментации тканей в Карелии в XIX — начале XX в. Искусство орнаментации тканей в Карелии было известно с древних времен. Тесно связанная с бытовой культурой, мировоззрением, художественными традициями, народная вышивка продолжала сохранять среди русских, карел и вепсов большое значение и в XIX — начале XX века. Традиционная вышивка всех народов Карелии в то время представляла собой сложное явление, в котором присутствовали разновременные орнаментальные пласты, отражавшие как древние представления и образы, так и самые поздние художественные веяния. Эти исторические наслоения превратили традиционную вышивку Карелии в памятник непреходящей исторической и культурной ценности.



4. Полотенце «Цветок Калева» (1975). Тамбур по сетке. Автор Л. С. Филонова



5. Образец полотенца «Древо жизни» из белого льна (2018). Вышивка красным тамбуром

Организация промысла в советский период. В советский период искусство вышивания в Карелии приобрело характер организованных промыслов. «Марку» карельской народной вышивки держала знаменитая фабрика «Заонежская вышивка» в селе Шуньга с филиалом в городе Медвежьегорске (ил. 4). Это предприятие своими истоками связано с традиционными заонежскими промыслами, с художественной вышивкой прошлого: «Работая на современных вышивальных машинах и сочетая машинный труд с ручной вышивкой, мастерицы фабрики выпускали как массовую утилитарно-художественную продукцию на широкую продажу, так и уникальные выставочные изделия. Широко использовались старинные приемы шитья (красный тамбур,

строчка по сетке и др.), мотивы и композиционные решения. Это придавало изделиям местный колорит» [2, с. 221]. В настоящее время «Карельские узоры» — единственная в Карелии фабрика, которой присвоен статус предприятия народных художественных промыслов. Продукция «Карельских узоров» стала признанным брендом республики (ил. 5).

В заключении проведенного исследования подчеркнем, что для поддержания и развития культуры края необходимо, чтобы вдохновляющая связь с народным творчеством прошлых поколений не прерывалась, чтобы из этого мощного и благородного источника современное декоративно-прикладное искусство черпало живительные силы. Вдохновившись карельской вышивкой, автором статьи: выявлены особенности орнаментальной композиции, выполнено преобразование элементов и сделан эскиз современного гребня для волос (ил. 6) как результат трансформации орнаментальных элементов вышивки в композицию нового изделия.



6. Эскиз женского гребня для волос.
Предполагаемые материалы:
основа — бивень мамонта,
контррельеф, рельеф, камни-
рубин, фианит. Цветовая гамма:
красный, белый. Автор эскиза: Инна
Костромина

ЛИТЕРАТУРА

1. Косменко А. П. Северные узоры. Народная вышивка Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1989. 244 с.
2. Косменко А. П. Карельское народное искусство. Петрозаводск: Карелия, 1977. 138 с.
3. Тароева Р. Ф. Материальная культура карел. М., Л.: Наука, 1965. 223 с.
4. Трифонова Л. В. Декоративно-прикладное искусство южной Карелии в собрании музея-заповедника «Кижы». М.: Северный паломник, 2014. 128 с.
5. Трифонова Л. В. Декоративно-прикладное искусство Пудожья и Заонежья в собрании музея «Кижы». Петрозаводск: Музей-зап. «Кижы», 2004. 96 с.

Сведения об авторе:

Костромина Инна Владимировна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кафедра декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, бакалавриат, 3 курс; innakostromina@yandex.ru

Kostromina Inna V., St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Department of Decorative and Applied Arts and Crafts, Bachelor's Degree, the 3rd year student; innakostromina@yandex.ru

Научный руководитель:

Чужанова Татьяна Юрьевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент; tvonarb@gmail.com

Chuzhanova Tatyana Yurievna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, PhD, Associate Professor; tvonarb@gmail.com

УДК 711.00:005

Д. О. Курятникова

ВНЕДРЕНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБЩЕСТВЕННОЕ ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Быстрое развитие информационных технологий ставит перед архитекторами и планировщиками проблему реализации дизайна городской среды с подключением к виртуальному миру. Чтобы инновационные системы связи не привели к полной замене городского общественного пространства, необходимо сместить понимание городского планирования в сторону более интегрированного подхода к дизайну и информационным технологиям. Анализ основных проблем внедрения современных технологий помогает выявить основные задачи для городских архитекторов и назвать возможные способы реализации дизайна городской среды с подключением к виртуальному миру.

Ключевые слова: городская среда, информационные технологии, общественное пространство, взаимодействие, общество.

D. O. Kuriatnikova

THE INTRODUCTION OF INFORMATION TECHNOLOGY IN PUBLIC URBAN SPACE

The rapid development of information technology raises an important issue for architects and planners to implement the design of the urban environment with a connection to the virtual world. So that innovative communication systems do not lead to a complete replacement of urban public space, it is necessary to shift the understanding of urban planning towards a more integrated approach to design and information technology. Analysis of the main problems of introducing modern technologies helps to identify the main tasks for urban architects and to identify possible ways to implement the design of the urban environment with a connection to the virtual world.

Keywords: urban environment, information technology, public space, interaction, society.

Общественное городское пространство всегда рассматривается архитекторами и проектировщиками как основной вид пространства в городе, поскольку это место, где протекает культурная и социальная жизнь общества. Оно является предметом исследования для различных дисциплин, каждая из которых дает свое определение. Наиболее важно понимание общественного пространства с социальной точки зрения, которая дает определение такого пространства как места взаимодействия людей посредством личного общения и общения в социуме.

Архитектура, инженерно-технические сооружения и устройства формируют стабильный каркас городского пространства, расчлняя его и образуя основу предметно-пространственного окружения, которую создает вокруг себя человек. Здания образуют наполнение, которое конкретизирует характер окружения, делая его гибким для того, чтобы оно могло отвечать изменчивым потребностям быта, общественной жизни, производства и отдыха [1, с. 5]. Все это образует систему — городскую среду, которая обеспечивает жизнедеятельность городского сообщества и участвует в формировании его поведения.

В течение столетий архитекторы и проектировщики изучают, проектируют и создают общественные пространства в городах, исследуя их влияние на жизнь граждан, а также на их культуру и, что наиболее важно, на их социальное взаимодействие. Тем не менее общественное пространство XXI в. больше не может рассматриваться как традиционный окружающий мир, наполненный улицами, площадями, парками и дворами. С развитием инновационных технологий общественная жизнь начинает подвергаться социальным изменениям и города начинают меняться вместе с ней. Именно процесс глобализации становится новым этапом в развитии человечества, постепенно объединяя людей, организации, города и общества, которые ранее не были связаны между собой. Но при этом появление инновационных технологий и создание нового виртуального мира подрывают существование традиционного физического общественного пространства: возникает проблема взаимодействия между материальным и нематериальным миром. Это поднимает вопрос: какие же способы реализации дизайна городской среды с подключением к виртуальному миру должны найти архитекторы и планировщики, чтобы инновационные системы связи не привели к полной замене городского общественного пространства?

Процесс внедрения виртуального мира в физическое пространство дает возможность спроектировать городские общественные пространства будущего. Для достижения этой цели необходимо сместить понимание городского планирования в сторону более интегрированного подхода к дизайну и информационным технологиям.

Анализируя основные проблемы внедрения современных технологий в городское общественное пространство, можно выявить основные задачи для архитекторов и назвать возможные способы реализации дизайна городской среды с подключением к виртуальному миру, такие как:

- обеспечение удобства использования телекоммуникационных технологий;
- создание современных культурных общественных пространств;
- разработка сред, вдохновляющих общество;
- централизация и объединение проектов на региональном уровне.

Сегодня, учитывая быстрое развитие информационных технологий, первостепенной задачей для реализации проекта является удобство использования телекоммуникационных устройств в общественных пространствах. С одной стороны, с точки зрения экономики и благосостояния, городская жизнь принесла много преимуществ, с другой — раздробила общество, разрушив связь социальных отношений. Новые телекоммуникационные технологии, такие как мобильные телефоны, Интернет или персональные устройства помогают людям общаться, взаимодействовать и обмениваться информацией, преодолевая временные и пространственные границы и развивая еще более сложную сеть взаимоотношений с людьми, с которыми все меньше и меньше физических контактов.

Современным процессом глобализации, в котором взаимодействия между людьми из очень отдаленных частей мира становятся более легкими и быстрыми, и пространственно-временные отношения, являющиеся составными чертами общественных организаций и сообществ, утрачивают свое значение. Фактически, с появлением электронных и сетевых технологий, социальное взаимодействие в настоящее время все больше отрывается от принципов времени и пространства, создавая риск вытеснения городского общественного пространства новым виртуальным миром. Поэтому архитекторы и градостроители должны понимать, что общество нуждается в более доступном виртуальном пространстве.

Архитекторы должны обратить внимание на современные технологии и реализовать дизайн физических городских пространств с комфортным доступом к виртуальному миру. Цель изменения состоит в том, чтобы создать комфортные условия для использования телекоммуникационных технологий, таких как Интернет и персональные устройства, в общедоступном месте. Так, Сергей Митягин, директор Института дизайна и урбанистики ИТМО, в интервью агентству «Диалог» отмечает, что появление Wi-Fi в метро в настоящее время является только первой

ступенькой к широкополосному Wi-Fi, который будет покрывать всю территорию города и водного пространства, что является необходимой составляющей средства коммуникации [4].

Следующим решением является увеличение культурной значимости путем модернизации. Городские общественные пространства имеют большое значение для городской культуры, но города начинают сталкиваться с потерей значимости своего общественного достояния в связи с внедрением новых телекоммуникационных технологий и их последствиями для окружающей среды. Ведь такие персональные устройства частично изолируют молодежь от живого общения.

Исполняющий обязанности губернатора Санкт-Петербурга Александр Беглов считает, что необходимо создавать более современные общественные пространства, чтобы культурные общественные места вызвали интерес у молодежи. Поэтому такие городские пространства, как парки и сады, в первую очередь нуждаются в новом способе реализации. В связи с этим власти Санкт-Петербурга планируют привести в порядок парк Академика Сахарова, Пискаревский парк, Таврический сад, а также Южно-Приморский и Юнтоловский парки [3].

Проект холдинга «Ginza Project» реконструкции оранжереи Таврического сада является одним из примеров преобразования устаревшей исторической локации в современный культурный объект. Чтобы повысить интерес к культурному наследию следует рассматривать возможность использования персональных устройств для комфортного нахождения людей в таких общественных пространствах.

Следующим решением является разработка сред, которые вдохновляют людей. Основная проблема внедрения информационных технологий в городское общественное пространство связана с тем, что дизайнеры и архитекторы не полностью осознают, что проблемы предметно-пространственного окружения являются проблемами человеческими. Планируя предметный мир, человек вместе с ним планирует свою будущую жизнь и в конечном счете самого себя. Представление об идеальном предметном окружении, на которое он при этом опирается, должно охватывать не только совокупность материальных элементов, но и определенные модели жизнеустройства, производственной деятельности и отношений между людьми [1, с. 6]. Поэтому разработка новых динамических сред, которые привлекают и вдохновляют людей, имеют основополагающее значение для создания комфортного общественного пространства, где в первую очередь необходимо предусмотреть качественный доступ в Интернет и превратить элементы устаревшей ландшафтной архитектуры в многофункциональные.

В настоящее время новые информационные технологии могут рассматриваться как возможность восстановить чувство участия и интерактивности с окружающей средой. Персональные мобильные устройства, такие как телефоны, планшеты и компьютеры представляют собой возможный инструмент, который можно использовать, чтобы подтолкнуть людей к взаимодействию с окружающей средой, а также друг с другом. Но если архитекторы хотят спроектировать городское пространство, в котором для взаимодействия с общественностью используются персональные технологии, то им придется изменить инфраструктуру с простой на ту, что взаимодействует с окружающей средой.

По мнению Сергея Митягина, разработчика концепции «Умного города», в процессе изменения может возникнуть проблема с требованиями переоборудования уже построенных зданий, но можно уже сейчас выставить новые требования к планировке новых архитектурных сооружений на первом этапе планирования.

Следующим решением является осуществление корректного межведомственного взаимодействия. По мнению Александра Беглова, решение проблемы межведомственного взаимодействия является основной задачей реализации «Умного города» в Санкт-Петербурге и развития города в целом. Именно проблемы взаимодействия и координации ведомств между собой могут препятствовать успешному функционированию уже реализованных проектов. Как отмечают руководители цифровых ведомств, для решения такой проблемы необходимо

занияться централизацией и объединением проектов на региональном уровне [2]. Когда же внедрение городских технологий станет более распространенным и интегрированным в инфраструктуру, внимание городских архитекторов и проектировщиков переключится на изучение сложных изменений, которые претерпевают города в информационную эпоху уже сейчас. Это также решит проблему разрыва знаний среди архитекторов в области планирования, обусловленный уровнем сложности и новизны этих технологий [5].

Задача архитекторов и градостроителей состоит в том, чтобы спроектировать и построить привлекательные городские пространства, которые отвечают требованию использования технологии и всех ее устройств в нашей жизни. Места, где люди смогут взаимодействовать с окружающей средой, где виртуальный мир технологий и физический мир, в котором мы живем, взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом.

Целью архитекторов и планировщиков должно быть создание доступных интерактивных систем, которые связывают город с виртуальным пространством. Инновационный дизайн должен быть направлен на создание городских пространств посредством интеграции физической среды с телекоммуникациями. Городская среда должна планироваться в сочетании с новыми телекоммуникационными технологиями, чтобы являться эффективной площадкой для улучшения общественной жизни.

Архитектура служит движению прогресса и закреплению его результатов, поэтому она должна быть открыта к дальнейшим изменениям, чтобы удовлетворять возникающие потребности и обеспечивать непрерывность развития. Таким образом, общественное городское пространство нашего времени должно быть спроектировано так, чтобы обеспечить удобство использования телекоммуникационных технологий, создание современных культурных общественных пространств, разработку сред, которые вдохновляют общество, и централизацию и объединение проектов на региональном уровне. Именно это является главной движущей силой, которая может привести к повышению востребованности и привлекательности общественного городского пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иконников А. В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. Москва: ВНИИТЭ, 1990. 334 с.
2. Кураш А. Умный город в цифровой профиль // Блог «Завтра облачно». URL: <https://mcs.mail.ru/blog/umny-gorod-v-cifrovoj-profil-7-bolevyh-tochek> (дата обращения: 26.11.2019).
3. Невские новости. Эксперт позитивно оценил планы властей Петербурга по развитию общественных пространств // Невские новости. URL: <https://nevnov.ru/717437-ekspert-pozitivno-ocenil-planu-vlastei-peterburga-ro-razvitiyu-obshestvennykh-prostranstv> (дата обращения: 21.11.2019).
4. Никитина Я. Сергей Митягин: Идеальный город будущего покрыт общественными пространствами и парками // Интервью агентство «Диалог». URL: <https://topdialog.ru/2017/11/13/sergej-mityagin-idealnyj-gorod-budushhego-pokryt-obshhestvennymi-prostranstvami-i-parkami> (дата обращения: 14.11.2019).
5. Lattanzio M. The future of public space: towards an integrated design of public space and informational technology. Faculty of Arts, Environment and Technology Leeds Metropolitan University, 2012. P. 9–19.

Сведения об авторе:

Курятникова Дарья Олеговна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, бакалавриат, 3 курс; darya.kuriatnikova@mail.ru

Kuriatnikova Daria Olegovna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bachelor's Degree, the 3rd year student; darya.kuriatnikova@mail.ru

Научный руководитель:

Сошникова Ирина Анатольевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ассистент кафедры информационных систем и компьютерного дизайна; soshnikova.ia@mail.ru

Soshnikova Irina Anatolyevna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Assistant of the Department of Information Systems and Computer Design; soshnikova.ia@mail.ru

РЕКОНСТРУКЦИЯ УТРАЧЕННОГО ИНТЕРЬЕРА ЛИОНСКОГО ЗАЛА ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА

Открытие после реставрации Лионского зала Екатерининского дворца в Царском Селе состоялось в июне 2019 г. Исследуется история зала, созданного архитектором Чарльзом Камероном по заказу императрицы Екатерины II. Зал был обновлен архитектором Ипполитом Монигетти по заказу императора Александра II. В годы Великой отечественной войны Лионский зал был уничтожен. Особое внимание уделяется сложному и длительному процессу современного восстановления интерьера по архивным документам и архитектурной графике, и дальнейшему плану реставрации Лионского зала. В заключении делаются выводы о опыте восстановления интерьера, который можно учесть при планировании реконструкции утраченных интерьеров.

Ключевые слова: Лионский зал, Екатерининский дворец, исторический интерьер, реконструкция.

T. A. Litvinova

THE RECONSTRUCTION OF THE LOST INTERIOR OF THE LYONS HALL OF THE CATHERINE PALACE

The Lyons Hall of the Catherine Palace in Tsarskoye Selo was opened after restoration in June 2019. The history of the hall created by architect Charles Cameron and commissioned by Empress Catherine II is examined. The hall was renovated by architect Ippolitt Monighetti by order of Emperor Alexander II. During World War II, the Lyons Hall was destroyed. Particular attention is paid to the complex and lengthy process of modern-day restoration of the interior according to archival documents and architectural graphics, and the further plans for the restoration of the Lyon Hall. Conclusions are drawn about the experience of restoring the interior, which can be taken into account when planning the reconstruction of lost interiors.

Keywords: Lyons hall, Catherine Palace, historic interior, restoration.

Актуальность темы. Сохранение исторических зданий и интерьеров — приоритетная задача правительства Санкт-Петербурга и музеев города. Воссоздание утраченного интерьера Лионского зала в Екатерининском дворце Царского Села и его открытие для посещения в 2019 г. является значимым культурным событием для Санкт-Петербурга. Это результат большой работы реставрационной мастерской Царского Села — «Царскосельской янтарной мастерской». Сложный процесс воссоздания утраченного интерьера во время Великой отечественной войны проходил в период с 1983 г. по 2019 г. и еще не завершен, планируется продолжение реставрации. Лионский зал — исключительное и при этом малоизвестное художественное явление Санкт-Петербурга. Осуществление замысла проекта Лионского зала, и его декоративного убранства лазуритом, возникло благодаря стечению редчайших исторических обстоятельств. Сегодня Лионский зал демонстрирует актуальные проблемы реставрации архитектуры в современной ситуации и их успешное решение на практике.

Торжественное открытие восстановленного Лионского зала (ил. 1) состоялось в Екатерининском дворце Царского Села 5 июня 2019 г. Уникальный исторический интерьер берет свое начало в 1783 г., перестраивается в 1866 г., уничтожен в годы Великой отечественной войны. Реконструкция утраченного интерьера визуально выглядит завершенной, хотя некоторые детали отсутствуют или находятся в процессе восстановления. Лионский зал воссоздан по акварели Луиджи Премацци, 1878 г. (ил. 2) из коллекции ГМЗ «Царское Село».

Назначение Лионского зала. В период правления императрицы Екатерины II Лионский зал был приемной. В её строгой и торжественной обстановке, придворные ожидали аудиенции самой императрицы, а в иное время играли в карты, устраивали концерты. Наиболее знатные и приближенные к императрице Екатерине II персоны собирались на прогулку, обед или концерт. Позже, когда Екатерининский дворец был постоянным местом проживания императора Александра II и императрицы Марии Александровны, Лионский зал входил в число личных покоев императрицы. Зал исполнял роль гостиной, в которой собирался близкий круг друзей и родных.

Лионский зал вызывал восхищение своей изысканной отделкой. Известен факт, что король Баварии Людвиг II в 1876 г.: «пожелал иметь описание <...> Царскосельской летней императорской резиденции <...> и особенно ляпис-лазуревой <...> и янтарной комнат» [2].

Лионский зал в наши дни. Воссозданы и соединены воедино в интерьере фрагменты разных периодов существования зала.

Идеи автора проекта Лионского зала — архитектора Чарльза Камерона (1783 г.) представлены следующим образом:

1. воссозданы дверные порталы и цоколь из полудрагоценного камня лазурита в сочетании с декором из позолоченной бронзы;
2. комплексно отреставрирован драгоценный паркет из редких пород дерева с перламутровыми вставками;
3. живописный плафон воссоздан по акварели Л. Премацци (ил. 2).

Художественное убранство Лионского зала по замыслу архитектора Ипполита Монигетти (1866 г.) представлено следующим образом:

4. современная реконструкция шелковой обивки на стенах и мебели и шелковых портьер;
5. гарнитур драгоценной мебели со вставками из лазурита, в комплексе сохранившийся в годы Великой отечественной войны.

Чарльз Камерон — «архитектор Ее Императорского Величества». Императрица Екатерина II привлекала иностранных архитекторов для оформления царских интерьеров. Одним из таких архитекторов, приехавшим и оставшимся до конца жизни служить императорскому Дому, был английский архитектор Чарльз Камерон. На родине архитектор Ч. Камерон заслужил репутацию ученого по античной архитектуре [3, с. 35] и написал труды по римским баням. Приезд Ч. Камерона в Санкт-Петербург был задуман Екатериной II с целью создания в Царскосельском Екатерининском дворце интерьеров в «античном» стиле. Чарльз Камерон смог реализовать свой потенциал архитектора благодаря природному чувству меры и расположению к нему императрицы Екатерины II.

В результате, Екатерина II в своём выборе архитектора не ошиблась. В наше время, созданные Чарльзом Камероном интерьеры — это художественное и историческое достояние



1. Вид Лионского зала после реконструкции 2019 г. Фотограф Антон Новодержин, ИТАР ТАСС



2. Луиджи Премацци. Желтая гостиная в Большом Царскосельском дворце (Лионский зал). Акварель, 1878 г. Из коллекции ГМЗ «Царское Село»

Санкт-Петербурга. Среди некоторых восстановленных интерьеров его авторства укажем: Зеленая гостиная, Арабесковый зал, Агатовые комнаты и Лионский зал. Значительная часть наследия Ч. Камерона утрачена во время немецкой оккупации, и будет ли когда-либо восстановлена — большой вопрос.

Создание Лионского зала по проекту Чарльза Камерона. До нашего времени дошли изначальные рисунки Чарльза Камерона задуманного им интерьера. После утверждения проекта Екатериной II, Лионский зал был воплощен под личным руководством архитектора в 1781–1783 гг. Он получил изысканный и строгий вид, стиль зала был вдохновлен античностью. Тогда интерьер отличался от того вида, который представлен в настоящее время — шелком были покрыты стены не полностью, его цвет был так же золотистым, но иного рисунка. Не сохранились до нашего времени от проекта Камерона: две печи, драгоценные двери, подобные паркету, живопись на стенах.

Обновление интерьера Лионского зала по проекту Ипполита Монигетти. Указом императора Александра II придворному архитектору Ипполиту Мартину Флориану Монигетти было поручено обновление интерьеров некоторых комнат Екатерининского дворца, в том числе Лионского зала. Первоначальный художественный облик Лионского зала с 1848 по 1861 г. меняется. Монигетти вносит значительные изменения в оформление Лионского зала. Реставрируется обветшавшая лазуритовая отделка, только теперь для нужд зала используется лазурит российского происхождения. В зале появляется комплект мебели из 25 предметов по эскизам И. Монигетти. Стены теперь полностью затягиваются золотым французским лионским шелком. Этот зал венчала прекрасная массивная люстра со вставками лазурита и монограммой императрицы Марии Александровны на 84 свечи. Любоваться ею можно и в наши дни, благодаря успешной реставрации люстры Царскосельской янтарной мастерской.

Гибель Лионского зала. В годы Великой Отечественной войны Лионский зал (ил. 3) был полностью уничтожен [2]. В самом начале войны 1941 г. сотрудниками музея Екатерининского дворца было сделано все возможное для сохранения исторического наследия от захватчиков. Предметы старались вывезти, спрятать, укрыть от фашистов.



3. Лионский зал. Фото 1948 г.

Тем не менее, в период немецкой оккупации Царского Села были похищены драгоценный паркет и мебель, разбиты камин, ободран лазурит и позолоченные бронзовые детали Лионского зала. В 1944 г. директор Центрального хранилища музейных фондов А. Кучумов записал, во что превратился за время войны изысканный интерьер: «Лионский зал. Ныне это самая мрачная комната ... Крыши нет. Черные стены...» (ил. 3) [2].

Возрождение Лионского зала. Уже в 1944 г. предпринималась попытки найти похищенные ценности Екатерининского дворца. Музейными работниками тщательно осматривались окрестности. Проект реставрации Лионского зала был подготовлен в 1983 г. Новый проект 2006–2007 гг. предполагал приведение зала в довоенное состояние. С целью привлечения меценатов, в Лионском зале было восстановлено пространственное решение, открытие зала для посещения состоялось в 2013 г. [5]. В нем демонстрировалась сохранившаяся от зала мебель, преподносилась история утраты интерьера. По первоначальным подсчетам, на восстановление интерьера Лионского зала требовалось около 250 млн. руб. Без привлечения спонсоров, восстановление силами музея и городского правительства не представлялось возможным.

Лионский зал получил желаемое внимание инвесторов. На Петербургском международном экономическом форуме 2018 г. было подписано соглашение о воссоздании Лионского зала Екатерининского дворца. Участниками данного договора выступили: Газпром, фонд ENGIE

(Франция) и ГМЗ «Царское Село». Реставрация интерьера планировалась по акварели Л. Премацци 1878 г., где был изображен Лионский зал после обновления интерьера по проекту И. Монигетти. Нашлись образцы французского шелка «золотой бутон», который был использован для покрытия стен и мебели при Александре II. Работы по реставрации Лионского зала велись поэтапно, так как это дорогостоящий и сложный процесс. Производством шелковой отделки занялись лионские мастера — преемники компании, в которой был создан шелк для Лионского зала по заказу И. Монигетти. Работы с живописью и лазуритом, реставрацию мебели выполняла Царскосельская янтарная мастерская. В результате реализации на практике подписанного соглашения о воссоздании Лионского зала, он был открыт для посещения летом 2019 г.

Дальнейшие работы по Лионскому залу. Интерьер выглядит цельно и завершено, несмотря на некоторые отсутствующие элементы. Впереди установка каминов, воссоздание и установка зеркал, убранных лазуритом с консольными столиками, оконных лазуритовых порталов. Под вопросом восстановление дверей, ведущих в зал, подобных своим оформлением паркету. Не планируется в ближайшее время и восстановление лазуритового фриза.

Только сейчас в 2019 г. Лионский зал может считаться одним из самых драгоценных и торжественных исторических интерьеров второй половины XIX в. после 1941 г.

Особенности и сложности реставрации были следующими:

1. дороговизна работ и материала — лазурита и шелка;
2. медленный ход реконструкции — ввиду дороговизны, работы могли выполняться лишь поэтапно, начиная с самых доступных;
3. подбор материала — лазурита, требовал ответственного подхода и поиска, подходящего по цветовой гамме. Лазурит не любого происхождения подходит для использования в Лионском зале. Российский лазурит имеет большое количество белых вкраплений — в случае его выбора, требовалось бы большее количество материала. Поэтому в конечном результате был выбран бадахшанский лазурит.
4. Беспрецедентной удачей было восстановление шелкового полотна, утраченного во время войны, и реконструированного идентично утерянному. Того же оттенка, рисунка, толщины нити и плотности, вытканное на том же французском предприятии, ныне имеющему название Prelle. Полная реконструкция шелка смогла состояться благодаря тому, что в архивах сохранился старинный образец заказанной ткани для Лионского зала.

На уникальность интерьера Лионского зала указывают:

1. первое масштабное использование декоративного природного камня лазурита в интерьере. Такой прием был абсолютно новым решением, благодаря любви Екатерины II к камням и мастерству архитектора-исполнителя Чарльза Камерона; теперь и мы можем оценить художественные свойства лазурита в восстановленном интерьере;
2. выигрышное сочетание золоченой бронзы с темно-голубым оттенком лазурита — по красоте исполнения эту комнату Чарльза Камерона можно сравнить с Янтарной;
3. исторический гарнитур мебели, созданный И. Монигетти, специально для этого зала, в годы оккупации был эвакуирован. Теперь, он отреставрирован и возвращен на законное место. Сочетаясь с убранством стен, порталов и окон, гарнитур придает интерьеру законченный вид;
4. паркет, созданный во время Екатерины II, — избежал участи гибели большинства паркетов дворца — теперь отреставрирован мастерами Царскосельской янтарной мастерской, демонстрируется на выставках. Музеем решается вопрос выбора способа его показа в Лионском зале: частичная демонстрация, покрытие стеклом, покрытие ковром во избежание его износа.

Благотворители, оказавшие финансовую поддержку восстановления интерьера [1]:

1. ПАО «Газпром» спонсировало этап восстановления плафона, лазуритовых панелей в технике русской мозаики, монтаж шелковых штофов, изготовление штор, басонных предметов и аграманта;
2. фондом ENGIE спонсировано шелковое золотистое полотно, абсолютно идентичное утраченному, изготовлено французской фирмой Prelle по старинным образцам в количестве 320 метров;
3. «Транссоюз» предоставил необходимые средства на восстановление трех лазуритовых порталов.

Заключение. Решение музейного руководства открыть для посещения «голый» зал без убранства интерьера, но с аутентичной меблировкой, было *выигрышным*. Лионский зал привлек внимание меценатов, появились первые надежды на восстановление уникального, драгоценного и очень дорогого интерьера в исполнении. В результате делаем вывод, что открытие для обозрения даже незавершенных музейных объектов, или объектов в частично сохранном состоянии, демонстрация и оповещение посетителей музейного комплекса — *может положительно сказаться* на заинтересованности людей в восстановлении музейных ценностей, и не является сложным или трудно исполнимым на практике событием.

В Екатерининском дворце из 58 дворцовых интерьеров, требующих восстановления, сейчас открыты лишь 33. Борис Игдалов, директор Царскосельской янтарной мастерской, указывает, что «Царское Село — музей особенный, он строился как дворец интерьеров, и таких интерьеров больше нет нигде. <...> не воссозданная сегодня Китайская гостиная, Турецкая гостиная — это все совершенно фантастические интерьеры, которые требуют определенного подхода, их нужно рассматривать отдельно, дециметр за дециметром» [4]. Остается надеяться, что Лионский зал не станет последним примером успешного восстановления художественного дворцового интерьера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лионский зал // Государственный музей-заповедник «Царское Село». URL: <http://www.tzar.ru/objects/ekaterininsky/lyon> (дата обращения: 28.11.2019).
2. Лионский зал // Царскосельская янтарная мастерская. URL: <http://www.amberroom.ru/index.php/ru/proj-ru-2/lionski-zal> (дата обращения: 28.10.2019).
3. Талепоровский В. Н. Чарльз Камерон. М.: Изд-во Всес. Акад. Архитектуры, 1939. С. 35–240.
4. Царское Село: воссоздали уникальный интерьер из лазурита. URL: <https://tass.ru/v-strane/4062134> (дата обращения: 29.11.2019).
5. Церковь по проекту Растрелли, Лионский зал и апартаменты Николая II — директор ГМЗ «Царское Село» Ольга Таратынова об открытии десятилетиями недоступных интерьеров // Журнал о людях в Петербурге. URL: <http://www.sobaka.ru/city/city/88928> (дата обращения: 29.11.2019)

Сведения об авторе:

Литвинова Татьяна Алексеевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, магистратура, 1 курс; lit988@yandex.ru

Litviniva Tatyana A., St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Master's Degree, the 1st year student; lit988@yandex.ru

Научный руководитель:

Чужанова Татьяна Юрьевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент; tvonarb@gmail.com

Chuzhanova Tatyana Yurievna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, PhD, Associate Professor; tvonarb@gmail.com

Д. Д. Ломанова

**ШКАФ С ГОЛЛАНДСКОЙ ПЛИТКОЙ ИЗ СОБРАНИЯ
УЧЕБНОГО МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА СПГХПА
ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА:
ПРОБЛЕМА АТРИБУЦИИ**

Статья посвящена исследованию изображений на голландской плитке из собрания Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Плитки из собрания музея, являющиеся частью декора шкафа более позднего времени, оставались неатрибутированными, не все сюжеты были установлены, их источники и аналоги были неизвестны. Автор статьи анализирует сюжеты росписей плиток. В результате исследования было установлено, что на плитках изображены библейские сюжеты «Искушение Иисуса в пустыне», «Исцеление расслабленного в Вифезде», «Обращение мытаря Закхей», «Отречение Петра». Все эти сюжеты присутствуют в издании Лицевой Библии «Toneel ofte Vertooch der Bybelsche Historien» с гравюрами Питера Хендриксона Схюта. Таким образом, голландские плитки из собрания музея можно датировать XVIII в. и предположительно отнести к амстердамским мастерским.

Ключевые слова: керамическая плитка, голландская плитка, библейский сюжет, Питер Схют, Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

D. D. Lomanova

**A CABINET WITH DUTCH TILES FROM THE COLLECTION THE
EDUCATIONAL MUSEUM OF DECORATIVE AND APPLIED ART
AT ST. PETERSBURG STATE STIEGLITZ ACADEMY OF ART AND
DESIGN: THE PROBLEM OF ATTRIBUTION**

The article is devoted to the research of images on Dutch tiles from the collection of the Stieglitz Museum of Applied Arts. The tiles from the museum collection, which became part of the decor of the cabinet later, remained unattributed, not all of the motifs were determined. Their sources and analogues remained unknown. The author of the article analyzes the motifs depicted in tiles paintings. As a result, it was found that the biblical stories like The Temptation of Jesus in the Desert, Healing the Paralytic at Bethesda, The Conversion of Zacchaeus and The Renunciation of Peter are depicted in the tiles. All of these stories are featured in the «Toneel ofte Vertooch der Bybelsche Historien» with engravings by Pieter Hendrickson Schut. The Dutch tiles from the museum collection can thus be dated to the 18th century and supposedly attributed to Amsterdam workshops.

Keywords: ceramic tiles, Dutch tiles, biblical motifs, Pieter Schut, the Stieglitz Museum of Applied Arts.

В собрании Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица находится шкаф с декоративными вставками в виде плиток с синим рисунком на белом фоне (инв. МБ-373). Шкафы такой конструкции были распространены в России в начале XX в., например, такая же модель шкафа, только без декора, выставлена на продажу реставрационной мастерской

«Кантора К» [3]. Шкаф из собрания музея чёрного цвета, двустворчатый, в нижней части выдвижной ящик. На фризе украшения из декоративных гвоздей с круглыми и призматическими шляпками. На створках шкафа рамки, в которые вставлены 10 голландских плиток. Не все сюжеты, изображенные на плитках, были известны и оставались неатрибутированными. Очевидно, что декор был добавлен позже по не совсем ясным причинам. Вопрос, каким образом плитка оказалась вставлена как декоративный элемент в дверцы шкафа, остается открытым и требует дальнейшего исследования. Вероятно, была попытка имитации мебели голландского стиля XVIII в. Пример декорированной плиткой шкафа XVIII в. можно найти в музее истории культуры Штральзунда [5]. Целью настоящего исследования является атрибуция плиток.

В начале XVII в., по историческим и социальным причинам, оригинальные полихромные плитки были в основном заменены плитками с бело-голубым рисунком. Мода на плитки, как считают исследователи, началась с захвата кораблями голландской Ост-Индской компании в 1602 и 1604 гг. двух португальских кораблей с грузом нескольких сотен тысяч бело-голубых фарфоровых предметов из Китая [8, с. 68]. Продажи этой плитки привели к необычайному росту интереса и высокому спросу на синий цвет по всей Европе. В результате голландские мастера стали подражать желанным фарфоровым формам, узорам и мотивам в фаянсе. Соответственно, основной цвет плитки был изменен на синий, хотя в конце XVII в. стали популярными также марганцевые цвета.

Изготовление плитки имело утилитарный характер. Для того чтобы понять зачем использовалась плитка, можно обратиться за наглядным примером к голландской живописи. Как известно быт Голландии XVII-XVIII вв. хорошо представлен многими известными художниками, например, такими как, Ян Вермеер в картине «Молочница» 1658–1660 гг., Питер де Хох в картине «Женщина с ребенком у кладовки» 1658 г. На приведенных выше примерах можно увидеть, что плитка выложена в ряд над полом. Скорее всего, помимо декоративного элемента, плитка выкладывалась для защиты стен (на подобие современного плинтуса), чтобы во время уборки их не запачкать. Мотивами для росписи служили следующие сюжеты: детские игры, ветровые мельницы, пейзаж, животные, мифологические существа.

Плитки с библейскими сюжетами были одними из самых дорогих и стоили в четыре раза больше плиток с пасторальными сценами или пейзажами. Их обычно делал так называемый «первый живописец» (*eerste schilder*) в мастерской, самый талантливый и всесторонний [8, с. 71]. Рисование библейских сюжетов, довольно сложных с иконографической точки зрения, требовало большого художественного мастерства для воспроизведения в то же время человеческих фигур, зданий, животных, растений и ландшафтов. Только обеспеченные люди, могли позволить себе покупать библейские плитки, чтобы подчеркнуть более высокий социальный статус. Например, таковые могли быть выложены в более заметных местах, таких как «*smuigers*» — репрезентативные места дымохода над камином [8, с. 72].

Технология нанесения изображения была не совсем обычной. Голландские плитки были нарисованы при помощи бумажного трафарета — спонса [1, с. 625]. Спонсы были в размер плитки (наиболее распространённый размер 13x13 см) и имели контур изображения, проколотый иглой. Их накладывали после первого обжига плитки, покрытой слоем белой глазури, содержащей оксид олова. Затем мешочком с древесным углем, измельченным в порошок, выстукивали по шаблону до тех пор, пока на плитке не были видны проколотые контуры. После мастер наносил рисунок цветом, поверху покрывал слоем прозрачной глазури, и плитка отправлялась на второй обжиг.

Для изображения на плитках, как правило, использовали Лицевую Библию «*Toneel ofte Vertooch der Bybelsche Historien*» с гравюрами Питера Хендриксона Схюта, изданную в 1659 в Амстердаме Николасом I Вишером [2, с. 8; 6]. Небольшой размер гравюр (65x98 мм) был удобен для перенесения рисунка на плитки [1, с. 622].

В начале XVIII в. плитка привозилась в Санкт-Петербург в основном для оформления интерьеров дворцов Петра I и дворцов петербургской знати. Ярким примером подобного оформления могут служить интерьеры дворца А. Д. Меншикова. Среди плиток, украшающих внутренние убранства дворца, были выявлены плитки с библейскими сюжетами по гравюрам П. Схюта [1, с. 622]. Наиболее близкие аналоги плиток, исследуемых в данной статье, находятся в одном из интерьеров дворца, а именно таковые можно найти в Варваринском покое [1, с. 624]. В связи с этим можно предположить, что плитки из собрания Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица также имеют голландское происхождение (ил. 1–4).

Техника рисунка, колорит изображения и угловые завершения «голова быка» дают возможность предположить, что, вероятнее всего, изучаемые плитки из музея СПбХПА им. А. Л. Штиглица были изготовлены в одной мастерской в одно и то же время.

У одного из персонажей, повторяющегося во всех четырех изображениях на плитке, имеется ореол из лучей, напоминающий нимб. Это наталкивает на мысль, что изображены библейские сцены. На одной из плиток (ил. 3) изображен петух, сидящий на дереве и человек в военном облачении с копьем в руке, стоящий рядом с фигурой с нимбом. Сцена напоминает строку «Иисус сказал ему: истинно говорю тебе, что в эту ночь прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня» (Ев. от Матфея 26:34). Следовательно, фигура слева — это апостол Пётр, в третий раз отрекшийся от Иисуса Христа. С какой гравюры было сделано данное изображение пока установить не удалось.

Гравюра П. Схюта «Исцеление расслабленного в Вифезде» (ил. 5) скорее всего была источником изображения для одной из представленных в иллюстрациях плиток (ил. 4). На ней в левой части изображен человек с обнаженным торсом и вскинутыми руками, держащий полосатую ткань, а также снова фигура с нимбом в сопровождении ещё одного персонажа в покоем на фигуру с нимбом облачении. Здесь видно, что фигуры, их движения и расположение полностью совпадают с гравюрой П. Схюта. Упрощен только задний фон, убраны второстепенные фигуры и архитектурные элементы здания. Определение сюжета в данном случае становится прозрачным.

Следующее изображение на плитке (ил. 2) тоже имеет только определённое сходство с гравюрой П. Схюта (ил. 6). Здесь стоят две фигуры, обращенные друг к другу, на фоне простого пейзажа с возвышением. У одной из фигур есть нимб, а у другой нарисованы рога и козлиные ноги, что говорит об изображении чёрта. На гравюре фигуры развернуты зеркально и рядом с Иисусом Христом стоит дьявол с крыльями. Сходством являются гора в левой части и обращение



1. Плитка «Обращение мытаря Закхея». Голландия. Амстердам (?), XVIII в. Из собрания учебного Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица



2. Плитка «Искушение Иисуса в пустыне». Голландия. Амстердам (?), XVIII в. Из собрания учебного Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица



3. Плитка «Отречение Петра». Голландия. Амстердам (?), XVIII в. Из собрания учебного Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица



4. Плитка «Исцеление расслабленного в Вифезде». Голландия. Амстердам (?), XVIII в. Из собрания учебного Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица



5. Питер Х. Схюта.
«Исцеление расслабленного в Вифезде».
1659 г.



6. Питер Х. Схюта. «Искушение Иисуса
в пустыне». 1659 г.



7. Питер Х. Схюта. «Обращение мытаря
Закхея». 1659 г.

двух фигур друг к другу. Говорить о том, что источником изображения служила гравюра П. Схюта затруднительно, но сюжет становится ясным. Здесь изображено «Искушение Иисуса в пустыне». Подтверждением также служат строки из Евангелия: «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола...» (Ев. от Матфея 4:1).

На другой плитке (ил. 1), изображен человек, сидящий на дереве, и две фигуры, обращенные к нему, у одной из которых также есть нимб. В этом случае установить сюжет было сложнее. При визуальном сравнении гравюры П. Схюта (ил. 7) с этой плиткой можно обнаружить иконографическое сходство. Гравюре соответствуют следующие строки из Евангелия: «2 И вот, некто именем Закхей, начальник мытарей и человек богатый, 3 Искал видеть Иисуса, кто Он, но не мог за народом, потому что мал был ростом; 4 И забежал вперед, взлез на смоковницу, чтобы увидеть Его, потому что Ему надлежало проходить мимо нее. 5 Иисус, когда пришел на это место, взглянув увидел его и сказал ему: Закхей! сойди скорее, ибо сегодня надобно Мне быть у тебя в доме.» (Ев. от Луки 19:2–5). Здесь видно, что были убраны посторонние персонажи и сцена развернута зеркально.

Некоторые мастера повторяли изображение в точности как на гравюрах, а иногда прибегали к неким вариациям композиции, что скорее всего объясняется художественными способностями самого мастера. Подобным примером являются плитки «Искушение Иисуса в пустыне» и «Обращение мытаря Закхея», с хорошо читаемым иконографическим сюжетом, однако отличающейся от гравюр П. Схюта композиционным построением — они зеркально развернуты. Процесс иконографического развития приведён в статье Петра Оцко, где исследователь прослеживает шаг за шагом изменение изображения сюжета «Поклонения волхвов» на примерах медной пластины, оттиска,

спонса и плитки [8, с. 71]. Изображение на плитках повторяет расположение фигур на медной пластине, а не на оттиске. Исходя из этого становится понятным почему ряд изображений на плитках имеет зеркальное отображение сцен. Скорее всего такое происходило довольно часто. Можно также предположить, что упрощение иконографии шло за счет копирования уже с готовой плитки, то есть переносилось изображение не напрямую с гравюр. К тому же каждая плитка, сделанная одним и тем же художником, немного различалась. Необходимо учесть, что каждый спонс использовался от 100 до 200 раз, а вышедшие из употребления были заменены новыми. В течение столетий подобные образцы использовались многими мастерами из разных мастерских, что приводило к значительным стилистическим вариациям, влияющим как на отдельного мастера, так и на место происхождения [8, с. 70].

В работе авторов Леони и Альбрехта фон Корцфлейш приведен иллюстративный ряд декоративных угловых заполнений плитки с мотивом «голова быка» характерных для Амстердама,

7. Студенческая секция

Роттердама и Утрехта в 1650–1850 гг. [7, с. 21]. Интересно, что в разные года и в разных городах один мотив имеет существенные различия. В Роттердаме в 1740–1850 гг. «голова быка», рисовалась с длинными «рогами» и маленькими кругами с мелкими точками, в Амстердаме в 1650–1850 гг. наоборот с короткими «рогами» и большими кругами. Один из примеров в упомянутом выше издании, амстердамского происхождения датируемый 1700–1750 гг., совпадает с такими же угловыми завершениями изображенных на изучаемых плитках.

Таким образом, опираясь на вышеизложенное можно сделать следующие выводы. На плитках из собрания музея А. Л. Штиглица изображены библейские сюжеты «Искушение Иисуса в пустыне», «Исцеление расслабленного в Вифезде», «Обращение мытаря Закхей», «Отречение Петра». Приблизительная дата и место изготовления плиток, наиболее вероятно — Амстердам около 1700–1750 гг. Сам же шкаф является уникальным примером имитации голландской мебели XVIII в.

Автор благодарит хранителя музея учебного музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица Г. А. Власову за предоставленную возможность использовать материал из музейного хранения и важные замечания по ходу работы, а также старшего научного сотрудника ГЭ филиала дворца Меншикова Е. А. Андрееву за ценные замечания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. А. Плитки с библейскими сюжетами во дворце А. Д. Меншикова в Петербурге: происхождение, источники, аналоги // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 622–636. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-7-6> (дата обращения: 29.11.19).
2. Макогонова М. Л. Плитка с библейским сюжетом из экспозиции Музея «Керамах» // Архитектурная керамика мира. СПб.: Издательский дом «Коло». №2. 2019. С. 6–11.
3. Реставрационная мастерская «Контора К». URL: <https://kontora-k.ru/catalog/furniture/10597-platjanoj-shkaf-nachala-20-veka> (дата обращения: 29.11.19).
4. Старинные гравюры и литографии — коллекция эстампов. URL: <http://www.bestgravura.ru/page10.php?view=thumbnailList&category=23> (дата обращения: 26.11.19).
5. Joliet W. Biblische Darstellungen auf Amsterdamer Wandfliesen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts nach grafischen Vorlagen des Pieter H. Schut an einem Schrank im Stralsund Museum — Katharinenkloster. Die Geschichte der Fliese. URL: <http://www.geschichte-der-fliese.de/stralsund.html> (дата обращения: 26.11.19).
6. Joliet W. Dutch biblical tiles in the kitchen of Amalienburg based on the graphic prints of Pieter H. Schut. Die Geschichte der Fliese. URL: http://www.geschichte-der-fliese.de/amalienburg_bibelfliesen.html (дата обращения: 26.11.19).
7. Kortzfleisch L von, Kortzfleisch A. von. Szenen der Bibel. Antike holländische Fliesen sehen und verstehen. — Berlin: Lit Verlag dr. W. Hopf, 2011. P. 368.
8. Oczko P. The Scripture on Tiles: Dutch Tiles as an Example of the Biblical Culture of Everyday in the Republic. *Werkwinkel* 10(2), 2015, pp. 67–88. URL: <https://doi.org/10.1515/werk-2015-0012> (дата обращения: 26.11.19).

Сведения об авторе:

Ломанова Диана Дмитриевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, бакалавриат, 3 курс; coolbreeze_rain@mail.ru

Lomanova Diana D., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Bachelor's Degree, the 3rd year student; coolbreeze_rain@mail.ru

Научный руководитель:

Палагута Илья Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор исторических наук, доцент; isk.spbghpa@gmail.com

Palaguta Iliia V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Doctor of Historical Science, Associate Professor; isk.spbghpa@gmail.com

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ 1960–1980 ГОДОВ

Экспрессионизм в творчестве художников нонконформистов олицетворял стремление воплотить неизменно мрачный облик действительности. Темы абсурда, жизни и смерти становятся главными в произведениях художников. Неофициальное искусство по-новому переосмысляет традицию авангарда начала XX столетия и формирует свою живописную систему сюжетов и образов. Для художников «Арефьевского круга» главным являлось выражение внутренних противоречий, искаженность цвета и формы. Традиция Серебряного века становится основополагающим источником интерпретации для группы «Петербург» и группы «Инаки». Немецкий экспрессионизм 1920 гг. воплощается в гротескных образах Соломона Россина. Страх человеческого существования воплощался художниками в аллегорических, метафорических образах. Однако в творчестве нонконформистов, суровая советская действительность стала поводом для создания ирреальных образов, чуждых реалистическому мышлению советского времени.

Ключевые слова: нонконформизм, экспрессионизм, авангард, русская живопись 1960–1980 гг., круг «Арефьева» «Инаки», «Петербург», Игорь Иванов, Соломон Россин.

A. I. Lubimova

EXPRESSIONISM IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS FROM THE 1960S AND 1980S

Expressionism in the works of nonconformist artists personified the desire to embody an invariably gloomy image of reality. The themes of absurdity, life and death become the main ones in the works of these artists. Unofficial art in a new way rethinks the tradition of the avant-garde of the early 20th century and forms its own artistic system of subjects and images. For the artists of the Arefiev circle the main thing was to express the internal contradictions, the distortion of colour and form. The tradition of the Silver Age becomes a fundamental source of interpretation for the Petersburg group and the Inaki group. German expressionism of the 1920s is embodied in the grotesque images of Solomon Rossin. The angst of human existence was embodied by the artists in allegorical and metaphorical images. However, in the works of nonconformists, the harsh Soviet reality became an occasion for the creation of surreal images, alien to the realistic thinking of the Soviet time.

Keywords: Nonconformism, expressionism, avant-garde, Russian painting of 1960–1980, the Arefiev circle, the Inaki group, the Petersburg group, I. Ivanov, Solomon Rossin.

Экспрессионизм явление в европейском искусстве эпохи модернизма, которое получило свое наибольшее развитие в первые десятилетия XX века в Германии и Австрии. Оно по-новому трактует вопросы пространства и времени. Экспрессионизм возник как болезненная реакция на страшные события начала XX века. Весь спектр проблем, волнующий художников данного направления, группируется вокруг человека, таким образом, искусство экспрессионизма стремилось расширить границы сознания путем привлечения к традиционным

способам восприятия мира возможные ресурсы человеческой психики: фантазии, сны, галлюцинации. Важную роль в формировании экспрессионизма оказала философия Ницше.

В русском неофициальном искусстве экспрессионизм проявлялся как выражение гротескных форм, стремление отразить напряжение эмоций и неизменно мрачный облик действительности. Абсурд жизни и смерти становится одной из главных тем в творчестве художников неофициального искусства. Попытка запечатлеть ужасы действительности осуществляется художниками за счет искажения формы и цветовых контрастов в произведениях. Чувство отчуждения и образы искаженной реальности нередко возникали в искусстве.

Примером может служить творчество немецких экспрессионистов Отто Дикса, Георга Гросса, норвежского художника Эдварда Мунка. В искусстве в 1920–1930 гг. отражение мрачной действительности представлено в работах Б. А. Голополова. Необратимость и страх человеческого существования воплощался художниками в аллегорических, метафорических и условных образах. Однако в творчестве нонконформистов, суровая советская действительность стала поводом для создания ирреальных образов, далеких и чуждых реалистическому мышлению того времени.

Приемы экспрессионизма отражены в творчестве художников Арефьевского круга. Город как источник вдохновения, сохранивший в памяти недавние события блокадного времени, порождает новые образные ассоциации в творчестве художников. Реальность и мифология в искусстве Ленинграда были одним целым, так как реальность определяла не советская пропаганда, а мифология европейской художественной традиции, в которой экспрессия советского времени соприкасалась с классикой художественных образов еще в произведениях 1920 гг., по этому экспрессионизм первой четверти XX века принимает в творчестве «арефьевцев» сцены из кинофильма, в которой персонажи, выстроенные режиссером как скульптурные группы, освещены яркими локальными фильтрами: синих, алых, зеленых оттенков. Александр Арефьев и Рихард Васми в своих работах совмещают византийский иконный канон и экспрессивную ядовито-кричащую окраску улиц, дворов, перекрестков, как это стремились передать «дикие» начала XX столетия, но в отличие от художников начала XX века у «арефьевцев» преобладает социально-исторический, революционный контекст, трактуемый эстетически.

Исследователь Екатерина Андреева, рассматривая особенности творчества Александра Арефьева, указывает на то, что у художника есть два состояния человеческого вещества: живая страстная плоть, часто лишенная лица, которое обозначено экспрессивной гримасой или силуэтный знак человека, похожий на боксерскую грушу [1, с. 150].

Художники ленинградского андеграунда воспринимают саму историю романтично. Петербургская тема «маленького человека» для них раскрывается через пафосный драматизм и противоборство со стихией. Арефьевский круг и большинство ленинградских художников не игнорируют советское начало жизни, в формах реальности они ищут новые художественные образы.

Следует подчеркнуть, что драматический экспрессионизм свойственен не только художникам нонконформистам, но и русскому искусству XX века в целом. Начиная с 1920-х годов в творчестве П. Н. Филонова, К. С. Малевича, В. В. Лебедева, А. Н. Самохвалова преобладают черты экспрессионизма. Художники неофициального искусства осмысливают события своего времени, создавая безлюдные и пустые пейзажи. В работах Рихарда Васми «Трамвайное кольцо» 1954, Тимура Новикова «Набережная реки Фонтанки» 1984, Владимира Шагина «Дом с колоннадой» экспрессия проявляется в силе самого пустынного пространства.

Экспрессионизм в творчестве художников ленинградской школы проявляется в образах, связанных с темой Города.

Город в пейзажах художников становится объектом за гранью реальности. В работах нонконформистов не выглядел обыденно, при наличии запоминающихся типажей и зарисовок советского быта не было следа привычной суеты или покоя на улицах, которые формируют городской

пейзаж. Сентиментальные сюжеты, пляжей, пригородов в работах Владимира Шагина отличает преобладание яркого колорита, что делает его произведения далекими от действительности. Его теплая, добрая и лиричная экспрессия воспринимается как реакция на туманное будущее.

Существование вне времени — это черта художников неофициального искусства. Ориентиром ленинградских нонконформистов были художники прошлого, и это во многом определило традицию ленинградского экспрессионизма. Советский экспрессионизм олицетворял принадлежность художников к свободной области творчества [5, с. 400]. Музыкальность и динамизм цвета и света были характерной чертой в произведениях ленинградских нонконформистов, по-новому переосмысливших традиции начала XX века. В данном контексте необходимо упомянуть о школе Осипа Абрамовича Сидлина.

Влияние на художественные взгляды О. Сидлина в раннем периоде оказали представители «Бубнового валета», особенно творчество А. А. Осмеркина. Развивая их новый подход к цвету, художник пришел к собственной художественной системе и передал ее своим ученикам. Художников «школы» Сидлина интересует уже не внешние впечатления или фантастическо-символическая трактовка мира, их внимание сосредоточено на цветовых аспектах живописи. (Нашивочников Ю. А. «Этюд. Башня» 1974 г, ГМЦК, Иванов. И. В. «Листья»). Можно предположить, что поэтому их излюбленным жанром является натюрморт, в котором поэзия цвета выражалась в большей степени, однако преобладали портреты и пейзажи. (Головастов А. Г. «Натюрморт с бутылкой» ГМЦК).

Главным элементом все равно остаётся цвет и разработка его тонких соотношений, при этом цвет обычно у художников скрыт в затенённом колорите [2, с.78].

В творчестве художников неофициального искусства тенденции экспрессионизма будут тесно перекликаться с идеями символизма рубежа XIX-XX веков. Стремление создать ирреальное пространство осуществляется за счет особого внимания к цвету. Цвет становится символом в неофициальном искусстве, передающим внутреннюю энергию. Такой синтез наиболее ярко воплощен в творчестве художников группы «Петербург», авторами которой были М. Шемякин и О. Лягачев. В отличие от «арефьевцев», для которых экспрессия цвета была способом передачи внутренне-эмоциональной составляющей, художники «Петербурга» уделяли внимание духовно-эстетической стороне бытия, они переосмыслили художественные поиски объединения «Мир искусства», и символическое отношение к цвету, как это было свойственно представителям «Голубой розы» [2, с.80]. Стремление к синтезу форм, фигуративность, подчеркнутая выразительность, гротеск, — характерные черты художников «Петербурга». Примером могут служить произведения Лягачева О. А. «Торс» 1979, Васильева А. Н. «Говорящий крест» 1976 г., и Шемякина М.М. «Карнавалы Петербурга II» 1976 г.

Особое восприятие света и цвета будет свойственно художественному обеднению «Инаки». Так, Игорь Иванов, ориентируясь на традицию начала XX века вырабатывает свой почерк соединяющий динамизм и спокойствие цвета, линии и формы. Черты экспрессионизма находят воплощение в работах, написанных в серии «цветы». Его произведения («Цветы» 1998) постепенно раскрывают красоту и насыщенность цвета, при этом, не обладая излишней многоцветностью.

Плавные переходы фиолетовых, синих, приглушённо красных и бледно-розовых оттенков создают музыкальный ритм произведения. Цветы приобретают символическое значение, олицетворяя красоту и двойственность, сближаясь с понятием ирреального. И. Иванов осуществляет поиск универсальных знаков мироустройства, что дает увидеть мир как динамичную целостность. Развитие традиции авангарда, проявляющейся в поиске выразительных форм, исследование цвета и света как средство живописного языка сочетается в его работах многослойностью отображения фрагментов, видимой ему реальности [3, с. 98].

Одним из значимых художников 1970-х и 1980-х годов придерживающийся экспрессионистической манеры является Соломон Россин. Он писал исторические картины больших

форматов, рассчитанные скорее на интерьеры общественных зданий. Живописный немецкий экспрессионизм 1920-х годов XX века, переосмыслен в произведениях Соломона Россина в работах 1980-х («Расстрел митрополита Вениамина» триптих 1980 г.) В отличие от других представителей неофициального искусства, в своем творчестве художник представил все то, что было вытеснено из поля зрения. Он в подробностях изображал нищету и беспомощность, трагические события жизни, как отразил в своих произведениях немецкий художник Отто Дикс. Героями его произведений были бунтовщики против государства и духовной власти, гонимые балтийские евреи, жертвы нацизма и советской пропаганды, пациенты сумасшедших домов [4, с. 57]. Обилие красного и черного цвета, создают мир кошмара и ужаса. Однако «сфера его интересов и понимания мира — другая. Художник воплощает один из главных российских культурных мифов о том, что именно это, по его словам, оскорбленная земля — оплот страдающего духа, новое место искупительной жертвы за человечество», — отмечает Екатерина Андреева [6, с. 315]. (Соломон Россин «Ночной поезд. Диптих» 1982 ГРМ, «Площадь Гагарина» 1986 г.)

Неофициальное искусство переосмысляет традицию авангарда и формирует свою живописную систему сюжетов и образов. Черты экспрессионизма в творчестве нонконформистов будут воплощаться через призму собственного видения. Для «арефьевцев» это прежде всего выражение внутреннего противоречия, искаженность форм, подчеркнутая яркость цвета, их экспрессионизм рождался как реакция на военные потрясения и послевоенную жизнь. Для художников школы Осипа Сидлина цвет становится объектом изучения и способом познания действительности. Традиция Серебряного века, определяющая цвет как символ, будет основополагающим источником для новой интерпретации в работах группы «Петербург» и группы «Инаки», немецкий экспрессионизм 1920-х годов воплощается в исторических образах в творчестве Соломона Россина. Таким образом, экспрессионизм в неофициальном 1960–1980-х годов рассматривается, как попытка синтезировать традиции авангарда и авторский подход к проблеме в контексте своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия : школы нонконформизма, Москва — Ленинград. М.: Искусство-XXI век, 2012. С. 150–160.
2. Бобринская Е. А. Чужие? : неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Шалва Бреус, 2013. С. 78–100.
3. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сборник по материалам конференции 2012-го года. М.: БУКСМАРТ, 2014. С. 98–101.
4. Уральский М. Л. Избранные, но незванные: историография «независимого» художественного движения. СПб.: Алетейя, 2012. С. 57–79.
5. Серебрякова Е. Г. От «шестидесятничества» к диссидентству: специфика советской нонконформистской идентичности. Воронеж.: Кварта, 2018. С. 400–430.
6. Гуревич Л. Ю. Художники ленинградского андеграунда : биопр. словарь. СПб.: Искусство, С.314–319.

Сведения об авторе:

Любимова Анастасия Игоревна, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, магистратура, 2 курс; anastasiya.lyubimova1917@yandex.ru

Lyubimova Anastasia I., St.Petersburg State Institute of Culture, Master's Degree, the 2nd year student; anastasiya.lyubimova1917@yandex.ru

Научный руководитель:

Гребенникова Дина Александровна, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, кандидат искусствоведения, доцент; 29din@rambler.ru

Grebennikova Dina A., St.Petersburg State Institute of Culture, PhD, Associate Professor; 29din@rambler.ru

СМЕШАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: ПРЕИМУЩЕСТВА, НЕДОСТАТКИ И МЕТОДИКИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ИНТЕРФЕЙСОВ

В настоящее время большой интерес для изучения представляет технология смешанной реальности. В статье раскрывается понятие смешанной реальности, проводится обзор устройств, использующих эту инновацию, таких как Microsoft HoloLens и Google Glass. Также в ней рассматриваются некоторые методики дизайн-проектирования интерфейсов и выделяются преимущества и недостатки данной технологии. Сделанные выводы могут помочь при создании концепта дизайна интерфейса для смешанной реальности.

Ключевые слова: смешанная реальность, проектирование смешанной реальности, Microsoft HoloLens, Google Glass, прозрачный дисплей, дизайн интерфейсов для смешанной реальности, графический дизайн; дизайн-проектирование.

V. V. Matveeva

MIXED REALITY: THE ADVANTAGES, THE DISADVANTAGES, INTERFACE DESIGN METHODS

Mixed reality technology is currently of great interest for the researcher. The article reveals the concept of mixed reality, provides a small overview of some devices that make use of this innovation, such as Microsoft HoloLens and Google Glass. It also discusses some of the interface design methods and highlights the advantages and disadvantages of this technology. The findings can help to create a concept of of interface design for mixed reality.

Keywords: mixed reality, mixed reality design, Microsoft HoloLens, Google Glass, transparent display, interface design, graphic design, design.

Смешанная реальность (*англ. Mixed reality, MR*), иногда называемая как гибридная реальность (охватывает дополненную реальность, дополненную виртуальность), является следствием объединения реального и виртуального миров для создания новых окружений и визуализаций, где физический и цифровой объекты сосуществуют и взаимодействуют в реальном времени. В данный момент эта технология только начинает входить в массы, но в скором времени многие люди смогут использовать ее для своих повседневных нужд.

Цель статьи — изучить смешанную реальность, сделать краткий обзор устройств, принцип работы которых основан на данной технологии, рассмотреть методики дизайн-проектирования интерфейсов для MR, выделить ее преимущества, недостатки и поразмышлять о перспективах использования данной технологии в будущем.

Актуальность данной статьи заключается в том, что в наше время смешанная реальность уже используется специалистами в тех или иных областях для улучшения точности и эффективности своей работы. Не за горами и то время, когда данная технология будет использоваться широкими массами людей. Профессиональным дизайнерам в современном мире необходимо знать основные принципы данной технологии, ее преимущества и недостатки, методики проектирования.

Основное преимущество смешанной реальности — это то, что данная технология позволяет видеть взаимодействие реальных и виртуальных объектов. Появляется так называемая *точка соприкосновения*. Это позволяет использовать технологии смешанной реальности при изучении каких-либо механизмов, например, в качестве инструкции при работе с каким-либо станком. Появляется возможность узнать строение механизма не только снаружи, но и изнутри, увидеть то, что скрыто.

Другая возможность, которую предоставляет смешанная реальность — это проведение военных тренингов. Реальность дополняется таким образом, чтобы солдат мог тренировать те или иные навыки, при этом мир не меняется на полностью виртуальный, как это происходит при использовании технологии VR.

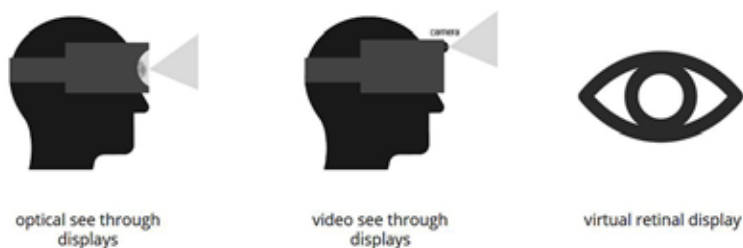
MR дает возможность визуализировать проект в реальной среде, например, показать 3D-модель будущей архитектурной постройки на том месте, где в будущем она будет сооружена.

Существуют различные технологии отображения смешанной реальности. Они делятся на три типа (*ил. 1*):

Прозрачный дисплей (*optical see through display*) — это электронный дисплей, который позволяет пользователю видеть то, что отображается на стеклянном экране, но при этом видеть через него;

Видео-дисплей (*video see through display*) — это электронный дисплей, который позволяет пользователю увидеть реальность через видеокамеру;

Виртуальный ретинальный монитор (*virtual retinal display*) — технология устройств вывода, проецирующая изображение непосредственно на сетчатку глаза. В результате пользователь видит изображение, «висящее» в воздухе перед ним.



1. Типы технологий отображения смешанной реальности

Далее мне бы хотелось рассмотреть одно из устройств, позволяющих увидеть смешанную реальность. Это очки Microsoft HoloLens, первая версия которых была выпущена еще в 2016 г.

Данное устройство использует технологию *optical see through display* (прозрачный дисплей), которая позволяет дополнять реальный мир трехмерными голограммами и закреплять их соответственно предметам реального пространства. Линзы этого прибора имеют волнообразную структуру, которая преломляет и передает картинку, которые расположены по бокам микродисплеев, на сетчатку нашего глаза. [1, с. 1]

Такие очки являются беспроводными, а все необходимые для функционирования компоненты, такие как голографический и вычислительный процессоры, микрофоны, находятся внутри корпуса устройства. Аккумулятор позволяет работать этим очкам около пяти часов без подзарядки.

Устройство сканирует пространство и объекты перед собой и запоминает их характеристики, что позволяет точно привязывать трехмерные голограммы к определенному месту.

HoloLens способны взаимодействовать с другими очками, если они находятся внутри одной сети. Все это позволяет нескольким людям одновременно видеть одну

и ту же голограмму и работать с ней [3]. Кроме того, данные очки полностью автономны: они не требуют подключения к компьютеру или телефону.

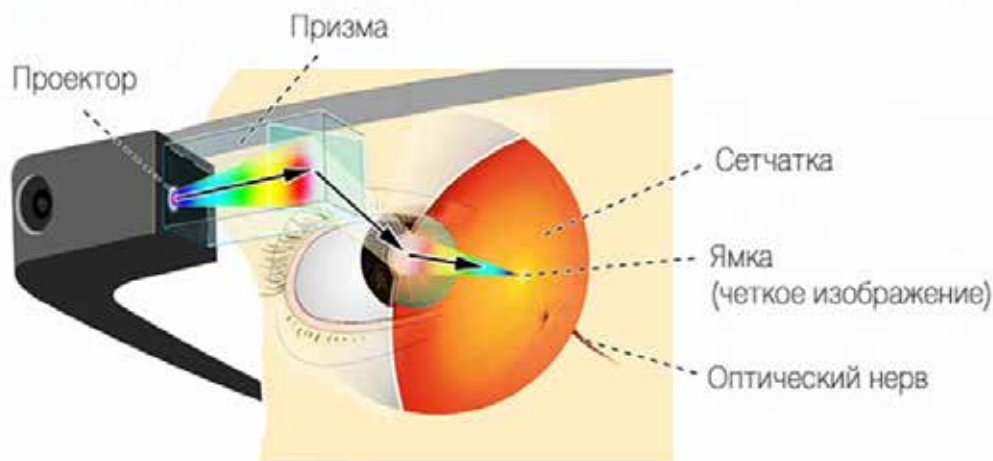
Все вышеперечисленное дает пользователю данного устройства возможность увидеть высококачественную голограмму, которая всегда будет расположена с привязкой к физическому миру, точно в том месте, где ей надлежит находиться. Именно поэтому основной аудиторией данного устройства стали корпорации, которые используют его для высококачественного рабочего процесса и тренинга своих работников.

Примером приложения подобного плана является Bentley Synchro. Это программное обеспечение для цифрового строительства, позволяющее просматривать сложные строительные объекты в смешанной реальности.

Другое приложение — Philips Azurion. Оно позволяет медику видеть пациента «изнутри» и корректировать свои действия, например, во время операции. Работой данного приложения можно управлять путем голосового ввода и с помощью жестов. Все это позволяет врачу полностью сконцентрироваться на пациенте и процедуре.

Следующим устройством, которое бы мне хотелось рассмотреть в данной статье, является Google Glass — гарнитура для смартфонов на базе Android, разработанная компанией Google. Хотя это устройство и стало в некотором роде провальным из-за некоторых особенностей (в ноябре 2019 г. компания Google приняла решение закрыть данный проект), его создание стало первым шагом в «донесении» технологии смешанной реальности до широких масс.

Данное устройство использует технологию *video see through display* (видео-дисплей). Изображение, которое записывает камера, с помощью мини-проектора проецируется на рефлективную поверхность в призме, которая перенаправляет свет к вашему глазу (ил. 2). Человек может увидеть полупрозрачное изображение размером 640x360.



2. Принцип работы призмы в Google Glass

Функционал Google Glass включает в себя: поиск Google, отображение актуальной информации о погоде и движении, информации об объектах, находящихся перед пользователем, и многое другое.

Данные очки за счет своего широкого функциональности могут стать настоящим помощником для тех, кто имеет некоторые физические ограничения. Например, Google Glass планируют использовать для помощи детям с аутизмом. Программа автоматически считывает выражение лиц и определяет эмоции других людей, выводя подсказку в виде мигающего значка для владельца устройства. Как показали исследования, Google Glass действительно помогает распознавать эмоции, поддерживать зрительный контакт и, как итог, успешнее взаимодействовать с окружающими людьми [5].

Такое сложное направление, как дизайн интерфейсов приложений для смешанной реальности, требует использования особых технологий проектирования. В компании Microsoft используют объемные макеты для представления цифровых объектов, пользовательских интерфейсов из самых простых материалов для того, чтобы заставить дизайнеров проектировать не в привычной 2D, а в 3D-плоскости. Данная методика называется *бодистормингом* [4].

Следующим шагом в проектировании является *usability*-тестирование на реальных людях. Так, например, если создается медицинское приложение, разработчики могут получить ценные отзывы о нем, если они проведут тестирование на врачах.

Кроме того, отлично зарекомендовал себя метод рисования раскладовки или *visual use case* (ил. 3). Разработчик, создав небольшой комикс о том, как человек будет пользоваться данным приложением, сможет легко представить процесс взаимодействия и сделать его в дальнейшем максимально логичным и удобным для пользователя.



3. *Visual use case, использовавшийся в проектировании Microsoft HoloLens*

У каждой новой технологии, появляющейся в нашем мире, есть свои преимущества и недостатки. Именно их соотношение определяет, останется ли данная технология с человеком или исчезнет в прошлом. Ниже мне бы хотелось рассмотреть преимущества и недостатки технологии смешанной реальности.

Устройства, использующие технологию смешанной реальности, чаще всего являются беспроводными. Это дает им возможность стать отличным аксессуаром к мобильному телефону, который может быть полезнее, чем умные часы. Например, с помощью умных очков, можно будет быстро произвести поиск Google, купить билеты в кино, узнать направление, по которому нужно идти, и так далее.

Следующее преимущество — данная технология дает возможности, которых не было у людей раньше, например, способность видеть предмет изнутри, или посмотреть на объект, не существующий в реальном мире, но при этом вписанный в реальную среду. Смешанная реальность может помочь во многих сферах деятельности человека.

Но у *mixed reality* есть и свои недостатки. Конвенция о защите прав человека и основных свобод предусматривает, что каждый имеет право на уважение его личной и семейной жизни. В некоторых случаях очки смешанной реальности, если носить их весь день, а не на работе, например, могут нарушить приватность пользователя и других людей из-за постоянно записывающих видеочкамер на них. Кроме того, если человек окажется в экстренной ситуации и в данных очках, возможно, интерфейс может помешать ему увидеть что-то или спастись. Такая ситуация может произойти при вождении автомобиля. [2]

Другая проблема умных очков — из-за небольшого веса, размера и сложности конструкции данного девайса, они не способны долго работать без подзарядки. Кроме того, в настоящий момент умные очки являются очень дорогими. Все это ограничивает использование данного устройства среди широких масс людей.

На основе проделанного в статье анализа можно сделать выводы о том, что смешанная реальность — это действительно технология будущего, так как она предоставляет человеку возможности, которых у него не было раньше.

В наше время уже существуют устройства, которые используют эту технологию, причем целевой аудиторией данных устройств являются как специалисты-работники корпораций, так и обычные люди. Но преимущества и недостатки mixed reality заставляют задуматься о том, что будущее MR-очков — умный помощник в какой-либо узкоспециализированной деятельности.

Дизайн интерфейсов для управления смешанной реальностью использует особые технологии проектирования, которые помогают лучше представить взаимодействие человека с голографическими объектами в трехмерном пространстве и сделать его максимально логичным и удобным для пользователя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусов П. Е., Шульга Е. С. Очки смешанной реальности HoloLens. Особенности применения в горнодобывающей отрасли. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ochki-smeshannoy-realnosti-hololens-osobennosti-primeneniya-v-gornodobyvayuschey-otrasli/viewer> (дата обращения: 11.12.2019).
2. Иванова А. В. Технологии виртуальной и дополненной реальности: возможности и препятствия применения. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-virtualnoy-i-dopolnennoy-realnosti-vozmozhnosti-i-prepyatstviya-primeneniya/viewer> (дата обращения: 11.12.2019).
3. Лисовицкий А. Из чего состоит Microsoft HoloLens и как все это работает. URL: <https://holographica.space/articles/microsoft-hololens-10-6983> (дата обращения: 11.12.2019).
4. Расширьте процесс разработки. URL: <https://docs.microsoft.com/ru-ru/windows/mixed-reality/case-study-expanding-the-design-process-for-mixed-reality> (дата обращения: 11.12.2019).
5. Google Glass может помочь детям с аутизмом. URL: <https://habr.com/ru/news/t/460835/> (дата обращения: 11.12.2019).

Сведения об авторе:

Матвеева Виктория Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; fleurlover@yandex.com

Matveeva Viktoria Vladimirovna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's degree student, the 2nd year student; fleurlover@yandex.com

Научный руководитель:

Филиппов Максим Викторович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; fillmax@gmail.com

Filippov Maxim V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; fillmax@gmail.com

СПЕЦИФИКА ТРАКТОВКИ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ 1920–1930-Х ГГ.

Статья посвящена формированию, развитию и специфике трактовки индустриального пейзажа в творчестве художников объединений АХРР и ОСТ, члены которых и стали родоначальниками нового жанра в советском искусстве. Особое внимание уделено средствам художественной выразительности в интерпретации темы созидательного труда и социалистического строительства, где АХРР'овцы опираются на позиции реалистического искусства и творчество художников-передвижников с их повествовательностью, ясностью сюжета, достоверностью образов, а ОСТ'овцы, в свою очередь, опираются на эмоциональный выразительный язык немецкого экспрессионизма с его стремлением к графичности и передаче действительности через субъективное эмоциональное восприятие. Но несмотря на различие художественных установок объединений в их творчестве чувствуется общая идейная направленность. В статье проводится сравнительный анализ как известных работ членов объединений, так и малоизвестных картин мастеров.

Ключевые слова: индустриальный пейзаж, социалистическая стройка, заводы, труд, АХРР, ОСТ.

Е. А. Melehina

THE SPECIFIC NATURE OF THE INTERPRETATION OF THE INDUSTRIAL LANDSCAPE IN SOVIET ART OF THE 1920S-1930S

The article is devoted to the formation, development and specifics of the interpretation of the industrial landscape in the works of artists of the AKHRR and OST associations, whose members became the founders of a new genre in Soviet art. Special attention is paid to artistic and expressive means in the interpretation of the theme of creative work and socialist construction, where the AKHRRovtsy rely on the position of realistic art and the work of the Peredvizhniki artists, with their narrativity, the clarity of the plot, the reliability of images, and the OSTovtsy, in turn, rely on the emotional and expressive language of German expressionism, with its desire for graphics and the expression of the reality through subjective emotional perception. But despite the difference in their artistic approaches, there is a common ideological orientation in their work. The article provides a comparative analysis of some well-known works and lesser-known paintings of masters who were members of these associations

Keywords: industrial landscape, socialist construction, factories, labor, AKHRR, OST.

Советское искусство 20–30-х гг. по сей день вызывает интерес современных исследователей как отечественных, так и зарубежных. За сравнительно небольшой десятилетний период целый пласт русских художников, работающих в разных направлениях и ставящих перед собой разные творческие задачи, объединились вокруг одной темы, безусловно, заслуживающей внимания — темы строительства новой жизни. «Двадцатые — начало

тридцатых годов принесли с собой в советское искусство реальность прямых наблюдений жизни и четко обоснованных программ построения будущего» [4, с. 111]. Весь свой творческий потенциал художники направили в сторону новых, стремительно развивающихся общественных формаций, нового человека, преисполненного энтузиазмом созидательного труда. Художники перенесли на свои холсты новые объекты, ещё непривычные для глаза человека послереволюционной России, запечатлели ударный труд советских людей, меняющих «окружающую среду». Отправляясь в рабочие командировки в центры прогрессивного промышленного строительства, они внимательно изучали этапы возведения крупных промышленных предприятий. Это был период, когда обращение к новым темам и способам их отражения было скорее из области эксперимента: каждый художник, в частности, и в рамках объединений только пробовал отразить новую действительность, опираясь и руководствуясь различными методами и подходами. Только к середине 30-х гг. все эксперименты сформировались в самостоятельный творческий метод и целое направление в искусстве — социалистический реализм, где были оформлены его основные принципы, сформулированные М. Горьким на I Всесоюзном съезде советских писателей.



1. Люс М. Строительная площадка.
1911 г.



2. Люс М. Заводы возле Шарлеруа.
1897 г.



3. Добужинский М. Человек в очках.
1906 г.

В начале XX в. в России одновременно работало множество разнообразных художественных объединений, отличных по идеологии творчества и формам его воплощения («Товарищество передвижников», «Мир искусства», «Бубновый валет»). Одни занимались эстетизацией искусства, создавая искусство ради искусства. В творчестве других присутствовал обостренный психологизм, острая социальная направленность. Третьи же всё внимание уделяли форме и цвету, отдавая предпочтение натюрмортам и пейзажам. Советские художники не были первооткрывателями в области этой темы, к ней обращались и европейские художники. Индустриальные пейзажи нередко становились темой картин французских художников начала XX в., одни из первых к этой теме, открывая поэтику городского пейзажа, обратились импрессионисты. К. Моне посветил целую серию картин парижскому вокзалу Сен-Лазар.

Так, художник — неоимпрессионист М. Люс часто обращался к теме труда и результатам промышленной революции (ил. 1–2).

Урбанистические мотивы в русском искусстве, появившиеся на рубеже столетий, отражали тревогу художников перед грядущими переменами в связи с бурно растущей инженерией и промышленностью (ил. 3).

Индустриальная тема в советском искусстве радикально меняет ракурс. Достижения в области промышленного строительства воспринимаются с триумфом. Картины на индустриальные темы, темы труда становятся инструментом агитации. Появление именно этой темы в творчестве советских художников стало предзнаменованием зарождения нового направления в искусстве, социалистического реализма. Первыми из советских авторов, кто обратился к индустриальной теме, были члены объединения Ассоциация художников революционной России (АХРР).

7. Студенческая секция

Первой картиной, посвящённой индустриальной теме, принято считать картину члена и основателя объединения АХРР Б. Н. Яковлева «Транспорт налаживается» 1923 г. (ил. 4), в которой он отразил романтику социалистического строительства. В дальнейшем и он, и его коллеги по «цеху» нередко будут обращаться к теме великой социалистической стройки и сформируют новый жанр в советском искусстве — индустриальный пейзаж.

Огромные доменные печи, строящиеся цеха металлургических и машиностроительных заводов, электрификация страны, масштабная стройка рабочих кварталов — вот новые объекты внимания художников СССР.

Творческий метод АХРР'овцев основывался на традициях передвижничества, беря за основу достоверную передачу действительности. Они стремились к точности и правде в передаче образов новых людей и обновленной страны. Для реализации своих целей, художники объединения вышли за пределы своей обыденной жизни, чтобы исследовать признаки грядущих перемен. Именно АХРР'овцы были инициаторами первых целевых творческих командировок по СССР, начавшихся с 1925 г., где художники, опираясь на натуру, отразили новый облик социалистических городов. И если в первые годы командировок государство выступало лишь в роли спонсора, то в период с 1928–1932 гг. государство уже ставит перед художниками конкретные задачи.

28 июля 1930 г. Совет народных комиссаров РСФСР (СНК РСФСР) принял следующее постановление: «Признать необходимым командировать в текущем году в районы нового крупного промышленного строительства, в колхозы, совхозы художников и скульпторов для непосредственного изучения и художественного отображения хода реконструкции народного хозяйства и быта трудящихся масс»¹. Согласно документам, художники должны были написать картины, которые бы отражали тему социалистического строительства СССР.

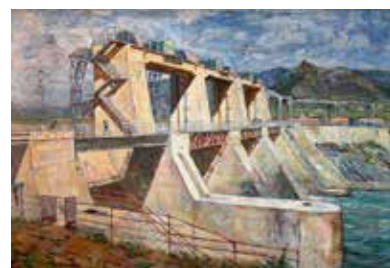
В выборе жанра художникам предоставлялась полная свобода. Конечно, ведущим жанром, избранным художниками, был пейзаж. Результатом этих поездок стали в частности картины: «Домна № 1. Кузнецкстрой» 1931 г. П. И. Котова (ил. 5), «ЗАГЭС» 1931 г. И. Д. Чашникова (ил. 6), «Строительство Земо-Авчальской гидроэлектростанции» 1925 г. Б. В. Иогансона (ил. 7). Во всех этих работах чувствует размах строительства. Зачастую промышленные сооружения не вмещаются в формат картины. В каждом изображении присутствует позитивное отражение действительности и патетика. Картины Б. В. Иогансона и И. Д. Чашникова, написаны на один сюжет, но в разные периоды, в связи с чем у одного отражен этап активного строительства, а на картине другого уже виден результат многолетней работы. Картины имеют одинаковый ракурс: сверху вниз, что обусловлено возможностями ландшафта. Художникам удается охватить практически всё сооружение. Художник П. И. Котов выбрал для своей работы иной ракурс, картина написана снизу-вверх,



4. Яковлева Б. Н. Транспорт налаживается. 1923 г.



5. Котов П. И. Домна № 1. Кузнецкстрой. 1931 г.



6. Чашников И. Д. ЗАГЭС. 1931 г.



7. Иогансон Б. В. Строительство Земо-Авчальской гидроэлектростанции. 1925 г.

что несколько не умоляет общего впечатления величия. Наоборот, в ней чувствуется большая монументальность, постройка растет, уходя за пределы картины. При этом колористическое решение без ярких и контрастных акцентов. Работа написана в спокойных тонах.

Вторым по величине объединением, созданным в начале 20-х гг. XX в., которое в советском искусствоведении противопоставляют АХРР'овцам, является Общество художников-станковистов (ОСТ). Его в него входили А. А. Дейнека, С. А. Лучишкин, Ю. И. Пименов, А. А. Лабас. Они с не меньшим энтузиазмом стали отражать в своих работах масштабные перемены, произошедшие в стране. Но в отличие от АХРР'овцев, чей творческий метод основывался на реализме, ОСТ'овцы отталкивались в первую очередь от формы. Их эстетической задачей было передать состояние новой, изменившейся страны новыми, авангардными художественными методами и приемами. Они видели развитие искусства в осмыслении перемен через передовые приемы в области визуального языка. Среди наиболее известных работ, посвященных индустриальной теме, картины

«На стройке новых цехов» 1926 г. А. А. Дейнеки, «Даешь тяжелую индустрию» 1927 г. Ю. И. Пименова, «Первый советский дирижабль» 1931 г. А. А. Лабаса.

В советской критике ОСТ'овцев принято стилистически причислять к мастерам модернизма, хотя в области изобразительного языка ОСТ'овцы соответствовали им лишь отчасти, так как они избегали чрезмерной деформации изображаемого, что было свойственно кубистам, и не стремились сочетать несочетаемое, как делали сюрреалисты. Ближе всего по стилистическим признакам художники объединения были к немецким экспрессионистам. Однако нельзя однозначно равнять их приемы, так как у немецких экспрессионистов они позаимствовали лишь эмоциональную напряженность, оставив при этом и пространственную глубину и создающие объем светотени. Таким образом, четкая определенность линий и графическая «сделанность» немецких экспрессионистов повлияла на изобразительный язык ОСТ'овцев, но не передала настроения цинизма и разочарования в жизни, свойственные немецкому экспрессионизму. Наоборот, картины советских художников полны идеализма и веры в прекрасное будущее.

Неоспоримо влияние принципа монтажной композиции, на творчество ОСТ'овцев. Сам А. А. Дейнека описывал его так: «Я увлекался кружевом заводских конструкций, но они только фон. Я всегда изображал человека большим планом, в сильных типичных движениях. Я вводил в композицию по две точки схода, как в картине «На стройке новых цехов», где площадка на которой стоит девушка, вынесена в особый перспективный план, что сообщает её легкость, в противовес могучей спине откатчицы» [1, с. 31]. Отдельные принципы фотомонтажа — контрастные, синтезирующие и сопоставительные — присутствуют и в картине Ю. И. Пименова «Даешь тяжелую индустрию», кроме того, картина практически распадается на множество различных планов. Из этого следует, что некоторые члены объединения уделяли значительно меньше внимание индустриальному пейзажу как таковому, он служил им только в качестве фона. В их картинах и композиционным и смысловым центром был человек.

Говорить об объединении ОСТ, как о чем-то однородном, состоящем из художников, придерживающихся одних эстетических ценностей, одних композиционных и стилистических приемов, безусловно, нельзя. Каждый член этого объединения, решал задачу отражения действительности по-своему. Так, творческие поиски А. А. Лабаса значительно отличаются от художественных установок его соратников. А. А. Лабас скорее опирается на традиции французского импрессионизма. У него нет такой плотной, графической формы и цвета как у А. А. Дейнеки и Ю. И. Пименова, его образы почти расплываются в световоздушной среде, как на картине «Первый советский дирижабль».

Индустриальная тема была чрезвычайно популярна в среде многих художественных группировок, существовавших начале XX в. Трактовка индустриальной темы советскими

7. Студенческая секция

художниками имела особую агитационную направленность, выраженную в неизменно возвышенных мотивах, что отличает их работы от картин на ту же тему художников рубежа веков как отечественных, так и европейских. Они не просто фиксировали изменения в облике страны, они писали целую историю социалистического общества, которое начинает масштабную стройку во имя великих перемен. У каждого объединения, а порой и у каждого художника внутри объединения, как например, у ОСТ'овцев, были свои средства художественной выразительности. Одни старались передать меняющийся окружающий мир максимально достоверно, изображая строительство конкретных промышленных сооружений и давая картинам конкретное географическое название («Домна № 1. Кузнецкстрой»), «Строительство Земо-Авчальской гидроэлектростанции»). Другие, руководствуясь передовыми в то время приемами лепки формы и работы с цветом, путем изображения кранов, элементов ферменных конструкций и мартевских цехов создавали типические образы, которые воплощали в себе образ, идею. Это и образ целого народа, сильного целеустремленного, решительного, и образ великой стройки. Даже название у них не несет чего-то конкретного, а звучат как надписи на афишах, как призывы к действию («Даешь тяжелую индустрию», «На стройке новых цехов»).

Несмотря на все различия в формах воплощения, все-таки главной и общей целью художников объединений было воспевание новой, сильной строящейся страны. «Новые явления жизни, покуда они не включены в духовный контекст эпохи, оказываются вне сферы эстетического». Художникам объединений удалось увидеть эстетическую красоту промышленного пейзажа и передать его во всех возможных формах, что говорит о том, что обращение к этой теме не рассматривалось художниками как социальный заказ и идеологический отклик. Они чувствовали потребность в осмыслении грядущих перемен и сумели передать патетическое настроение, которым потом был пропитан социалистический реализм.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. А259. Оп. 14. Д.94, л. 7.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дейнека А. А. Из моей рабочей практики. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 79 с.
2. Каменский А. А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 330 с.
3. Костин В. И. Общество станковистов. Л.: Художник РСФСР, 1976. 158 с.
4. Лебедевский М. С. Становление и развитие русской советской живописи. 1917 — начало 1930-х гг. Л.: Художник РСФСР, 1983. 224 с.
5. Манин В. С. Русская живопись XX века: в 3 т. Т.2. СПб.: Аврора, 2007. 552 с.
6. Манин В. С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 гг. СПб.: Аврора, 2008. 390 с.
7. Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Советский художник, 1989. 454 с.

Сведения об авторе:

Мелехина Евгения Александровна, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, магистратура, 1 курс; kraskamm@mail.ru

Melehina Evgenia A., St. Petersburg State Institute of Culture, Master's Degree, the 1st year student; kraskamm@mail.ru

Научный руководитель:

Гребенникова Дина Александровна, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, кандидат искусствоведения, доцент; ya.dina-nastya@yandex.ru

Grebennikova Dina A., St. Petersburg State Institute of Culture, PhD, Associate Professor; ya.dina-nastya@yandex.ru

ВЛИЯНИЕ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЕВРОПЫ XIX–XX ВВ.

В статье рассмотрены основные направления японской культуры, оказавшей влияние на развитие изобразительного, декоративно-прикладного и ювелирного искусства Европы XIX–XX вв. Проанализированы художественные приемы, такие как свободная композиция, плоскостная манера письма и применение локальных ярких цветов. Особое внимание уделялось влиянию японского стиля в западноевропейском ювелирном искусстве, которое проявилось в заимствовании сюжетов, мотивов, внедрении техники патинирования и использования новых сплавов при изготовлении предметов декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: японские гравюры, импрессионизм, свободная композиция, цвет, ювелирное искусство.

I. A. Moroz

THE INFLUENCE OF JAPANESE CULTURE ON THE DECORATIVE AND APPLIED ART OF 19TH AND 20TH CENTURY EUROPE

The article discusses the main directions of Japanese culture that had an impact on the development of fine, decorative and applied arts and jewellery in Europe in the 19th–20th centuries. The artistic techniques, such as free composition, plane style of painting and the use of local bright colours are analyzed. Particular attention was paid to the influence of the Japanese style on West European jewellery, which was manifested in the borrowing of storylines and motifs, the introduction of techniques of patina and the use of new alloys in the manufacture of objects of decorative and applied art.

Keywords: Japanese engravings, impressionism, free composition, colour, jewellery.

Японская культура, удивляя европейское общество своей утонченностью и непривычными художественными формами, оказала влияние на развитие изобразительного и ювелирного искусства XIX–XX вв. Самобытность и уникальность культуры Японии обусловлены эстетическими принципами, не поддающимися рациональному истолкованию и строгим логическим определениям. Такие принципы человеком больше ощущаются и дают возможность иного взгляда на действительность. Мастера при создании своих работ наделяли их не только художественной, но и философской ценностью.

Умение довольствоваться малым позволило японцам находить прекрасное во всем, что их окружает. Простота и обыденность отождествляется с красотой, которая раскрывается в естественности и неподдельности. В этом заключается принцип ваби-саби. Ваби — понятие, которое очень сложно пояснить словами, его необходимо почувствовать. Оно означает отсутствие броского, вычурного и раскрывает неуловимую красоту и внутреннюю ценность вещей при видимой скромности внешней формы. Сущность саби можно определить как безграничную внутреннюю свободу, чувство легкости, прозрачности и полета. В дзэн-буддизме идеал внутренней свободы и не привязанности к внешнему миру

превратился в доктринальную основу, жизненный принцип и непереносимое условие художественного творчества. При этом абсолютная свобода от мира сочеталась с растворенностью в нем, а беспристрастная отстраненность с глубокой внутренней связью с природой и с неприметными проявлениями повседневной жизни.

Саби также включает в себя содержание принципа мудзё — понятия, отражающего изменчивость окружающего мира и способность человека воспринимать хрупкость каждого момента жизни и быстротечность времени.

Связанным с принципом ваби-саби считается понятие сибуй, что означает красоту назначения предмета и материала, из которого он был изготовлен. «Кинжал красив не потому, что украшен орнаментом. В нем должна чувствоваться острота лезвия и добротность закалки. Чашка хороша, если из нее удобно и приятно пить чай и, если при этом сохраняет первородную прелесть глины, побывавшей в руках гончара» [8]. Идеалом считается создание максимально практического изделия при минимальной обработке материала. Понятие сибуй можно определить как «совершенство без усилий». Согласно нему предметы с первого взгляда выглядят непримечательными, однако они включают в себя тонкие детали, текстуры, благодаря которым простота гармонирует со сложностью. Такая гармония позволяет человеку не уставать от предмета, а находить новые качества и значения, что обуславливает постоянно растущую эстетическую ценность предмета.

Японские художники так же следовали принципу, основанному на способности видеть красоту в скрытом — югэн. Он воплощается в умении любоваться невидимым, вслушиваться в несказанное. Поведать о красоте по-настоящему способно то произведение, в котором не все договорено до конца, ведь совершенствование полнее олицетворяет жизнь, чем совершенство. Оставленное в произведениях свободное пространство дает возможность зрителю заполнить его своим собственным воображением. Принцип югэн отрицает симметрию, и любое дублирование элементов является дурным тоном. Японцы видят красоту в асимметричном расположении вещей, так как именно это способно отразить живой и подвижный окружающий мир.

Данные принципы отражаются в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и в других сферах культуры Японии. Они направлены на постижение истиной красоты вещей и природы, а также на погружение в состояние просветленности и отрешенности от суеты. Сложная система философских и художественных ценностей делает японское искусство уникальным, совершенно отличающимся от европейского, что определило возросший интерес западного общества к загадочной восточной культуре в середине XIX в.

Знакомство Европы с Японией началось со Всемирных международных выставок, где демонстрировались передовые промышленные достижения западных стран. Такие выставки в связи с возросшим количеством участников стали местом культурного обмена. Японские экспозиции были представлены на Всемирных международных выставках в Лондоне в 1862 г. и Париже 1867 г., где посетители могли увидеть разнообразные предметы декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Именно с этого момента началась «мода» на все японское [7].

В то время художники-импрессионисты боролись с академизмом и условностями классицизма. Их внимание привлекла свободная композиция цветной гравюры укиё-э, где японские мастера не руководствовались правилом линейной перспективы. В своих работах они «обрезали» часть композиции, создавая ощущение необычности, при этом предмет мог быть изображен с самого нестандартного ракурса.

Характерной чертой гравюр укиё-э является создание серий работ, посвященных одному сюжету или природному объекту. Так Кацусики Хакусай (1760–1849 гг.), наиболее известный в европейских кругах японский художник, создал серию «36 видов горы Фудзи», где стремился раскрыть красоту природы в разных ее состояниях. Вдохновленный гравюрами

Хокусая, выдающийся французский импрессионист Клод Моне (1849–1926 гг.), передавал состояние изменения природы в зависимости от освящения, времени суток и года, создавая циклы работ с изображением одного и того же объекта, например картины «Стога снега. Эффект инея» (1889 г.), «Стога сена. Конец лета. Утро» (1890 г.), «Стога сена. Эффект снега» (1891 г.), «Руанский Собор, Западный Портал, Туманная Погода» (1892 г.), «Руанский собор, Западный портал и башня в полдень, Гармония голубого и золота» (1893 г.), «Руанский собор, фасад в солнце» (1894 г.), и т.д. Именно серийность работ помогла французскому художнику запечатлеть изменения окружающей природы и передать все красоту и своеобразие ее проявления.

Европейских художников интересовала несвойственная западной живописи плоскостная манера письма с использованием локальных цветов. Работы японских мастеров были лишены глубины, и при этом не теряли выразительности. Эта особенность привлекала голландского живописца Винсента Ван Гога (1853–1890 гг.). Лаконичные силуэты, чистые яркие цвета и изящные линии гравюр укиё-э были заимствованы, переработаны и решены им в собственной уникальной стилистике. Ван Гог обладал большой коллекцией японский эстампов, которые часто копировал, постигая основу и структуру цветной графики. До настоящего времени сохранились лишь несколько копий, сделанных по мотивам работ японских художников Утагавы Хиросигэ «Цветение сливового сада» (1887 г.) и «Мост под дождем» (1887 г.) и Кэйся Эйсэна «Куртизанка» (1887 г.).

Под влиянием японской культуры так же происходят изменения в ювелирном искусстве XIX–XX вв. В своих произведениях европейские ювелиры все больше стали отдавать предпочтение естественным природным формам, вдохновляясь гравюрами жанра катё-э (катё-га), что буквально означает «изображения птиц и цветов». Данный жанр охватывает широкий спектр природных мотивов, включая птиц, рыб, насекомых и мелких животных в сочетании с цветами, травами или деревьями.

Французский ювелир бельгийского происхождения Алексис Фализ (1811–1898 гг.) вдохновлялся работами японских художников, в частности к гравюрам и эскизам Хокусая с изображениями пейзажей, флоры, фауны и быта. Совместно с французским эмальером Антуаном Тардом им было создано кольцо в технике перегородчатой эмали, приобретенное для Кенсингтонского музея, где храниться до сих пор. Колье состоит из десяти узких слегка изогнутых прямоугольных пластин, места скреплений которых закрыты золотыми элементами в виде цветов [9]. Изображения на подвесках, прикрепленных к колье, посвящены теме «птиц и цветов» и имеют заметное сходство с гравюрами катё-э. Этот же мотив можно проследить в медальоне, созданном в 1869 г., особенность которого заключается в том, что он имеет эмалевые композиции с каждой из четырех сторон, декорированных домашними птицами и желтыми пионами.

Природный мир становится ключевой темой и в раннем творчестве французского ювелира Рене Лалика (1860–1945 гг.), где прослеживается «синтез восточной культуры с чертами нового стиля» [6]. Проявление такого заимствования мы можем наблюдать в гребне «Ласточки», сделанном таким образом, что зубчики образуются из соединенных вместе крыльев птиц, словно слетевших с гравюр катё-э [11].

Создавая свои произведения, Р. Лалик обращается к принципам построения композиции в японском искусстве, которые основаны на приеме уравнивания по массам и асимметрии. Данный прием позволяет компоновать пространство более свободно и не бояться пустот. Это можно проследить в плакетке для кольца-ошейника «Чертополох», где извивающаяся, гибкая линия проходит через все композицию, что дает ощущение динамики линий, характерных для японской гравюры.

Знаменитый бельгийский дизайнер ювелирных изделий и посуды Филипп Вульфферс (1858–1929 гг.) с японским искусством познакомился на Всемирных выставках в Вене

(1873 г.) и Париже (1889 г.), а так же через журнал «Живописная Япония» («Le Japon Artistique»), издаваемым коллекционером и меценатом Зигфридом Бингом (1838–1905 гг.), жившего во Франции. В ранних работах мастера прослеживается практически не заметное японское влияние, которое заключалось главным образом в добавлении типичных японскому стилю мотивов и орнаментации. Со временем японский стиль в работах Вольферса становится более выразительным. Вдохновленный природой, ювелир стал создавать асимметричные формы с цветочными и растительными орнаментами. Чайники и кофейники потеряли свой классический вид и обрели нетрадиционные растительные формы. Наиболее яркое выражение японского стиля в работах Вольферса можно наблюдать в созданном им в 1885–1890 гг. серебряном чайнике, где носик, ручки и ножки были выполнены в виде бамбука, а тулово декорировано цветами и раскрытым веером.

Знакомство Европы с декоративно-прикладным искусством Японии способствовало использованию новых сплавов западными ювелирами. К таким сплавам относятся шакудо (4–6% золота и меди) и шибу-ичи (25% серебра и меди), которые применялись для украшения самурайских мечей и при определенной обработке изделия обретали темно-синий, пурпурно-черный или серый цвет. Секретами состава и обработки японских сплавов интересовался французский ювелир Люсьен Гайяр (1861–1933 гг.) Полученные знания он опубликовал в докладе в 1890 г. и за свои успехи через три года был избран президентом Технической палаты. Так же при создании украшений и серебряных ваз Гайяр широко использовал японские патины [10].

Одним из основоположников японского стиля в Европе считается английский промышленный дизайнер Кристофер Дрессер (1834–1904 гг.), который был очарован тем, как мастера Японии раскрывают красоту материала, подчеркивая его качества и свойства, создавая различные предметы декоративно-прикладного искусства с чистой формой и не перегруженным декором. В своих работах Дрессер стремился использовать принцип японских художников, уделяя большое внимание форме и технологиям производства изделия.

Знакомство западного общества с культурой Японии повлияло на развитие живописи и декоративно-прикладное искусство. Европейские художники переняли такие изобразительные приемы как свободная композиция, плоскостная манера письма, локальные яркие цвета. В ювелирном искусстве японское влияние проявлялось в заимствовании сюжетов, мотивов, внедрении техники патинирования и использовании новых сплавов при изготовлении предметов декоративно-прикладного искусства. Освоенные за вторую половину XIX в. и начало XX в. новые художественные и технологические приемы нашли свое дальнейшее развитие в изобразительном и ювелирном искусстве в последующие периоды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алеевская М. М. Появление японизма в стиле модерн // Наука сегодня : фундаментальные и прикладные исследования : материалы международной научно-практической конференции. В 2-х частях. М: Маркер, 2017. С. 93–94.
2. Гришин М. В. «Японизм» рубежа XIX–XX века как общеевропейское культурно явление // Обсерватория культуры 2015. № 2. С. 130–136.
3. История культуры Японии : Обзор / Ютака Тадзава, засл. проф., Сабуро Мацубара, проф., Сюнсукэ Окуда, проф., Ясунори Нагахата, преп. [2-е изд.]. [Токио] : М-во иностр. дел Японии, 1992. 120 с.
4. Искусство Японии, Китая и Кореи. М.: Эксмо, 2013. 384 с.
5. Костина А. С. Японизм в творчестве Ван Гога // Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии. Сборник трудов XV Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. 2016. С. 19–20.
6. Кулешова Е. В Влияние японского искусства на ювелирные украшения Рене Лалика // В сборнике: Диалоги о культуре и искусстве Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. отв. ред. А. А. Лисенкова ; Перм. гос. акад. искусства и культуры, 2014. С. 290–298.

7. Студенческая секция

7. Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония / А. Н. Мещеряков. М: Наталис Рипол Классик, 2006. 735 с.
8. Овчинников В. В. Сакура и дуб / Всеволод Овчинников. М.: Издательство АСТ, 2017. 605 с.
9. Прыгов В. И. «Японизмы» в западноевропейском ювелирном искусстве эпохи историзма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 2. Часть 1. С. 263–271.
10. Рассохина С. В. Японские мотивы в ювелирных украшениях Люсьена Гайяра // Государственный институт искусствознания. 2018. №4. С. 134–153.
11. Miller F. L. Master Artist and Jeweler Rene Lalique // Senior Honors Theses & Projects. 2003. P. 115.

Сведения об авторе:

Мороз Ирина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академии имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; mira.moroz96@list.ru

Moroz Irina A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, Master's Degree, the 2nd year student; mira.moroz96@list.ru

Научный руководитель:

Чупрак Кирилл Александрович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академии имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; kirillmaill@gmail.com

Chuprak Kirill A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; kirillmaill@gmail.com

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛЕСА В ИСКУССТВЕ ФИНЛЯНДИИ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ: ОПЫТ СИМВОЛИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ПРИРОДЫ

В статье рассмотрены произведения, в которых присутствуют изображения лесной флоры и фауны. На основе изучения живописи и прикладного искусства установлено, что образ леса стал одной из характерных тем финского искусства. Определен круг художников, работавших над созданием ковровых рисунков. Отмечено практическое значение данного материала для практикующих дизайнеров.

Ключевые слова: текстиль, ворсовый ковер, пейзаж, природа, югендстиль

A. Mukhamedyanova

THE DEPICTION OF FORESTS IN FINNISH ART AT THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES: EXPERIENCE OF THE SYMBOLIC INTERPRETATION OF NATURE

The article deals with works in which there are images of forest flora and fauna. The image of the forest became one of the characteristic themes of Finnish art, which is attested by the study of the painting and the applied arts. A circle of artists who worked on the creation of carpet drawings has been defined. The practical significance of this material for practicing designers is pointed out.

Keywords: textile, carpet, landscape, nature, Jugendstil

В условиях растущей урбанизации, когда человек все больше отдаляется от естественных ландшафтов, в искусстве и дизайне тема природы проявляется все отчетливее. Интересен опыт Финляндии, где система экологического воспитания носит непрерывный характер (семья-детский сад-школа-университет-профессиональная деятельность). Гармония с природой является частью национального самосознания жителей Финляндии, и культура и искусство этого государства весьма достоверно демонстрируют это обстоятельство. Ярким показателем осмысления знакомого ландшафта является искусство Финляндии рубежа XIX–XX вв., когда в живописи и декоративно-прикладном искусстве тема природы зазвучала с особой остротой.

Целью данной статьи является изучение особенностей интерпретации образа леса в искусстве Финляндии. В соответствии с поставленной целью автор ставит своей задачей рассмотреть и проанализировать произведения живописи и текстиля.

Существенное внимание авторов было уделено изображениям лесных массивов в период «золотого века» финской живописи (1880–1900-е гг). В пейзажном жанре финские художники выражали свое отношение к природе, национальному колориту и самобытному характеру людей. Стремление сформировать собственную самостоятельную художественную школу стимулировало развитие пейзажной живописи и привело во второй половине XIX в.

к тому, что этот жанр занял выдающееся место в творчестве живописцев. Распространение идей национального романтизма нашло в образах природы свое яркое выражение [1, с. 61].

У истоков традиций финской пейзажной живописи находится творчество трех братьев фон Вригт — Магнуса (1805–1868), Вильгельма (1810–1887) и Фердинанда (1822–1906) [там же, с. 62]. Изображения загородных поместий и «озерной» Финляндии, выполненные братьями, имели панорамный характер и отличались тщательной манерой письма, ясностью композиционного колористического решения [там же, с. 62]. Интерес братьев к пейзажному жанру, возможно, был обусловлен увлечением их отца охотой. Как в изображении природы, так и городском ландшафте художники большое внимание уделяли проработке деталей мотивов природы: изображениям деревьев, снежных пластов, еловых веток, кроны берез.

К выдающимся художникам XIX в. исследователи относят [там же, с. 61]. Вернера Холмберга (1830–1860), в творчестве которого органично соединились реалистичное видение и романтическое начало. Большинство его полотен демонстрирует влияние Дюссельдорфской школы с ее тяготением к темному колориту. Но в последние годы своей короткой творческой жизни он создал произведения, в которых выражена его собственная живописная система, построенная на серебристо-серых оттенках. Северная природа — главная тема произведений В. Холмберга. Художник изображал девственные финские леса, могучие сосны с бурными стволами, нежные березы с трепетно шелестящей листвой, зеленовато-серые поросшие мхом валуны, синюю гладь озер. «Лес в дождливую погоду» (1859) — одно из самых значительных полотен художника. Полотно передает состояние природы, когда после прошедшего ливня загадочно сказочный по своей красоте лес дышит свежо, его краски особенно чисты, а воздух полон ароматов [там же, с. 66]. Величественный характер суровой финской природы художник передавал за счет детальной проработки характерных ее элементов и особенностей климата.

В конце XIX столетия было образовано движение «Молодая Финляндия», участниками которого стали такие выдающиеся деятели культуры как А. Галлен-Каллела, П. Халонен, Э. Ярнефельт и другие художники, объединенные идеями национального романтизма, ставшего ответом на политическую ситуацию.

В контексте данной темы особенно интересно творчество Пекки Халонена — автора живописных полотен с изображениями хвойных деревьев. Художник искал вдохновение в Северной природе Финляндии и сельской местности вокруг озера Туусула («Зимний пейзаж», 1922 г., «Зимний пейзаж из Мюллюкюля», 1923 г., *ил. 1*). В интервью, опубликованном в «Nya Pressen» в 1932 г., Пекка Халонен говорит: «Поиски мира и гармонии с помощью моего искусства стали, так сказать, частью моей религии. Природа — мое вдохновение. Уже более 30 лет я живу в том же месте, в окружении лесных массивов. Я часто чувствую, что у меня на пороге дома весь Лувр и самые драгоценные художественные сокровища мира. Мне нужно шагнуть в лес, чтобы увидеть самые замечательные произведения искусства из когда-либо созданных — и я больше ничего не прошу. ...Природа — это скелет, но плоть живописи — ее атмосфера, настроение — это все» [6]. Изображая северную природу с её лесными пейзажами, художник использовал ясные композиционные решения, лаконичные образные характеристики, насыщенный колорит с преобладанием локальных цветовых пятен. В начале своего творчества П. Халонен много экспериментировал с цветом, пребывая под влиянием экспрессионистов, но к 1920 г. вернулся к своему начальному «мягкому» стилю.

Лес предстает величественным символом природы и в творчестве Аксели Галлен-Каллелы. За реалистичными, на первый взгляд, пейзажами стоит изучение народного эпоса и обычаев родного края. Художник много путешествовал по центральной Финляндии (губернии Хяме), по Карелии и приграничным районам, рисовал пейзажи и сцены из народной жизни. В картине «Большой черный дятел», которая была написана в Восточной Карелии у озера Паанаярви в Куусамо, автор показал бескрайние просторы севера. В этом произведении гармония флоры

и фауны финского леса представлена как самостоятельная субстанция, независимая и отрешенная.

А. Галлен-Каллела выполнил множество этюдов с натуры и проработанных композиций, в которых показана природа Финляндии в разное время года. Все эти работы передают образ страны через изображения нетронутых лесных массивов (ил. 2–3).

Пейзаж с изображением хвойных пород деревьев стал темой для творчества у таких финских художников как Торстен Ваенберг (Thorsten Waenerberg) и Леннарт Сегерстрёле (Lennart Segerstråle).

Рубеж XIX–XX вв. был отмечен в Финляндии необычным подъемом самосознания и стремлением к обретению национальных корней. Финны начали формироваться как нация в 1809 г., в это время страна остро нуждалась в «знаках отличия», в конкретизации собственной идентичности [2, с. 187]. «Северное Возрождение», основанное на открытии архаики искусства севера и суровой северной природы, сформировало волну интереса к национальному языку, искусству, истории [3, с. 170]. В связи с этим фольклор, народное и прикладное искусство получили значительный импульс к развитию, что выражалось в том числе и через создание новых творческих объединений и ремесленных ассоциаций.

В 1879 г. была основана ассоциация «Друзья финских ремесел», которая сыграла значительную роль в процессе развития интереса к ручному ткачеству в среде художников и архитекторов. Ассоциация была основана с целью просвещения общественности и сохранения национальных традиций, но с течением времени стала основой для развития профессионального дизайна и художественного текстиля в Финляндии. Предметы текстиля, с одной стороны, были вдохновлены народным искусством. С другой стороны, они отражали характерные для всего европейского искусства черты стиля модерн, а точнее северной его вариации — «югендстиля».

В 1900 г. ассоциацией «Друзья финских ремесел» по эскизу А. Галлен-Каллелы был выполнен ковер «Пламя» (Liekki, фин.). Эта работа стала одним из первых примеров сотрудничества большого художника с ремесленным объединением, которое прошло в новом для Финляндии контексте: ковер был не только предметом быта, но и «знаком отличия», визуальным воплощением национальной художественной культуры.

Традиционный финский ковер «руйю» (ruiju, фин.) с характерным длинным ворсом был распространен на территории Скандинавского полуострова еще со времен викингов [4, с. 693]. В Финляндии данный вид рукоделия получил значительное развитие и демонстрировал разнообразные композиционные и технологические варианты исполнения. Развитие образа леса и использование мотивов, тематически с ним связанных, было заметно в рисунках финских ворсовых ковров в конце XIX — начале XX вв. Необходимо отметить, что



1. П. Халонен. «Зимний пейзаж из Мюллюкюля». 1923 г.



2. А. Галлен-Каллела. «Большой черный дятел». 1893 г.



3. А. Галлен-Каллела. «Зима на Иматре». 1893 г.

7. Студенческая секция

авторами ковровых рисунков в данный период были выдающиеся архитекторы и художники-живописцы.



4. Ковер, выполненный по эскизу А. Линдгрена. 1909 г.



5. Э. Сааринен. Акварельный эскиз «Сказочного ковра» для виллы «Виттреск»



6. Ковер по эскизу В. Блумстеда. 1903–1908 гг. Источник изображения: www.artnet.com



7. Ворсовый ковер «Шишки», выполненный по эскизу Э. Зальцман. нач. XX в.

Прекрасным примером реализации принципов самобытности и рациональности представляется нам ворсовый ковер, рисунок которого был создан архитектором Армасом Линдгреном в 1909 г. [7, с. 216–217]. Крупный ковер (430x191 см) как и большинство подобных произведений в стиле модерн, был выполнен из пряжи сложно-зеленых и песочных оттенков. Его симметричная композиция построена по вертикальной оси: сверху вниз тянется широкая гирлянда из стилизованных хвойных ветвей, которая в нижней части ковра заканчивается полукружием. Верхний край ковра оформлен с использованием геометрического орнамента, который можно рассматривать и как стилизованные растительные мотивы (шишки), и как формальные геометрические фигуры (ил. 4).

Ряд исследователей считает, что дом «Виттреск», спроектированный Элиэлем Саариненом и построенный в 1901–1903 гг., стал одним из первых законченных произведений «национального романтизма», давшим мощный импульс к развитию нового архитектурного течения в Финляндии. Элементы убранства интерьера этого памятника архитектуры выполнены в соответствии с общим замыслом и представляют собой яркий пример развития прикладных искусств того времени [5, с. 188–190]. В столовой дома «Виттреск» угловой диван зоны отдыха покрыт ковром со стилизованными изображениями деревьев, эскиз которого (ил. 5) был разработан Э. Саариненом. Композиция ковра представляет собой разбитую на сегменты плоскость, заполненную антропоморфными и зооморфными мотивами, а также изображениями деревьев. В данном случае мотив дерева символизирует продолжение рода. Обращаясь к истории возникновения ассоциации «Друзья финских ремесел» следует отметить творчество таких художников как Вайно Блумстед и Эмма Зальцман.

Вайно Блумстед (Väinö Alfred Blomstedt, 1871–1947) создал не только ряд живописных полотен с изображениями леса, но и разрабатывал ковровые рисунки, ставшие впоследствии ярким примером «северного модерна». Значительный интерес представляет ковер с изображением оленей и сосен (ил. 6). Композиция ковра развивается по горизонтали: в верхней ее части расположен ряд из семи фигур оленей; он занимает примерно четверть от площади всей композиции. От нижнего края к верхнему вытянуты силуэты хвойных деревьев, верхушки которых образуют своеобразные арки. Цветовая гамма ковра построена на сложных

оттенках умбры, охры, оливкового и серого; фигуры оленей выполнены из пряжи молочно-белого цвета. В этом произведении прикладного искусства мы можем отметить развитие темы северной природы через использование мотивов флоры и фауны Финляндии; образ леса трансформирован здесь в орнаментально-знаковую форму.

Заметным явлением в истории финского текстильного искусства стало творчество одной из первых женщин-художников Эммы Зальцман (Emma Saltzman, 1880–1973). С 1904 г. она создавала проекты текстиля для ассоциации «Друзья финских ремесел» и сосредоточила свое внимание на функциональных бытовых изделиях (шторы, скатерти, декоративные наволочки для подушек, ковры). Работы художницы отразили как стилистику модерна, так и ботаническое разнообразие финского леса: в рисунке для ворсового ковра «Шишки» (Кяру, фин.) верхний и нижний края изделия оформлены орнаментами со стилизованными хвойными ветвями (ил. 7).

Подводя итоги исследования, можно отметить тематические параллели произведений живописи и прикладного искусства (ковроткачества) на рубеже XIX–XX вв. Лес в обоих случаях был представлен художниками Финляндии как собирательный одушевленный образ суровой природы, неотделимый от национальной культуры. Авторами рисунков для текстиля становились профессиональные живописцы и архитекторы, что способствовало высокому уровню этих проектов. Общее число подобных разработок было невелико, но почти все они стали своеобразными символами культурной идентичности и продолжают воспроизводиться в ковроткачестве, являясь предметом копирования. Изучение данной темы имеет практическое значение для дизайнеров и художников по текстилю, раскрывая перед профессионалами способы интерпретации растительных мотивов и композиционные схемы ковровых рисунков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безрукова М. И. Искусство Финляндии: Основные этапы становления национальной художественной школы. М.: Изобразительное искусство. 1986. 256 с.
2. Колесников Д. Е. Формирование национальной и исторической идентичности Финляндии // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2011. № 4. С. 186–191.
3. Чистякова Э. Э. Скандинавские влияния в русской художественной культуре рубежа XIX–XX вв // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Вып. 1. Т. 12. С. 169–176.
4. Широковских М. С. Текстиль Северной Европы: теория, практика и научные исследования как часть учебного процесса // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Материалы XXI международной научной конференции. Под ред. Н. М. Калашниковой. Санкт-Петербург, 2018. С. 691–694.
5. Blakesley R. P. The arts and crafts movement. London: Phaidon Press, 2006. 271 p.
6. Pekka Halonen // halosenniemi.fi: Halosenniemi Museum. URL: https://web.tuusula.fi/halosenniemimuseum/sivu.tmp?siivu_id=3638 (дата обращения: 24.11.2019).
7. Sopanen T., Willberg L. Ryijy elää. Suomalaisia ryijyjä 1778–2008. Helsinki: Lönnberg Print, 2008. 395 p.

Сведения об авторе:

Мухамедьянова Адиля Шамилевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигилица, магистратура, 2 курс; adilya.mukhamedyanova@mil.ru

Mukhamedyanova Adilya, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; adilya.mukhamedyanova@mil.ru

Научный руководитель:

Широковских Маргарита Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигилица, кандидат искусствоведения; ivarita@bk.ru

Shirokovskikh Margarita, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Ph. D.; ivarita@bk.ru

ПРИМЕНЕНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ МЕТОДОВ ПРИ РЕШЕНИИ ЗАДАЧ ПО АТРИБУЦИИ, РЕСТАВРАЦИИ И РЕКОНСТРУКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ

В настоящее время компьютерные технологии все чаще используются в задачах реставрации, реконструкции и документирования данных о произведениях искусства. В статье приведен обзор применения компьютерных методов для атрибуции и реставрации произведений живописи, который показывает их высокую эффективность при решении самых разнообразных задач современной музейной работы.

Ключевые слова: компьютерные технологии, реставрация, экспертиза, атрибуция, гистограмма, реконструкция.

L. V. Nikolaeva, N. Y. Pimenova

THE APPLICATION OF COMPUTER METHODS IN SOLVING PROBLEMS REGARDING ATTRIBUTION, RESTORATION AND RECONSTRUCTION OF PAINTINGS

At the moment computer technologies are increasingly used in the tasks of restoration and reconstruction of artworks and related data documentation. The article provides an overview of the use of computer methods for attribution and restoration of paintings, which shows their high efficiency in solving diverse problems of modern museum work.

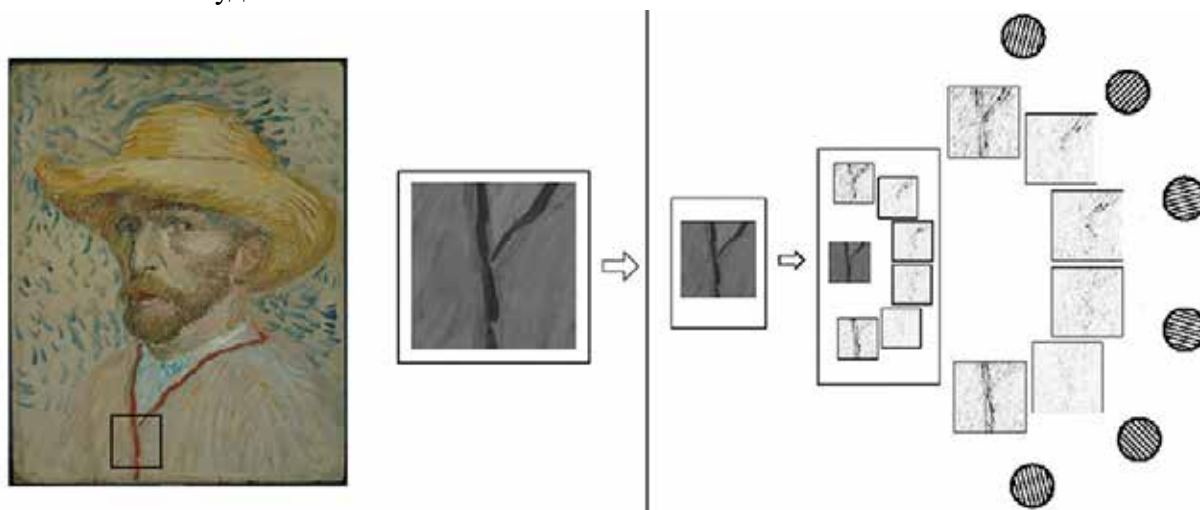
Keywords: computer technologies, restoration, expertise, attribution, histogram, reconstruction.

Реставрация является одной из самых консервативных специальностей и это не случайно. Все материалы, используемые в работе, должны быть обратимыми и по свойствам схожими с оригинальными. К тому же, методики, применяемые в этой сфере, проверяются временем и каждое новое «слово» поддается тщательной проверке, принимается с огромным трудом. Но время не стоит на месте и цифровые технологии и компьютерные программы все более активно внедряются в различные области науки и техники: медицину, образование, искусство и др. В данной статье ставится проблема необходимости внедрения компьютерных методов в реставрацию памятников истории и искусства. Приведены результаты работ зарубежных и российских ученых, информация о которых может способствовать популяризации данных методов.

Современная научная реставрация и консервация памятников культуры невозможна без тщательного исследования объекта. От результатов зависит программа реставрационных мероприятий, выбор которой определяется состоянием сохранности, временем создания, технологическими особенностями объекта на момент изучения. В атрибуции произведения основными инструментами являются стилистический анализ «на глаз», лабораторные исследования с отбором проб, визуальное и микроскопическое обследование,

изучение объекта в ультрафиолетовом и инфракрасном излучении, а также рентгенографическое исследование. Но, в мировой практике появляется всё больше новых разработок, имеющих важное значение для реставрационной специальности, такие как виртуальная реконструкция утраченных фрагментов памятников культуры, компьютерные методы атрибуции, работа с оцифрованным изображением произведений. Целью публикации является выявление и систематизация таких программ, использующихся в наши дни в мировой реставрационной практике.

Компьютерные технологии за рубежом сейчас являются дополнительным инструментом во время экспертизы объектов культурного наследия. В качестве примера рассмотрим коллективную работу по исследованию мазков кисти Ван Гога *«вейвлет-преобразованием»* [13, с. 37–48]. В работе были исследованы фрагменты произведений Ван Гога: «Автопортрет в соломенной шляпе» (ил. 1), 1887–1888 г., «Оливковая роща», 1889 г., «Пшеничное поле с воронами», 1890 г., «Пара кожаных ботинок», 1889 г. Анализ оцифрованных изображений проводился путем алгоритмов, основанных на формах, размерах, координатных значениях мазков кисти художника.



1. Исследования оцифрованного произведения «Автопортрет в соломенной шляпе» Ван Гог с помощью вейвлет-преобразования

Английское слово *wavelet* (от французского *ondelette*) дословно переводится как «короткая (маленькая) волна». Впервые термин «вейвлет» был применен к анализу сейсмических и акустических сигналов в 1980 г. Alex Grossman и Jean Morlet [12, с. 9]. В современном мире, помимо изучения особенностей живописи, вейвлет-преобразования применяются в таких задачах, как распознавания образов, при обработке и синтезе некоторых сигналов, а также для сжатия больших объемов данных.

Еще один, не менее интересный метод сравнительного анализа цифровых изображений картин при помощи *гистограмм* на примере работы Дж. Ф. Асмуса — профессора «Калифорнийского университета» и В. А. Парфенова — профессора Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ». Амплитудная гистограмма, или по-другому гистограмма яркости, представляет собой график статистического распределения элементов цифрового оптического изображения, в котором отражены значения яркости по горизонтальной оси, а по вертикали — относительное число пикселей с конкретным значением яркости. Метод аутентификации картин при помощи гистограмм подходит к живописи тех художников, чья техника отличается тонким лессировочным письмом. Еще один важный момент, который необходимо учитывать это то, что анализ гистограмм наиболее эффективен при сравнении произведений портретной живописи. Объясняется это тем, что многие известные

художники привлекали к работе своих учеников, но такую важную часть как лицо, прописывали сами. В связи с этим, анализ гистограмм именно портрета является наиболее точным. Одно из важных применений метода гистограмм в атрибуции произведений живописи связано со сравнительным анализом цифровых изображений картин «Айзелуортская Мона Лиза» и луврская «Мона Лиза». Характер распределения и основные параметры гистограмм в области лица у обеих картин оказались очень близкими [1, с. 154]. Опираясь на эти данные, авторы исследования сделали вывод о том, что картины были написаны одним автором. Для большей корректности данного вывода Дж. Ф. Асмусом и В. А. Парфеновым был дополнительно проведён сравнительный анализ гистограмм цифровых изображений картин (ил. 2), являющихся известными копиями «Моно Лизы» из музеев Прадо в Мадриде (Испания), из музея имени Уолтерса в городе Балтимор (США), и национальной галереи в Осло (Норвегия), а также двух копий из частного собрания в Великобритании [1, с. 155–158]. Проведенный анализ показал, существенные отличия гистограмм всех этих картин от гистограммы «Моно Лизы» из музея Лувр (ил. 2). В 2016 г. Дж. Ф. Асмусом и В. А. Парфеновым было проведено исследование цифровых изображений более 40 автопортретов, созданных голландским живописцем Рембрандтом, а также копий его работ [2].

По мнению авторов, полученные ими результаты, подтвердили высокую эффективность применения данного метода для аутентификации картин [1, с. 158].



2. Сравнительный анализ гистограмм цифровых изображений картин

Помимо работы с зарубежными шедеврами искусства необходимо отметить труд, отвечающий на вопросы атрибуции путем новых технологий и открывающий возможности компьютерной реконструкции русского искусства. Этот опыт принадлежит химику-технологу Кастальской-Бороздиной Наталье Кирилловне. В 2005 г. она запатентовала своё изобретение «Способ исследования произведений живописи на предмет их подлинности и сохранности» (патент РФ № 2297725) [5], а позднее еще одно изобретение — «Способ идентификации произведений живописи на предмет их авторства» (патент РФ № 2333613) [6] и «Способ исследования и идентификации живописных произведений культуры» патент 2533319 [7]. В основу этих изобретений легло суждение Йоханнеса Иттена в XX в. о том, что цвета субъективно воспринимаются человеком, ассоциируясь с личной эмоцией [3], а также теория, высказанная в 1861 г. физиком Джеймсом Максвеллом об аддитивном синтезе цвета, как способе получения изображений добавлением красного синего и зеленого к чёрному [4]. Одним из базовых принципов изобретений Кастальской-Бороздиной является то, что при атрибуции живописи необходимо обращать

внимание не столько на общую цветовую гамму произведений, сколько на колористические данные полутонов. Объясняется это тем, что излюбленный художником колорит меняется на протяжении его жизни, а шкала цвета полутонов нет. Для проведения соответствующих исследований требуется преобразование светового сигнала оцифрованного изображения произведений живописи в три основных цвета в системе RGB с привязкой к сетке координат в виде пикселей. Полученную последовательность цифровых данных представляют в виде картограммы, диаграммы и гистограммы, где каждому диапазону числовых данных соответствует один из выбранных цветовых тонов системы RGB [5]. Эти графики заносятся в электронную базу данных и в будущем могут являться подспорьем при проведении атрибуции и являться неким индивидуальным штрих-кодом картины. Такой подход в настоящее время используется в Германии [4].

Следует отметить, что компьютерные методы важны не только для атрибуции произведений живописи, но и в процессе их реставрации.

Процесс реставрации невозможен без предварительного исследования памятника культуры. И здесь на помощь могут прийти компьютерные технологии по сбору информации для исторической справки. Один из примеров использования методов компьютерного зрения — это анализ сходства и сопоставления фотографий, содержание которых существенно или полностью похоже. Благодаря анализу изображений могут быть найдены фотографии одного и того же объекта. Эти изображения можно использовать для реставрации, а именно для исторической справки, для точного восполнения утрат. Для проведения такого рода работ можно использовать компьютерные программы, имеющиеся в свободном доступе, например, *imgSeek* и *libpuzzle*, а также коммерческая программа *Tineye's MatchEngine*. Так *imgSeek* — это менеджер и поисковик фотографий. Алгоритм основан на использовании вейвлет-преобразования. *ImgSeek* анализирует фрагменты изображения, выдавая совпадения тех произведений, которые сходны по общему колориту и композиционному распределению цветовых пятен, даже если они могут быть совершенно разными по рисунку. Инструмент *MatchEngine*, будучи коммерческим сервисом, гораздо лучше подходит для поиска изображений, которые точно соответствуют друг другу. Этот анализ позволил обнаружить ряд совершенно новых взаимосвязей, такие как: произведения искусства до и после реставрации, копии одного и того же объекта, схожие фрагменты и выявление ошибки каталогизации.

В настоящее время анализом цифровых фотографий занимается электронная библиотека *Frick*, которая является членом недавно созданной «Международной инициативы по созданию цифрового фотоархива», это консорциум из 14 фотоархивов из Европы и Соединенных Штатов с совокупным фондом 31 миллион фотографий искусства. Почти все эти учреждения находятся в процессе оцифровки своих фотоархивов. Объединенная информация может дать лучшее понимание произведений искусства (могут быть выявлены работы: до и после реставрации, которые были украдены, пропали без вести). Решающее значение для успеха работ такого рода имеет эффективность компьютерного зрения при сопоставлении двух изображений, которые имеют идентичные визуальные характеристики из двух разных коллекций, что позволяет выявить недостающие или ошибочные данные [10].

Интересный пример, в котором использование электронных каталогов привело к положительным результатам — это сравнительный анализ фотографий двух картин с изображениями итальянской провинции Тоскана XV в.: фотографии из каталога 1936 г. аукциона *Christie's* и фотографии из Гарвардского художественного музея в Кембридже (ил. 3).



3. Одно и то же произведение, найденное в электронном архиве. Тоскана. XV в.

Художник неизвестен в обоих этих случаях, тем не менее, программа позволила обнаружить их сходство. Теперь исторические данные о произведении расширились, так как стало известно, что работа была продана с аукциона Christie's. Учитывая, что неизвестно имя идентифицируемого художника, а также название картины и дата создания этого произведения, маловероятно, что кто-либо смог бы обнаружить, что это изображения одного и того же произведения искусства. И даже если для одной единственной картины это могло бы произойти в результате очень кропотливой работы, подобного рода сравнительный анализ сотен тысяч или миллионов произведений живописи может быть осуществлён только с помощью компьютерных методов.

Еще один интересный пример применения компьютерных технологий связан с реставрацией фресок в итальянском городе Ассизи в базилике Святого Франциска, над убранством которой трудились лучшие мастера своего времени — от Чимабуэ до Джотто. В 1997 г. в этом городе произошло землетрясение, сильно повредившее эту церковь. Но к счастью, незадолго до разрушения сводов базилики была сделана крупноформатная цветная фотосъемка фресок. Благодаря этим фотографиям, удалось восстановить данный памятник. С помощью специальной компьютерной программы изображения уцелевших фрагментов фресок совмещалось на экране компьютера с изображением тех же самых фрагментов на фотографии, которая была сделана до землетрясения. После этого реставраторы раскладывали найденные фрагменты под номерами, что позволило правильно сгруппировать их в пространстве [11, с. 22]. Это оказалось огромным подспорьем в работе реставраторов в процессе восстановления базилики Святого Франциска.

Теперь об еще одном применении компьютерных технологий. Они позволяют осуществлять так называемую компьютерную реставрацию произведений живописи. Речь идет о том, они помогают зрителю произведение в его первоначальном виде. Наглядным примером компьютерной реставрации является работа по улучшению качества изображения полотна «Покаяние Джейн Шор в церкви Святого Павла», написанного Уильямом Блейком в 1793 г. из галереи Тейт в Лондоне, оно покрыто толстым слоем очень темного лака (ил. 4, а), который искажает реальную цветовую гамму произведения. Обычно такую проблему реставраторы устраняют путем удаления лака, но утоньшение лаковой пленки очень сложный и опасный процесс, потому что иногда в процессе неудачной реставрации произведение может потерять свойство старины — историческую патину, а также верхние слои живописи — лессировки. В случае с картиной «Покаяние Джейн Шор в церкви Святого Павла» проблему удалось решить с помощью компьютерных технологий, и зритель имеет возможность увидеть ее первоначальное изображение. В ходе компьютерной реставрации данной картины был использован компьютерный метод *CLAHE (Contrast Limited Adaptive Histogram Equalization)*, который позволил осветлить и увеличить контрастность изображения (ил. 4, б), а также метод *DCPS (Dark Channel Prior Statistics)* с помощью которого удалось улучшить качество изображения, в результате повышения резкости изображения. В результате картина стала яснее, фигуры и одежды стали четче и ярче, но цветовая гамма приобрела желтый оттенок, что, при необходимости, можно скорректировать в графическом редакторе (ил. 4, в) [9].



4. Уильям Блейк «Покаяние Джейн Шор в церкви Святого Павла»
(а. Оригинал произведения; б. Применение метода CLAHE; в. Комбинация методов CLAHE и DCPS)

Использование компьютерных методов реставрации имеет ряд преимуществ по сравнению с традиционными методами. Работа художника-реставратора не может привести к повреждению произведений. Кроме того, компьютерные технологии позволяют смоделировать процесс реставрации, так как компьютерная реконструкция позволяет оценить результат действий, которые могут быть выполнены в процессе реальной реставрационной работы. Компьютерные эскизы создаются на основе «документальной фотографии, а не рукотворной копии картины, и это повышает наши шансы удачно вписать реконструируемые элементы в авторскую живопись» [8, с. 115], на компьютере реставратор может точно подобрать нужный рисунок, а потом уже без ошибок перенести на произведение искусства.

Подтверждением сказанного являются результаты работы по реставрации портрета «Мальчик с ружьем» неизвестного художника из собрания Музея-заповедника «Дмитровский Кремль» (холст, масло. 81,5 x 67,5) (ил. 5), которая проводилась в ГосНИИР в 2003 г. Эта картина поступила на реставрацию в тяжелом состоянии. На картине был утрачен правый глаз, часть носа и верхняя губа. Без восполнения данных частей не могла быть достигнута целостность памятника, поэтому реставраторам пришлось прибегнуть к реконструкции, моделируя восполнение утрат с помощью компьютера. «Лицо мальчика было разделено по оси симметрии и зеркально скопировано таким образом, чтобы левый глаз портрета занял место правого. ... С полученного эскиза была снята калька, и рисунок переведен на места утрат, а затем утраты были затонированы» [8, с. 115].



5. Фрагмент картины «Мальчик с ружьем» до и после реставрации

Подводя итог, можно заключить, что авторами данной статьи был проведен обзор научной литературы, посвященной использованию компьютерных технологий для атрибуции и виртуальной реконструкции произведений живописи. Приведенные в статье примеры показывают высокую эффективность применения компьютерных методов для решения самых разнообразных задач современной музейной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асмус Дж., Парфенов В. А. Лазерные и оптико-электронные методы документирования, анализа и создания копий произведений искусства. СПб.: СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2016. 168 с.
2. Асмус Дж., Парфенов В. А. Characterization of Rembrandt self-portraits through digital-chiaroscuro statistics. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207418303716?via%3Dihub> (дата обращения: 20.11.19).
3. Иттен И. Основы цвета. URL: <http://www.snlp.org.ru/> (дата обращения: 22.11.19).
4. Самохин А. Восстание подлинников // Газета Культура. Духовное пространство русской Евразии. 2015. № 34. С. 12.
5. Кастальская-Бороздина Н. К. Способ исследования произведений живописи на предмет их подлинности и сохранности. URL: <https://patentdb.ru/patent/2297725> (дата обращения: 22. 11. 19)
6. Кастальская-Бороздина Н. К. Способ идентификации произведений живописи на предмет их авторства. URL: <https://patentdb.ru/patent/2333613> (дата обращения: 22. 11.19).
7. Кастальская-Бороздина Н. К. Способ исследования и идентификации живописных произведений культуры. URL: <https://patentdb.ru/patent/2533319> (дата обращения: 22. 11.19).
8. Козак Ю. Г. Детский портрет «Мальчик с ружьем». Художественное наследие / РИО. ГосНИИР. М.: 2006. Вып. №23(53). 194 с.
9. Кокошкин А. В., Коротков В. А., Коротков К. В., Новичихин Е. П. Применение методов цифровой обработки изображений для целей реставрации объектов изобразительного искусства // Журнал радиоэлектроники. 2018. Вып. № 9. 16 с.

7. Студенческая секция

10. Реззинг Дж. Использование компьютерного зрения для повышения исследовательского потенциала фото-архивов. URL: <https://johnresig.com/research/computer-vision-photo-archives/#correcting-metadata> (дата обращения: 20.11.2019).
11. Фирсова О. Л., Шестопалова; Анисимова Т. И., Зотов А. В., Поневаж В. П., Чумаков П. Ф. Использование компьютерной технологии при реставрации живописи XIV в. церкви Успения на Волотовом поле // Материалы международной научно-практической конференции. М.: Индрик, 2005. 304 с.
12. Яковлев А. Н. Введение в вейвлет-преобразования // Учеб. пособие / НГТУ. Новосибирск, 2003. 104 с.
13. Johnson R., Hendriks C., Berezhnoy I. J., Brevdo E., Hughes M., Daubechies I., Jia Li, Postma E., Wang J. Z. Image Processing for Artist Identification. IEEE Signal Processing // Том № 25. 2008. Вып. P. 37–48

Сведения об авторах:

Николаева Людмила Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; lyd1mila@yandex.ru

Nikolaeva Lyudmila V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; lyd1mila@yandex.ru

Пименова Наталия Юрьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, специалитет, 3 курс; Pimenova.Nathalie@mail.ru

Pimenova Natalia Y., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Specialist's Degree, the 3rd year student; Pimenova.Nathalie@mail.ru

Научный руководитель:

Парфенов Вадим Александрович, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина); доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор технических наук, профессор; vadim_parfenov@mail.ru

Parfenov Vadim A., St. Petersburg Electrotechnical University «LETI»; St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Ph.D., Professor; vadim_parfenov@mail.ru

ВЛИЯНИЕ ЭФФЕКТИВНОЙ ДИЗАЙН–СИСТЕМЫ ОНБОРДИНГА И ИНФОРМАЦИОННОЙ КОММУНИКАЦИЮ ВНУТРИ КОМПАНИИ

В настоящее время многие крупные компании уделяют особое внимание внутренней коммуникативной связи и адаптации новых сотрудников, потому что это является важным аспектом в построении и существовании организации. В данной статье рассматриваются особенности связи между работником и компанией, а также причины, по которым важно учитывать данные факторы, и какие принципы можно использовать при построении дизайн-системы информирования и коммуникации в организации.

Ключевые слова: адаптация, онбординг; корпоративная сеть; информационная коммуникация, эффективная коммуникация; графический дизайн; дизайн-проектирование, дизайн-система.

D. L. Pavlyuk

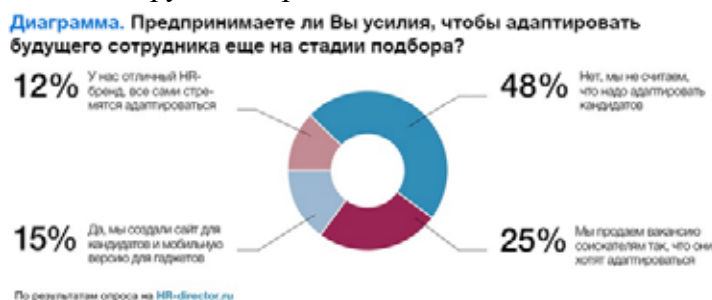
THE IMPACT OF AN EFFECTIVE ONBOARDING DESIGN SYSTEM AND INFORMATION COMMUNICATION WITHIN THE COMPANY

Currently, many large companies pay special attention to internal communication and adaptation of new employees, because it is an important aspect in the construction and existence of the organization. This article deals with the peculiarities of communication between the employee and the company, the reasons why it is important to take into account these factors, and what principles can be used when building a design system of information and communication in the organization.

Keywords: adaptation, onboarding; corporate network; information communication, effective communication; graphic design; design planning, design system.

Onboarding (далее — онбординг) или адаптация сотрудников — это процесс ознакомления человека с деятельностью организации и самой организацией, поэтапное включение личности в новую для него/нее предметно-вещную и социальную среду, а также изменение собственного поведения в соответствии с нуждами среды [2, с. 9]. Многие крупные компании обращают внимание на этот важный фактор, так как от этого во многом зависит будущее компании (*ил. 1*). Это объясняется тем, что процесс адаптации сотрудника призван облегчить вхождение новых людей в жизнь организации. Профессиональная адаптация выступает важным составным аспектом системы подготовки кадров и регулирует связь между системой образования и производством, но существуют и другие не менее важные виды адаптации:

1. Психологическая (освоение совокупности условий труда);



1. Статистика адаптации сотрудника в компании

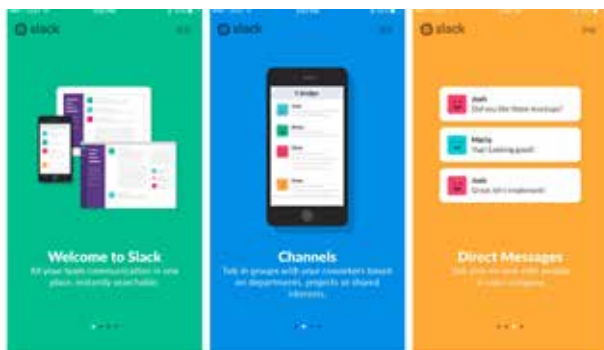
2. Социально-психологическая (приспособление к социальной среде);
3. Организационная (особенности организационного механизма управления, место и должности в структуре);
4. Первичная (первое вступление в трудовую деятельность);
5. Вторичная (при смене деятельности или места работы).

Важные преимущества успешной адаптации сотрудника для предприятия:

- снижение затрат на обеспечение здоровья работников;
- обеспечение предприятия высококвалифицированными кадрами;
- снижение текучести кадров;
- снижение недостаточного знания функциональных обязанностей;
- благоприятный социально-психологический климат;
- отсутствие конфликтов и повышение сплоченности в коллективе;
- соблюдение производственной и технической дисциплины;
- повышение заинтересованности в труде;
- предприятие получает работника, имеющего четко сформированную позицию по поводу своего значения в организационной структуре предприятия. Тем самым, обеспечивая себе быстрое достижение поставленных перед работниками целей;
- уменьшение затрат, связанных с низкой эффективностью работы;
- достижение целей в минимальные сроки;
- возможность построения эффективно функционирующего коллектива под влиянием привыкания к сложившимся общественным отношениям;
- предприятие получит уверенного сотрудника, вписавшегося в коллектив, четко осознающего необходимость своей работы для предприятия;
- снижение затрат из-за высокой текучести кадров.

Как можно заметить, успешная и быстрая адаптация сотрудника на новом рабочем месте, выгодна обеим сторонам, причем зачастую она в большей степени выгодна именно для компании. Из чего следует, что организации необходимо принять меры по-быстрому и комфортному приспособлению нового сотрудника в производственный процесс и рабочую среду, чтобы сократить собственные временные и финансовые утечки и получить при этом высококвалифицированный и интегрированный кадр.

Стоит также заметить, что ментальная (или психологическая) адаптация в компании, к спецификам внутри рабочих команд длится дольше, чем профессиональная. Кит Роллаг и Сальватор Райз – доценты колледжа Бэбсон в Уэлсли, штата Массачусетс, исследуя способности быстрой адаптации сотрудников, выяснили, что при эффективном решении адаптационных трудностей — повышается общая удовлетворенность работой, производительность труда и ответственность, одновременно снижая стресс [5, с. 31]. Этот факт важен для сохранения конкурентного преимущества в условиях глобализации и динамичных изменений на рынке труда.



2. Пример онбординга мобильного приложения Slack

Следовательно, у компании возникает необходимость в структурированной системе по адаптации новых сотрудников в организационном и социально-психологическом плане через каналы виртуальной коммуникации. Построение данной системы, может основываться на примере построения онбординг-систем в digital-среде (приложения, web-сайты). Действия, применяемые в онбординге мобильных приложений и сайтов, обучают нового пользователя и постепенно вовлекают его в процесс использования сервиса (ил. 2). А, чем лучше

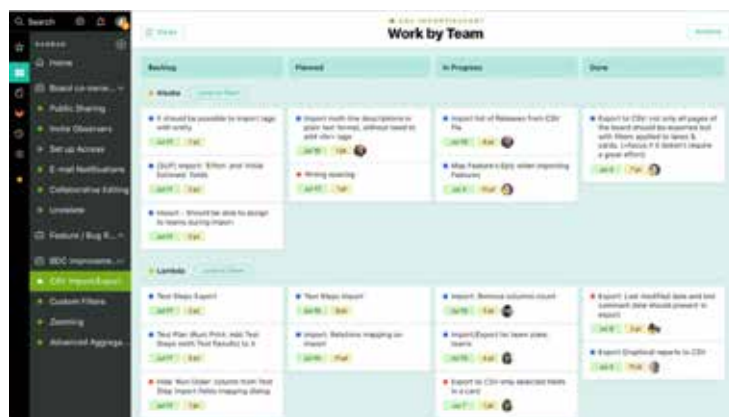
новый пользователь обучен и вовлечен, тем меньше вероятность, что он уйдет. Для этого нужна структурированная и интересная последовательность действий (вводное/экскурсия, пробное первое использование, контекстные подсказки), поскольку структурированная информация — один из самых важных и влиятельных аспектов любого хорошей системы.

Как и адаптация, в компании необходима налаженная информационная связь всех со всеми для того, чтобы построить эффективное взаимодействие с коллегами и тем самым обеспечить налаженный обмен данными без информационных и временных потерь. Также отсутствие коммуникации между работниками и отделами замедляет решение любых вопросов, провоцирует конфликты и недосказанности, а следовательно, приводит к внутреннему напряжению в коллективе. Американские эксперты, изучающие внутрикорпоративные коммуникации зафиксировали, что на удовлетворенность и лояльность работников влияет качество связи внутри компании более чем на 90% [5, с. 45].

Инструменты построения связей можно разделить на несколько типов:

1. Информационные. Главная задача которых информировать сотрудников о том, что происходит в компании. Информационным инструментом может быть корпоративный портал с базой знаний, где сотрудник может найти нужную информацию, обмен разными знаниями, объявлениями, рассылками.
2. Организационные. Чтобы компания грамотно функционировала, любой сотрудник должен знать, какие у нее цели и задачи. Для этого нужны собрания, совещания, планерки и выступления.
3. Коммуникативные. Помимо обмена рабочей информацией нужно и личное взаимодействие людей. К этому виду связей можно отнести: мероприятия, тимбилдинг, профессиональные соревнования, корпоративное обучение, адаптационные тренинги и семинары.
4. Аналитические. Необходимы также инструменты, которые обеспечивают обратную связь — формы для внесения предложений и форумы на корпоративном сайте, анкетирование сотрудников, мониторинг персонала.

Общая информационная платформа — это путь к лояльности и удовлетворенности сотрудников. Все перечисленные задачи можно решать по отдельности, но эффективнее будет создать единый инструменты, единую информационную систему, которая объединит все функции коммуникаций внутри организации, также включающая в себя и адаптацию новых сотрудников компании. К примеру, существуют корпоративные социальные сети, которые фокусируются на определенных задачах. Яркими примерами могут быть: мессенджер Slack, трекер задач Youtrack, интегрированная командная среда Spase, инструмент для построения виртуального рабочего пространства Fibery (ил. 3).



3. Интерфейс инструмента для планирования рабочего процесса Fibery

На основе проделанного в статье анализа можно сделать вывод о том, что адаптация персонала и единая информационная коммуникативная система является фундаментальной основой эффективного функционирования предприятия, поскольку имеет множество

преимуществ для работников и организации в целом. Работник получает множество выгод, основными среди которых являются получение информации, необходимой для эффективной работы, снятие нервного напряжения. Для предприятия также существует множество преимуществ — в том числе обеспечение организации высококвалифицированными кадрами, снижение определенных групп затрат, а также увеличение трудовой дисциплины и, естественно, повышение прибыли. А в свою очередь, создание единой структурированной системы по информированию и адаптации сотрудников ведет к удовлетворению обеих сторон и влияет на деятельность, как сотрудника, так и компании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березин Ф. Б. Психическая и психофизиологическая адаптация человека / Ф. Б. Березин. М., 2008. 270 с.
2. Володина Н. В. Адаптация персонала. Опыт построения комплексной системы. М., 2009. 238 с.
3. Лайкер Д. К., Хосеус М. Корпоративная культура Toyota. М.: Альпина Паблишер, 2018. 354 с.
4. Звонов Д. В., Нестерук Ф. Г. К оценке уровня защищенности корпоративной сети // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. 2006. №25. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-otsenke-urovnya-zaschischnosti-korporativnoy-seti> (дата обращения: 24.11.2019).
5. Kammeyer-Mueller J.D., Wanberg C. R. Unwrapping the organizational entry process: Disentangling multiple antecedents and their pathways to adjustment // Journal of Applied Psychology. 2003. 88(5). P. 779–794.
6. 4 best practices for designing the user onboarding experience. URL: <https://uxdesign.cc/4-best-practices-for-designing-the-user-onboarding-experience-2468f3c4d8dc> (дата обращения: 10.11.2019).

Сведения об авторе:

Павлюк Дарья Любомировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; pavlyuck@inbox.ru

Pavlyuk Daria Lubomirovna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; pavlyuck@inbox.ru

Научный руководитель:

Филлипов Максим Викторович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; fillmax@gmail.com

Filippov Maxim V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; fillmax@gmail.com

С. А. Парчиева, В. В. Ренжина

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ И США

Проблемы художественно образования в современном мире давно выходят за границы педагогики, эстетики, искусствознания, становится своего рода отражением общей социокультурной ситуации в быстро меняющемся мире. В данной статье проводится сравнительная характеристика художественного образования в России и США, выделяются особенности каждой системы, анализируется учебный подход, рассматриваются основные стандарты образовательного процесса в каждой из стран, выявляются существенные различия и обосновывается их резонансность в определенных условиях.

Ключевые слова: художественное образование, искусство, Россия, США, культура.

S. A. Parchieva, V. V. Renzhina

ART EDUCATION IN RUSSIA AND THE USA

Nowadays, problems of art education extend beyond the limits of pedagogics, esthetics, art studies. They reflect the overall sociocultural situation in a rapidly changing world. In this article, a comparative analysis of art education both in Russia and the USA is carried out, the key features of each system are outlined, the training approach is analyzed, the fundamental standards of educational process in each country are examined, major differences are singled out and explained by the given conditions.

Keywords: art education, art, Russia, USA, culture.

Россия и США — многонациональные страны с богатой историей. В каждой из этих стран данный фактор должен учитываться во всех сферах жизни, в том числе и в образовании. Каждый ученик или студент представляет свой культурный фон, проецируя его из образа жизни своей семьи. Однако жизнь страны характеризуется как многокультурная и нуждается в общности. Гуманитарные предметы, а также искусство, отражающие политический курс страны, представляют собой поликультурное образование. В этих условиях основной целью художественного образования является создание специальной образовательной среды с нейтральной темой для изучения. Социальные цели в художественном образовании диктуют переключение его основного фокуса с эстетических перспектив на практическое использование искусства.

Системы художественного образования в России и США признаны во всем мире, в данной статье рассматриваются ключевые особенности каждой из этих систем.

Художественное образование в России

Российская Федерация проводит целенаправленную государственную политику, ориентированную на системную поддержку и развитие образования в сфере культуры и искусства.

Ключевыми составляющими художественного образования в России являются эстетика художественного развития и воспитания, основой формирования которых послужил отечественный научный, художественный, а также педагогический опыт предшествующих

поколений, и в том числе наследие известных российских мастеров изобразительного искусства. Все вышеперечисленные факторы оказывают непосредственное влияние на профессиональное художественное образование в Российской Федерации, которое представляет собой трехуровневую систему.

Детские художественные школы

Детские художественные школы (далее ДХШ) и детские школы искусств (далее ДШИ) представляют собой первую ступень художественного образования в России. Данные учебные учреждения дают дополнительное образование и по своей сути являются фундаментом будущей профессии.

Детские школы искусств можно разделить, в зависимости от подхода обучения на 2 вида:

1. монохудожественные — направлены на изучение одного вида искусства, например, изобразительного;
2. полихудожественные, отличительной чертой которых является тот факт, что ребёнок пробует себя в разных видах искусства и художественного творчества, например: в музыке, изобразительном искусстве, хореографии, словесности и т.д.

Образовательный процесс классической государственной художественной школы включает в себя освоение предметов художественно-эстетического цикла. В их число входят: рисунок, живопись, композиция, декоративно-прикладное искусство, история искусств, скульптура и другие. Период обучения в такой художественной школе длится от 4 до 7 лет и зависит от возраста ученика, уровня владения им изобразительной грамотой и структурой образовательных уровней школы (классов). Обычно, при государственной художественной школе имеются подготовительные курсы, предназначенные для поступающих, или нулевой класс, для тех, кто ещё не достиг соответствующего возраста, а также вечерние курсы рисования для взрослых и для поступающих в ВУЗ или колледж [1, с.115].

Художественная школа оказывает плодотворное влияние на личность обучающегося, так как помимо профессиональной составляющей, художественная школа развивает у детей эстетические чувства, коммуникативные навыки, формирует этические и нравственные идеалы, толерантность, креативность мышления.

Художественные училища и колледжи

Молодым людям, которые проходят обучение в школе, современная система образования предоставляет альтернативные пути дальнейшего развития и обучения. Уровень подготовки по академическим художественным дисциплинам в классических художественных училищах намного выше, чем в традиционной художественной школе, а в некоторых случаях, даже выше, чем, например, на художественных отделениях пединститутов.

На данные образовательные учреждения особое влияние оказали советские реалистические и академические традиции рисунка и живописи, заложенные в свободных мастерских и на художественных курсах в СССР. Так же следует обратить внимание на пользу от такого вида образования. Наличие средне-специального образования позволяет набрать большее количество баллов на вступительных творческих испытаниях, при поступлении в ВУЗ, необходимых для данного вида подготовки. Помимо этого, средне-специальное образование имеет и практическую пользу, так как оно позволяет сформировать академическую базу по рисунку, живописи и композиции [2].

Колледжи и училища открывают перед обучающимися широкий спектр специальностей, в число которых входят профессии живописца-педагога (учитель ИЗО и черчения), дизайнера (костюма, пространственной среды, графики и т.д.), мастера ДПИ (резьба по дереву, ювелирное искусство, художественная роспись, парикмахерское искусство и др.). В данных учебных заведениях также учебным планом предусматривается производственная и педагогическая практика, которая дает реальную возможность применить полученные знания

и умения на практике, а также получить первый оплачиваемый профессиональный опыт, что безусловно способствует развитию обучающегося как профессионала в указанной сфере.

В зависимости от специальности обучение в среднем художественном учебном заведении длится от 3 до 5 лет. За это время студенты изучают азы изобразительной грамоты — от простейших геометрических форм и натюрмортов до изображения фигуры человека (обнажённой и одетой) при этом обучение рисованию ведётся с натуры.

Обязательная ежегодная летняя практика (пленэр) имеет достаточно длительный период, длящийся от 7 до 21 дней. Это в свою очередь позволяет молодым художникам отвлечься от классической студийной живописи, посредством освоения импрессионистской живописи и на практике изучить теорию света и цвета, также способствует росту скорости работы над этюдом и рисунком и художественных навыков.

При училищах существуют различные дополнительные курсы для взрослых, желающих обучиться профессиональным умениям художника и дизайнера.

Художественные ВУЗы, отделения, факультеты, специальности

Профессиональное образование в нашей стране в сфере искусства имеет присущие ему уникальные черты и специфику, которые, в частности, проявляются на этапе приема абитуриентов в высшие и средние специальные образовательные учреждения. Так, например, при зачислении абитуриента помимо результатов единого государственного экзамена (ЕГЭ) учитываются также его творческие способности, уровень которых проверяется, в соответствии с законодательством Российской Федерации, посредством проведения испытаний, являющихся дополнением к ЕГЭ. Так же абитуриенты могут получить преимущества при поступлении в ВУЗы, успешно выступив на олимпиаде (всероссийской олимпиаде школьников), начиная от дополнительных баллов, заканчивая поступлением без экзаменов.

Подобные особенности, присущие этапу поступления абитуриента в образовательные организации данной направленности являются необходимыми, поскольку вытекают из специфики данного направления профессионального обучения и только они позволяют выявить у абитуриентов необходимые творческие способности, умения и физические данные, без которых невозможно дальнейшее обучение.

Все высшие учебные заведения данного вида подготовки можно условно разделить на 3 группы:

1. Непосредственно художественной направленности (например, Московский художественно-промышленный институт, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств и другие);
2. Отделения (институты и кафедры) дизайна и искусств в ВУЗах широкой направленности, обычно крупные Вузы регионального значения (например, в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна: Институт дизайна костюма, Институт дизайна пространственной среды, Институт прикладного искусства, Институт дизайна и искусств, Институт графического дизайна);
3. Художественно-педагогические (например, Российский государственный профессионально-педагогический университет, художественно-графические факультеты пединститутов).

Многие ВУЗы, которые не имеют педагогической направленности вводят в учебный курс такие предметы как основы педагогики и психологии и дают соответствующий диплом специалиста, который позволяет вести педагогическую деятельность. Обучение в художественном ВУЗе или на художественном отделении длится от 4 до 8 лет, из которых 4 года это бакалавриат и 2 года — магистратура, либо можно обучаться 6 лет на специалитете. При

этом первые 2 года студенты получают фундаментальные знания и повторяют школьные предметы (история, математика, английский язык и другие), а последние 2 — посвящают специализированному обучению, что предполагает под собой выбор профиля деятельности, например: живопись (монументальная или станковая), графика (оригинальная или печатная), декоративно-прикладное искусство (ДПИ) (керамика, текстиль и т.д.), дизайн (промышленный дизайн, графический дизайн, дизайн костюма и т.д.).

Для более глубокого и полного усвоения учебной программы образовательный процесс включает в себя практическую составляющую, а именно: производственная или педагогическая, а также музейная практика. При этом на каждом курсе ВУЗа есть обязательная летняя практика (пленэр — рисование на открытом воздухе, часто выездной) и производственная практика, в некоторых Вузах существует осенний пленэр.

Следует также обратить внимание на то, что на базе ВУЗов имеются курсы повышения квалификации и переподготовки, которые позволяют взрослым людям получить основы творческой профессии, восполнить пробелы в теории или практике собственной художественной деятельности или сменить специализацию.

Таким образом, художественное образование в Российской Федерации имеет свою уникальность, которая развивалась в течение длительного времени и вбирала в себя все самое лучшее, прошедшее проверку временем и сменой эпох. Российская сфера искусств добилась всеобщего мирового признания за ее уникальность и эффективность. Подготовка художественных педагогических кадров высшей квалификации ведется по всей стране, и они востребованы не только на родине, но и за рубежом. Выпускники российских художественных учебных заведений добиваются мирового признания, благодаря своим навыкам и способностям, которые были ими получены и развиты во время обучения.

Художественное образование в Америке

История художественного образования в США — это длительный и интересный процесс, отраженный в публикациях выдающихся авторов, таких как Эйснер, или Розенфельд, и требует особого внимания и глубоко изучения.

После 1950 г. опыт, как основная концепция образования, стал неотъемлемой частью любого движения в американском художественном образовании, превратив схоластическую и теоретическую педагогику в живую экспериментальную науку, которая учит через действия и эксперименты.

В Америке наименование каждого предмета имеет свое специфическое значение, разделяя связанные с искусством предметы по видам деятельности. Все предметы, связанные с различными видами зрительной деятельности, имеют одно название — «визуальные образы». Этот термин охватывает рисунок, живопись и другие средства, скульптуру и ремесла.

Художественное образование в школе

В США все дополнительные занятия оплачиваются родителями, которые отправляют детей в различные студии. В некоторой степени дополнительное образование в Америке заменяет сама система индивидуального выбора предметов разного уровня сложности, но она также существует в рамках школы.

Искусство как школьный предмет является неотъемлемой частью учебной программы в американских школах в течение всего учебного времени, с первого по двенадцатый класс. Изучение предметов в области искусства также требует участия в школьных общественных мероприятиях, таких как тематическое оформление интерьеров, выставки, школьные концерты, спектакли и фестивали. Все эти мероприятия являются существенными элементами системы рейтинговой оценки. Существует множество возможностей изучать искусство в американских школах. Студенты могут изучать несколько предметов, год

за годом, на поверхностном уровне. Хотя такой подход питает интерес студентов и дает им опыт участия в различных видах деятельности, он не дает глубины изучения какого-либо одного предмета. Однако это позволяет студенту понять свои личные интересы и решить, что делать дальше, проверяя личную преданность определенной области художественной деятельности.

Каждый школьный предмет имеет 3 уровня квалификации: начинающий; промежуточный, прогрессивный. Для лучшего понимания картины обучения изобразительного искусства важно рассмотреть каждый уровень.

Начинающий уровень

Этот уровень — отправная точка для обучения, он является существенным и должен быть изучен каждым студентом, чтобы соответствовать требованиям для окончания школы. На этом уровне целью учителя является обучение основам предмета. В случае изобразительного искусства эти основы являются общими идеями самовыражения через рисунок, цвета, формы и композиции. Никто не ожидает, что студенты на этом уровне будут хорошо владеть техникой рисования. Однако общая цель здесь — показать путь к завершению творческого проекта, дать ощущение создания чего-то нового, уникального и оригинального для каждого человека.

Промежуточный и продвинутый уровни

Вся система промежуточных и продвинутых уровней приводит студентов к самому высокому уровню владения своей областью, так называемому AP или «Advanced Placement» (программа предметов повышенной сложности). AP — это один из самых высоких уровней, который школьники могут достичь при изучении предмета в школьной программе. Классы AP существуют для всех предметов, присутствующих в программе средней школы, что означает, что есть классы AP для искусства тоже. Уровень любой программы AP прекрасно может подготовить учащегося к обучению в колледже. Если учащийся закончил AP класс — это означает, что он прошел все предыдущие уровни программы и готов более углубленно изучать тот или иной предмет. Это занимает много дополнительных исследований, времени, усилий и самоотверженности. AP Art не является исключением, потому что у него есть много конкретных требований, которым нужно соответствовать, и много работ, которые нужно представить. Программа AP Studio Art включает в себя три специализации, такие как «2D Design» (2D дизайн), «3D Graphics» (3D графика) и «Drawing» (Рисование), которая включает в себя не только сам рисунок, но и другие методы и средства.

Завершение определенного уровня профессионального развития позволяет школьникам поступать в художественные колледжи и университеты для продолжения художественной карьеры [3, с. 45].

Профессиональные учебные заведения

Оценка результатов — это важная часть образовательного процесса, которую необходимо учитывать, она выступает главным критерием для поступающего. Как правило, выпускные экзамены AP связаны с федеральным экзаменом SAT или Scholastic Assessment Test. Результаты очень важны, если студент собирается продолжить карьеру в определенной области. SAT управляется Советом колледжа и является неотъемлемой частью подачи заявки в колледж. SAT предлагает общую систему оценки академических результатов для всех студентов по всей стране. Он оценивает знание английского языка, его грамматики и лексики, а также математики. Художественные навыки и творческие способности также могут быть оценены с помощью этого экзамена. Для этого был создан специальный формат экзамена AP — AP Art. Он не является тестом или чем-то связанным с письменной процедурой. Вместо этого экзамен представляет самостоятельную работу по созданию портфолио студента, оформленное по специальным стандартам в включающее с себя работы студента, созданные в течение нескольких лет изучения изобразительного искусства. Портфолио — это

окончательный проект, который отражает многие аспекты этой работы, включающие навыки использования определенной среды; знания теории цвета и композиции; качество рисунка; и навыки выражение идей. Федеральный совет оценивает работы, включенные в портфолио, и результаты служат основанием для поступления в профессиональные учебные заведения.

В США степень бакалавра или магистра после школы можно получить и в школе искусства, и в колледже, и в университете, престижность того или иного диплома будет зависеть от того, в какое учебное заведение поступит учащийся. Вот несколько примеров престижных вузов в США:

– *American Academy of Art* (Американская академия искусств), расположена в городе Чикаго, студенту предлагается на выбор 9 программ обучения, их длительность — 4 года, по окончании предоставляется возможность получить степень бакалавра или магистра, основными областями изучения являются живопись, дизайн, иллюстрирование, цифровое иллюстрирование, моделирование, web-дизайн, 3D-моделирование/анимация, фотография, рисунок с натуры.

– *New School of Architecture and Design* (Новая школа Архитектуры и Дизайна), расположена в Сан-Диего, в этой школе предлагаются программы бакалавриата и магистратуры в сферах архитектуры, дизайна, организации строительства, медиа-дизайна, дизайна интерьера и дизайна продуктов.

– *California Institute of the Arts* (Калифорнийский университет искусств) — это известный институт, расположенный в Валенсии, штат Калифорния. Университет предлагает более 70 программ получения степени бакалавра или магистра в изобразительном, сценическом, медийном и литературном искусстве.

Можно сделать вывод, что американская система образования примечательна своим подходом к обучению, а именно — практической ориентацией, в том числе и художественного образования, самое важное в американской системе образования в сфере искусства — это развитие личностного восприятия и внутреннего художественного видения, творческого выражения, умение связывать полученные знания с другими художественными формами, возможностями и перспективами.

Таким образом, рассмотрев системы художественного образования в России и США можно сделать вывод, что различие систем обучения заключается в самой их организации. В России — это единая государственная программа, в США — принцип выбора предметов из общего списка. Таким образом в России посредством этого создается единое образовательно-культурное пространство, в Америке же система организации образования поддерживает индивидуальную среду формирования и восприятия мира.

Подводя итог, в американской образовательной системе каждая часть художественной деятельности представлена различными специальными педагогическими и научными объединениями и ассоциациями, а в России они принадлежат к одному научно-исследовательскому учреждению, объединяющему все направления эстетического творчества. Данный пример демонстрирует многообразие систем, существующих в современном мире, и сложности, возникающие при сравнении образовательных систем разных стран.

Российский и американские подходы в сфере искусства имеют различные основополагающие концепции, направленность всего процесса художественного образования. Несмотря на это, некоторые вопросы могут и должны обсуждаться и решаться совместно, поскольку это позволит найти новые подходы в теории и практике развития личности средствами искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акишина Е. М. Педагогика искусства и современное художественное образование. Москва: ТЦ Сфера, 2017. 306 с.

7. Студенческая секция

2. Аникьева Н. В. Проблемы и перспективы художественного образования // CYBERLENINKA.RU: научная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-i-perspektivy-hudozhestvennogo-obrazovaniya> (дата обращения: 01.11.2019).
3. Polyudova E. Current streams in American Art Education. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2018. 135 p.

Сведения об авторах:

Парчиева Софият Амархановна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, бакалавриат, 3 курс; saphiebrooks@gmail.com;

Parchieva Sofiat Amarkhanovna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bachelor's Degree, the 3rd year student; saphiebrooks@gmail.com;

Ренжина Вероника Владимировна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, бакалавриат, 3 курс; nikarenzhina1521@yandex.ru

Renzhina Veronika Vladimirovna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bachelor's Degree, the 3rd year student; nikarenzhina1521@yandex.ru

Научный руководитель:

Сошникова Ирина Анатольевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ассистент кафедры информационных систем и компьютерного дизайна; soshnikova.ia@mail.ru

Soshnikova Irina Anatolyevna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, assistant of the Department of Information Systems and Computer Design; soshnikova.ia@mail.ru

WEARABLE TECHNOLOGY И ИХ ОСОБЕННОСТИ

Носимые устройства развиваются уже больше века, постепенно преобразуются, становясь более практичным и разнообразными. Устройства можно разделить по категориям, основываясь на внешнем виде, способе ношения и, самое главное, имеющимся функциональностям. В статье обзревается основные категории носимых устройств и их функциональность. В рамках этих категорий были выделены их особенности, положительные и отрицательные стороны, как представителей wearables technology. Сделанные выводы помогут выявить проблемы, на которые стоит обратить внимание при разработке UX/UI дизайна для этих устройств и дальнейшего развития данной отрасли.

Ключевые слова: носимые устройства, графический дизайн, UX/UI дизайн, дизайн-проектирование, аксессуары, мониторинг, функциональность, умная техника

V. E. Peskovets

WEARABLE TECHNOLOGY AND ITS FEATURES

Wearable technologies have been developing for more than a century, gradually transforming themselves, and becoming more practical and diverse. Devices can be split into categories depending on their appearance, the way they are worn, and, most importantly, their functions. The article gives an overview of the main categories of wearable devices and their functionality. Within these categories, their features, positive and negative sides, as representatives of wearables technology, are highlighted. The conclusions made will help to identify problems that should be paid attention to when developing a UX / UI design for these devices and further development of this industry.

Keywords: wearable technology, graphic design, design, UX / UI design, accessories, monitoring, functionality, smart technology

Прежде всего стоит начать с определения и концепции: *wearables technology* (в пер. с англ. носимые технологии) — это категория электронных устройств, которые можно носить как аксессуары, встраивать в одежду, имплантировать в тело пользователя или даже наносить татуировки на кожу. Устройства работают на микропроцессорах и обладают возможностью отправлять и получать данные через Интернет.

Wearables имеет множество применений, которые расширяются по мере расширения самой области.

Важно отметить, что понятие «мобильный», в данном случае, не тождественно «носимый». Мобильным можно считать, например, смартфон или портативную музыкальную колонку. Носимые же выступают в роли аксессуаров, которые, будучи надеты в течении дня, становятся практически незаметными и вписываются образ. Носимые устройства редко могут работать без привязки к стороннему основному устройству — смартфону или компьютеру.

Проанализировав определение, можно выделить основные *отличительные черты*, которыми чаще всего обладают устройства — это аксессуары, которые располагаются на теле человека и обмениваются данными с глобальной сетью и другими устройствами. Они

организуют свою функциональность вокруг перемещений владельца в пространстве или изменений в окружающей обстановке.

На данный момент существует большое количество различных гаджетов и аксессуаров *wearables technologies*. Практически каждое отдельное устройство обладает разными наборами функций и UX/UI дизайном в зависимости от вида. Несмотря на это их всех все же можно разделить на категории по общим признакам, проанализировать и выявить особенности, плюсы и минусы каждой из них [1, 8, 12]. На основании этого анализа, можно будет сделать вывод, на что стоит обращать внимание при работе над UX/UI дизайном для них.

1. Аксессуары для головы

Стоит начать с самого верха, а именно с тех устройств, которые предназначены для ношения на голове. Такие устройства можно условно разделить на два типа — *визуальные* и *звуковые*.

Визуальные это головные дисплеи — устройства, которые доставляют информацию прямо к вашим глазам. Такие дисплеи подразделяются далее ещё на два типа. Устройство, подобное Oculus Rift или Sony PlayStation VR (CUH-ZVR2) с *технологиями VR*, переносит в виртуальный мир. В основном такие устройства используются в игровой индустрии и для обучения, например в медицине. Благодаря полному погружению и возможности масштабировать объекты, возможности изучения расширяются. Существуют также модели, имитирующие виртуальную реальность, например VR Box VR 2.0, — в них просто есть отсек, куда можно вставить смартфон.

В то время такие устройства, как Google Glass более напоминают обычные очки, но с технологиями *дополненной реальности (AR)* и предоставляет такие функции, как запись и обмен видео, фотосъемка, поиск информации и многое другое схожее с функциями смартфонов. Тем самым они ближе к концепции смартфона, чем VR-очки. Поскольку пользователь постоянно видит интерфейс перед глазами, дизайн таких устройств ориентирован на то, чтобы он не мешался и не раздражал [2, 8, 12].

Из положительных аспектов стоит отметить: благодаря тому, что это очки, вся информация находится перед глазами или ее можно быстро вызвать одним движением. Последнее также относится к ответам на звонок и в принципе управлению чем-то. Фото и видео съемка так же всегда под рукой и будет снимать именно то, что пользователь видит сам.

Также конкретно у очков по типу Google Glass есть технические плюсы в виде отсутствия проводов и легкого снятия. VR-очки и шлемы чаще всего в этом плане проигрывают, что можно отнести к их отрицательному аспекту.

Кроме того, минусы в том, что от обоих видов очков могут уставать глаза или болеть голова — у каждого индивидуальная реакция — поскольку дисплей находится слишком близко к глазам. И если дизайн AR очки ещё похож на обычный аксессуар, то VR очки на улице носить сложно. Однако стоит отметить, что не все люди любят носить очки в принципе.

К звуковым устройствам относятся *наушники*, как проводные, так и беспроводные и *гарнитуры*. Они намного меньше имеют функций, чем головные дисплеи, но без них очки будут менее функциональными из-за отсутствия звука. Их основные функции — это прослушивание музыки и разговоры по телефону. Современные модели имеют возможности для ответа на звонки и переключения музыкальных треков. Дизайн может быть выполнен в виде кнопок или сенсоров. Благодаря этому нет необходимости держать руку с телефоном около уха. Также они умеют подавлять шум из окружающей среды или наоборот его пропускать [3].

Из плюсов можно отметить и то, что благодаря Bluetooth, наушники могут не иметь проводов. Гарнитуры и наушники бывают разного размера на любой вкус, но преимуществом все же будут маленькие размеры — они менее заметны. Однако и отсутствие проводов, и маленький размер может быть минусом — их можно потерять.

Отрицательной стороной также является то, что нет возможности посмотреть информацию о звонящем или композиции без смартфона.

2. Умные аксессуары для рук

К данной категории были отнесены именно *smartwatch* и *фитнес-трекеры* в виду схожей функциональности. Конечно, аксессуары для рук существуют также в виде браслета или кольца, но их следует выделить отдельно в силу больших различий в функциональной составляющей с часами и трекерами.

Умные часы — это одна из самых широко известных форм носимых устройств. Смарт-часы, подключенные к мобильному телефону пользователя, будут уведомлять его о сообщениях в социальных сетях, электронной почте и звонках. Эти часы, с комбинацией интеллектуальных приложений в настоящее время используются для мониторинга УФ-лучей для загрязнения воздуха. Более прогрессивные модели способны содержать в себе практически все функции смартфона, но способны даже на большее: отслеживание показателей, такие как пульс, количества шагов и т.д. Этими последними функциями, часы схожи с фитнес-браслетами.

Браслеты обладают не таким широким спектром функций, как *smartwatch*, к тому же имеют меньший экран, чем часы. Но как более доступная версия дубляжа смартфона — неплохой вариант. К тому же, они более приспособлены для занятий спортом [4, 8, 12].

Проанализировав функциональность гаджетов, можно выделить несколько положительных аспектов. *Smartwatch* является практически заменой смартфону, ввиду обладания такого множества функций, но главными стоит выделить, как и у часов, так и у трекера, это более детальные и расширенные возможности отслеживания активной деятельности пользователя и состояния организма, благодаря близкому контакту с телом. Дизайн корпуса большинства моделей предусматривает ношение таких часов постоянно, даже во время сна для постоянного мониторинга состояния пользователя: устройства лёгкие, малозаметные благодаря отсутствию выступающих частей, которые могут за что-то цепляться. Также, их довольно легко снять.

Что касается отрицательных аспектов, то главным стоит выделить то, что устройства имеют маленький экран — для людей плохо видящих и с большими пальцами подобные дисплеи не подойдут. И грамотный дизайн интерфейса не всегда может спасти ситуацию. Также, несмотря на то что устройства способны считывать состояние организма и движения, они, всё-таки, не являются заменой медицинскому прибору для измерения жизненно важных показателей.

3. Умная бижутерия

Умные украшения имеют немного другую концепцию работы, чем *smartwatch*.

Компании проецируют идею умных часов на ювелирные изделия, чтобы расширить потребительский рынок в лице женщин: ведь не все любят часы или браслеты. *Smart jewellery* способны как на декоративную функциональность, например, смена узора или цвета, так и на более полезную. Некоторые украшения, например, браслеты Rebecca Minkoff, способны информировать пользователя о сообщениях электронной почты, звонках или текстовых сообщениях, когда он не может получить доступ к своему телефону. Как и фитнес-трекеры некоторые аксессуары способны мониторить состояние здоровья и уровень стресса, например, изящный элемент в виде листика Bellabaet LEAF. Многие известные дизайнеры ювелирных изделий сотрудничают с компаниями по производству мобильных аксессуаров для создания умных ювелирных изделий [8, 10, 12].

Из плюсов можно отметить более вписывающийся в повседневный образ дизайн устройства, нежели часы или очки: дизайнеры стараются сохранить внешний облик гаджетов похожими на украшения. Благодаря этому они намного меньше незаметны. С помощью функций смены узора или цвета можно расширить разнообразие образов и сделать устройство более индивидуальным. Умение мониторинга здоровья также является значительным плюсом.

Что же из минусов, так это то, что бижутерия не имеет экранов, поэтому информацию о мониторинге необходимо смотреть уже на смартфоне. Также со звонками и сообщениями: хотя бижутерия и оповещает о них в виде вибрации или цвета, но сами сообщения просмотреть невозможно.

4. Умная одежда

Данная категория может предложить самый широкий выбор вида умного устройства из всех остальных категорий. *Smart clothes* включает в себя специально изготовленные предметы одежды, прошитые *проводящими волокнами с серебряным покрытием*, которые действуют как *датчики*, передающие данные в режиме реального времени на смартфон, и обычную одежду. С помощью электроники, одежда приобретает дополнительную функциональность. Например, Sensoria Fitness Socks, спортивные носки, которые отслеживают подробно бег пользователя. Шапка от DRESS COTE — HATSONIC имеет встроенную Bluetooth гарнитуру для прослушивания музыки, а перчатки Hi-Call и Hello Gloves имеют ещё и микрофон, что позволяет делать звонки.

Даже большие модные бренды собираются умными со своей одеждой, которая контролирует частоту сердечных сокращений, дыхание и уровень стресса.

Умная одежда делается из ткани, которая имеет три классификации по степени сложности электроники в ней. Классификации обозначаются как *поколения*. По степени увеличения поколения и увеличивается ряд возможных функций одежды.

Первое поколение или пассивная умная ткань — способна *лишь получать данные* об условиях окружающей среды. Этот тип умной одежды содержит только сенсоры. Примерами являются защитная одежда для ультрафиолетовых лучей, ткань с оптическими сенсорами, одежда, обработанная плазмой и др.

Второе поколение — активная умная ткань — содержит *сенсоры и небольшие механические части* (actuators), как например, в куртке от Xiaomi Uleemark DuPont. Активная электронная ткань может запоминать форму, регулировать температуру, защищать от влаги, поглощать пар, нагревать ткань и сохранять это тепло.

И третье поколение — ультраинтеллектуальная ткань — самая прогрессивная из всех. Может воспринимать *разрозненные типы данных*, делать прогнозы, а также анализировать условия внешней среды и подстраиваться под них. Примерами такого типа одежды являются космические скафандры, спортивные куртки, музыкальные куртки, носимые компьютеры и так далее [6, 8, 11 с. 221–228, 12].

Итак, из множества функций стоит выделить самые отличительные и положительные: благодаря тому, что это одежда и она покрывает гораздо более обширную область тела, считанные показатели будут более точными и расширенными, чем у фитнес-трекера или бижутерии. Поскольку это одежда, похожая на обычную, она намного практичнее всех остальных видов умной техники: не все любят носить аксессуар, а вот одежду носят все.

Способность некоторых текстилей также является значительным плюсом — существует множество отраслей, например, дизайн или медицина, где это можно применить.

Функцией изменения температуры обладает лишь одежда, и благодаря тому, что она покрывает все тело, возможно в будущем это станет заменой толстым слоям одежды зимой, летом в жару позволит регулировать температуру, чтобы тело не перегревалось и т.п.

Некоторые вещи имеют динамики, вход для наушников и микрофон, что позволит слушать музыку или разговаривать с кем-то, не держа в руках смартфон и не используя наушники.

Что до отрицательных сторон данных девайсов, то стоит выделить то, что пока не существует одежды, которая охватывала бы все функции, как часы. Также значительный минус — сама одежда не может демонстрировать результаты мониторинга, их можно просмотреть лишь на стороннем устройстве.

Кроме того, одежда, имеющая встроенные механические части, становится тяжелее, менее гибкой и менее пластичной. Также не все из них можно стирать.

5. Имплантируемые устройства

Как следует из названия, это устройства, которые имплантируются под кожу пользователя путем оперативного вмешательства, и носятся с собой, куда бы пользователь не шёл.

Они могут быть имплантированы в различных формах, таких как *татуировки, чипы, кардиостимуляторы* или *дефибрилляторы*. В настоящее время имплантаты обычно используются для лечения фатальных сердечных заболеваний, таких как аритмия, тахикардия и т.п. [6 с. 10–59]. Также есть многочисленные упоминания в мире технологий об инновационном использовании имплантов — от контроля рождаемости до биосенсоров.

Однако кардиостимуляторы или дефибрилляторы рассматриваться не будут, поскольку это медицинское оборудование, предназначенное для нормализации работы организма, и пользователь практически не может ни влиять на их работу, ни просматривать их состояние. Но татуировки и чипы уже более подходят под три основных особенности умных технологий.

Данные виды устройств пока находятся в активной разработке и далеки от массового рынка, однако существуют рабочие прототипы. Татуировки Tech Tats, например, способны проводить измерение давления человека, температуру его тела, предусматривается их использование в качестве альтернативы фитнес-трекеров. Также татуировки могут обладать функцией NFC, что позволит пользоваться её возможностями без дополнительного устройства. В будущем разработчики планируют значительно расширять функциональность изобретений. Технология нанесения такой татуировки предусматривает установление микросхем, светодиодов и электропроводящей краски, однако дизайн узора и цвет могут быть различными.

Чипы обладают схожими функциями, но внедряются уже непосредственно в тело. Сейчас, правда, подобное не сильно распространено и является либо экспериментом, либо экзотическими забавами энтузиастов киборгизации человека. Например, разработчик программного обеспечения Тим Кэннон создал и вживил себе в руку целый умный гаджет Circadia, который считывает его жизненные показатели. Однако устройство достаточно громоздкое и выглядит не эстетично. Как только устройства станут возможным делать более маленькими и практичными — произойдет настоящий бум в имплантируемой электронике. Речь идет об имплантируемых нейроинтерфейсах, вроде того, что разрабатывается агентством DARPA. Вероятнее всего, подобные технологии появятся уже в следующем десятилетии, как и предсказывают эксперты.

Стоит ещё сказать о глотательных устройствах. На данный момент, что-то подобное уже существует, как например, пилюля для эндоскопии кишечника. У подобной технологии достаточно много преимуществ, но и недостатки тоже имеются, такие, как невозможность взятие ткани изнутри для дальнейшего анализа, и они не могут долго задерживаться в организме, поскольку проходят полный цикл желудочно-кишечного тракта, как обычная пища. Также с подобными пилюлями нельзя проходить лечебные процедуры. Однако, возможно, это временные трудности, и они в будущем устроятся [5, 8, 12].

Итак, в качестве положительных сторон имплантируемых устройств можно выделить следующее: благодаря нанесению на кожу или непосредственного внедрения в тело, устройство всегда находится при пользователях, практически не заметно и способно получать более широкий диапазон данных о физическом состоянии человека, чем даже одежда.

Также одним из главных стоит подчеркнуть то, что чип не виден, а дизайн татуировки можно подстроить индивидуально под себя и дополнить тело красивыми узорами.

Однако, то, что было положительными аспектами, может стать и отрицательными. Не каждый человек может захотеть имплантировать что-то инородное в своё тело, ему может быть не комфортна сама эта мысль. Татуировки заметны, к тому же болезненнее наносятся, в связи их также не каждый будет готов иметь на себе подобное устройство.

Насчет эстетической и практической составляющей о незаметности — это, к сожалению, пока что в будущем, сейчас подобные устройства выглядят инородно, особенно те, что внедряются под кожу, и способны вызывать у людей так называемый эффект «зловещей долины», то есть отчуждение и неприязнь к подобному.

Кроме того, в дизайне имплантированных устройств, особенно пиллюль, из-за специфики «ношения» не предусмотрено их собственных визуальных дисплеев. Им обязательно необходимо стороннее устройство для расшифровки собранной информации и для работы с ней.

В результате рассмотрения основных отличительных особенностей wearable technologies, их положительных и отрицательных сторон, можно сделать выводы о том, на что следует обращать внимание при разработке UX/UI дизайна для них.

Во-первых, при работе с такими wearable technologies, как головные дисплеи и наручные аксессуары, которые имеют дисплей, нужно учитывать размеры экрана, чтобы не было неудобно. В AR-очках стоит обратить внимание, что они близко к глазам расположены и имеют большой охват зрения — лучше не делать элементы слишком навязчивыми и мешающими. Всегда должна быть возможность их убрать или масштабировать, что хорошо для VR.

Во-вторых, у большинства устройств отсутствует возможность самостоятельно демонстрировать информацию из-за отсутствия экрана, но находятся в доступном для зрения пользователя радиусе. Для демонстрации информации необходимо использовать цветное, звуковое и тактильное (вибрация) сигнализирование. Насколько разнообразным оно будет зависит от функциональности устройства.

Для устройств, не входящих в поле зрения пользователя, такие как наушники и т.п., более подойдет звуковое сигнализирование. Световое будет уместно лишь в не надетом состоянии. А вот вибрация сомнительный вариант, поскольку вибрирование в ушах специфическое ощущение и пользователю может быть не комфортно.

В-третьих, такие устройства, как имплантируемые чипы или пиллюли, вообще не имеют практически никаких внешних проявлений о своем состоянии. Здесь UX/UI дизайн будет направлен целиком на другое устройство.

Необходимо всегда учитывать внешний вид, категорию, функции и возможности устройства при разработке UX/UI дизайна. Самое главное, о чём необходимо помнить, это то, что устройство должно быть удобным для пользователя. И, поскольку это wearable technologies, оно должно быть аксессуаром, который возможно будет носить в повседневной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Jameela B. Enhanced Learning Using Wearable Technology A Literature Review // Conference: The 12th Learning and Technology (L&T) Conference, At Effat University, Jeddah, KSA, 2015. P. 8.
2. AR-очки в деле. Реальные кейсы о том, как дополненная реальность нашла применение в самых разных сферах бизнеса // Блог компании Epson. URL: <https://habr.com/ru/company/epson/blog/457444/> (дата обращения 26.06.2019).
3. Борматкова А. Умные наушники изменят мир. URL: <https://mews.biggeek.ru/umnye-naushniki-izmenjat-mir/> // (дата обращения 15.01.2019).
4. Васильев С. Смарт-часы или фитнес-браслет: чем отличаются и что выбрать? URL: smartchasy.com/sovet-i-instrukcii/smart-chasy-ili-fitness-braslet/ (дата обращения 13.04.2019).
5. Головин С. 11 имплантируемых устройств, которые скоро будут у вас в теле. URL: https://www.ferra.ru/review/health/mHealth-Implants.htm#4._%D0%A3%D0%BC%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%83%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B8 (дата обращения 23.01.2015).
6. Денис Д. Одежда, которая снимает стресс, защищает от всего и следит за здоровьем — большой обзор рынка // Rusbase. URL: <https://rb.ru/opinion/odezhda-no-stress/> (дата обращения 12.10.2017)
7. Клинические рекомендации «Рекомендации по электрокардиостимуляции и сердечной ресинхронизирующей терапии. ESC 2013» // Российский кардиологический журнал. 2014. № 4 (108). С. 63.
8. Кудрявцева Л. Wearable-технологии и носимые устройства. URL: <https://rb.ru/longread/wearable-world/> (дата обращения 2016).
9. Кузнецов В. Умные татуировки с электродами. Шаг на пути к кибернетизации человека или дань моде? URL: <https://yandex.ru/turbo?text=https%3A%2F%2Fhi-news.ru%2Ftechnology%2Fumnye-tatuirovki-s-elektrodami-shag-na-puti-k-kibernetizacii-cheloveka-ili-dan-mode.html> (дата обращения 09.03.2017).

7. Студенческая секция

10. Обзор «Умные ювелирные изделия». URL: <https://999proba.com/yuvelirnye-ukrasheniya-smart/> (дата обращения 24.07.2019).
11. Самарин А. Электроника, встроенная в одежду, — технологии и перспективы // Компоненты и технологии. 2007. № 4. С. 221–228.
12. 6 Forms of Wearable Technology You Must Know Right Now. URL: <https://www.42gears.com/blog/6-wearable-technologies-you-must-know-right-now/> (дата обращения 22.07.2015).

Сведения об авторе:

Песковец Вера Евгеньевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; vera.peskovetc@gmail.com

Peskovets Vera Evgenievna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, the Department of Graphic Design, Master's Degree, the 2nd year student; vera.peskovetc@gmail.com

Научный руководитель:

Филиппов Максим Викторович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; fillmax@gmail.com

Filippov Maxim V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; fillmax@gmail.com

ПРОЕКТИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИЗДЕЛИЯ В ТЕХНИКЕ ГОРЯЧЕЙ ЭМАЛИ ПО АНАЛОГАМ ИЗДЕЛИЙ КАРЛА ФАБЕРЖЕ

Ювелирные украшения с эмалью всегда отличались особой изысканностью и красотой. Классические, авангардные, современные ювелирные изделия из серебра и золота, украшенные эмалью, вновь появляются на витринах магазинов. Ювелиры применяют и новые технологии обработки металла, и обращаются к опыту прошлого, в опоре на который создают неповторимые изделия. Цветовая гамма эмалированных изделий может быть самой разнообразной. Со временем эти изделия не теряют свой блеск и яркость, не боятся влаги, перепада температур и света. В данной статье описаны технологии изготовления кулона в технике горячей эмали по аналогии с изделием Фаберже эпохи модерна в современной технике.

Ключевые слова: горячая эмаль, Фаберже, декоративно-прикладное искусство, современность.

A. Ponomareva

DESIGNING A MODERN PRODUCT USING THE HOT ENAMEL TECHNIQUE BY AN ANALOGUES OF THE PRODUCTS OF CARL FABERGE

Enamel jewellery has always distinguished itself by special sophistication and beauty. Classic, avant-garde, modern enamel-decorated jewellery made of silver and gold has reappeared in shop windows. Jewellers also apply new metal processing technologies, and turn to the experience of the past, on the basis of which they create unique products. The colour scheme of enamel products can be very diverse. Over time, these products do not lose their shine and brightness, are resistant to moisture, temperature fluctuations and light. This article describes the technology of making a pendant in the technique of hot enamel by analogy with a Faberge product of the modern era in the modern-day technology.

Keywords: hot enamel, Faberge, the decorative and applied arts, modernity.

В эпоху классицизма уже были известны все технические приемы эмалирования и ювелиры ими полностью овладели, однако вплоть до конца XIX века значительных художественных достижений в области создания ювелирных изделий с эмалью не происходило. В то время мода требовала сдержанности в колорите и в ювелирных изделиях доминировали драгоценные металлы и минералы, поскольку на первом плане стояла материальная ценность ювелирных изделий.

Новый взлет искусства эмали XIX века связан со стилем модерн. Художники-ювелиры эпохи модерна зачастую не придавали значения стоимости материалов, которыми пользовались в работе. Золото могло соседствовать с перламутром, а драгоценные камни со стеклом. Натуральные и искусственные материалы включались в композиции из-за их художественных достоинств без учета материальной ценности.

В поисках оригинальных выразительных форм эмалирование вышло за рамки классических способов. Из этих экспериментов рождался и новый художественный язык эмали. Широкое распространение получила витражная эмаль. Благодаря успехам в развитии химии силикатов была разработана большая палитра высококачественных эмалей всевозможных оттенков: прозрачных, опалесцирующих и непрозрачных для различных металлических

подложек. Были улучшены условия труда благодаря использованию электрической обжиговой печи с терморегулятором. Под влиянием произведений мастеров стиля модерн эмалирование стало одним из наиболее часто применяемых в Европе, а затем и в России, способов художественного оформления ювелирных и декоративных изделий.

Пожалуй, наиболее значительным явлением в русской эмали этого периода были работы московского отделения фирмы Карла Фаберже, которое было открыто в 1887 г. Дом Фаберже — ювелирная компания, основанная в Российской империи, получившая известность благодаря изготовлению знаменитых яиц Фаберже для русской царской семьи. Фаберже превратил все повседневные предметы, начиная от портсигаров и каминных часов, в творческие произведения искусства.

Самыми популярными предметами «от Фаберже» всегда были изделия из золота и серебра, покрытые окрашенной в нежные тона эмалью, положенной на механически обработанную основу. Эмалью покрывалась поверхность изделий, предварительно обработанная в технике «гильоше» — имевшей различные вариации — еще одна технология в ювелирном деле, которую Фаберже впервые применил в России для предметов искусства. Обучаясь в Европе, Фаберже очень заинтересовался гильошировочными станками и привез себе такой же. В работе на нем он достиг величайшего мастерства и поражаал современников разнообразием рисунков и оттенков эмали.

Фирма Фаберже выполняла свыше 200 вариантов гильоша, используя более 150 оттенков цветов, тогда как другие ювелиры могли украсить свои творения лишь несколькими, самыми простыми, цветами. «Солнечные лучи», «волны» или муаровый узор, выгравированные на покрывавшейся эмалью металлической основе, придавали жизнь плоским поверхностям. Последний, верхний слой эмали — «fondant» или его блестящее покрытие — тщательно и бережно, многими часами полировался на деревянном колесе и шлифовался для придания предмету его уникального сияния.

Наследие Карла Фаберже живет и по сей день. Золотая и розовато-лиловая рамка для фотографий Фаберже с гильошированием и непрозрачной эмалью, Москва, около 1899–1903 (ил. 1). С чеканными золотыми краями, круглое отверстие покрыто непрозрачной белой эмалью и чеканным золотым ободком, увенчано золотым бантом. Эта небольшая по размеру вещь (5,4 x 4,7 см) сочетает в себе отличительные элементы дома Фаберже и практичность использования. Современные ювелирные дома не редко изготавливают украшения в его стилистике. Можно ли и эту незамысловатую вещь превратить в украшение? Сейчас рамки для фотографий не сильно распространены, однако это самодостаточное, роскошное изделие и его можно модифицировать в настоящее украшение, например, кулон.

В наше время кулон — это предмет декоративного искусства, минималистичное украшение. Современная мода требует от таких аксессуаров, как кулоны и подвески, одного: чтобы они были запоминающимися и интересными. В стилистике Фаберже закономерно использовать такие материалы как золото, яркого цвета эмаль и бриллианты, как это было сделано компанией Русские самоцветы в коллекции Наследие Карла Фаберже (ил. 2).

Кулоны по своей конструкции могут быть сходны с брошами. Отличительной чертой кулонов является метод их крепления на цепочке посредством ушка.

Конструкция кулона будет состоять из: основания, каста под камнями, подвесного ушка, соединительного ушка, вставки, штифта с резьбой, гайки, запорного кольца, выпуклой гильошированной детали под эмалью.



1. Золотая и розовато-лиловая рамка для фотографий Фаберже с гильошированием и непрозрачной эмалью. Москва, около 1899–1903



2. Коллекция «Наследие Карла Фаберже». Компания Русские самоцветы



3. Эскизирование — первый этап. Коллекция «Наследие Карла Фаберже». Компания Русские самоцветы

Первым этапом в изготовлении будет эскизирование (ил. 3), а затем подбор материалов. В качестве основы для нанесения эмали золото наиболее подходящий металл. Оно обладает малым коэффициентом теплового расширения при нагреве и придает эмали особую яркость. Прозрачные бриллианты дополняют целостность композиции, они так же как нельзя лучше сочетаются с дорогостоящими металлами такими как золото или платина.

Техника эмалирования заключается в декоративной отделке, связанной с покрытием участков изделия легкоплавкой стекловидной массой. В производстве ювелирных изделий из драгоценных металлов пользуются горячими эмалями. Кроме декоративных качеств эмаль обладает прекрасными защитными свойствами благодаря стойкости против химических реагентов. Цвет эмалей может быть самым различным. Сквозь прозрачную эмаль будет хорошо виден рисунок, выгравированный на металле, это дополнит изделию лёгкость и исключительность.

Для данного изделия хорошо подойдут дулевские ювелирные эмали: прозрачная синяя № 127; температура обжига 790 °С, ГОСТ: ТУ 23–011–00303835–2005. Золото 750 для литья, а также золотая пластина для выпиливания толщиной 0,65 мм. Сплавы 750-й пробы трехкомпонентные и более, кроме золота в составе может быть серебро, медь, палладий, никель и цинк. Сплавы считаются высокопробными. Цвет сплавов колеблется от желто-зеленоватого через красноватые оттенки до белого. Сплавы 750-й пробы имеют самое разнообразное применение при изготовлении ювелирных изделий. золото такого сплава лучше шлифуется и полируется, так же необходимо учитывать содержание не менее шестнадцати процентов меди в сплаве, на который наносится эмаль. Бриллиант — 11 камней, имеющих огранку «Круг», цвет 6, чистота 5, 0.148crt диаметром 3,35 мм, и бриллиант чуть крупнее — 1, п огранка «Круг», цвет 4, чистота 5, 0.5 crt диаметром 5,15мм. Классический флюс ювелиров — бура. Бура ($\text{Na}_2\text{B}_4\text{O}_7 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$) представляет собой натриевую соль тетраборной кислоты. Плавится при температуре 741°С. Применяется для пайки изделий из золота, серебра, мельхиора.

Первое что нужно сделать после того, как появится окончательный эскиз и выбраны материалы будущего изделия — это, прежде всего, 3D моделирование украшения. 3D моделирование — современный метод высокоточного изготовления моделей ювелирных изделий при помощи трехмерной графики. Построение моделей в 3D-принтере выполняется по технологии MJP (MultiJet Printing) на ПК, основанной на многоструйном моделировании с помощью воска. Это дает возможность получать модели с высокой детализацией и превосходным качеством поверхности. Будут изготовлены 3D модели каста — основания, каста для инкрустации камней и гайка. Все эти детали затем будут изготовлены методом литья по выплавляемым моделям.

Метод литья по выплавляемым моделям широко применяется в ювелирном производстве. Этот метод позволяет изготавливать изделия сложной конфигурации, обеспечивая при этом требуемую точность, а также получать тонкостенные отливки, которые как раз необходимы в данном изделии, с отклонением от заданного размера не более 0,5% и чистотой поверхности 5–6 кл.

У каста основания необходимо вылить такие части как подвесное ушко и стенки по периметру. В зависимости от конструкции изделия, а также типа вставки (камня) определяется вид закрепки. Вид крепления, при котором камень удерживается неподвижно в металлической оправе, окружающей его со всех сторон, называется глухим. Для цилиндрических кастов под мелкие камни делают трубку с внутренним диаметром, меньшим диаметра камня, а внешним диаметром, превышающим диаметр камня, с таким расчетом, чтобы гнездо при закреплении камня проходило по средней линии диаметров. Внутренний диаметр трубок делается таким, чтобы камень не проваливался в отверстие, а при наложении камня сверху на торец трубки был поясок примерно в половину толщины стенки. Таким образом, диаметр камня является как бы средним диаметром трубки. Касты для камней больших диаметров делаются коническими, в форме усеченного конуса. Каст суживается книзу под углом 20°. Конусность гарантирует камень от провала, к тому же облегчает вставку (плотную посадку) каста в изделие.

Касты для камней диаметром свыше 3 мм почти всегда конические, т. е. имеют форму усеченного конуса. Высота центрального камня 0,5 карат составляет 3 мм, а диаметр

5,15 мм. Так же нужно отметить, что касты под мелкие камни и центральный будут вылиты вместе как единый элемент и его основание будет иметь штифт. Касты, полученные литьем по выплавляемым моделям, могут иметь сложнейшую конструкцию и имитировать любую ручную работу — ажурную, наборную и др. Литые касты, как и штампованные, подлежат заправке — механической обработке тафтелем.

Для выполнения технологического процесса литья ювелирных изделий по выплавляемым моделям необходимо следующее оборудование: установка для вибровакuumирования, муфельная печь, установка для электрохимического полирования, технические весы первого класса, оборудование для плавки (горелка), опоки из жаропрочной стали, также различный инструмент и тара.

После создания образца модели (на 3д принтере в воске), что было описано выше, образец присоединяют к летнику. Восковую модель обезжиривают, окуная в спирт или четыреххлористый углерод, и сушат в естественных условиях. После сушки на нее надевают стакан (опоку) так, что он входит в цилиндрический паз резинового основания, и заливают в опоку предварительно приготовленную, провакуумированную формовочную смесь. Для приготовления формовочной смеси используют формовочную массу, представляющую собой кристобалитогипсовую смесь. Следующей операцией подготовки литейной формы является выплавка воска. Эту операцию осуществляют в муфельной печи при поддержании температуры 120–140°C в течение 1 ч, после чего температуру повышают до 200°C и опоки выдерживают при этой температуре в течение 1 ч, а затем температуру плавно повышают до 700–750°C и прокаливают литейную форму в течение 3 ч. После этого можно считать, что литейная форма подготовлена для заливки. Золота расплавляется в тигле и заливается в опоку.

После охлаждения опоки, ее освобождают от формовочной смеси водой и извлекают изделие. После это изделие необходимо промыть от излишков формовочной смеси. Изделие слегка зачищают. Отливку промывают в проточной воде и отбеливают в составе, соответствующем сплаву металла (для сплавов золота — в 10%-ном водном растворе азотной кислоты). Температура раствора должна быть не ниже 60–70°C. Время отбеливания длится не более 5 мин. После отбеливания отливки просушивают в естественных условиях и откусывают отдельное изделие от стержня.

Далее по этой же технологии изготавливаются глухой каст под закрепку камней и гайку (фиксирующий болт).

Механическая обработка, зачистка изделий после литья является обязательной последующей операцией. Шлифовка наждачной бумагой (шкуркой) применяется для обработки труднодоступных мест. Обработка поверхности ювелирного изделия, которое только что отлили и необходимо удалить с него литейной слой, начинается с самой крупной абразивной «шкурки», как правило, 360-ой. Затем процесс обработки поверхности изделия повторяется ещё двумя более мелкозернистыми «шкурками» — 800-ой и 1200-ой.

Каст для камней будет иметь стержень (штифт) для дальнейшего закрепления его к пластине с эмалью, стержень будет проходить через просверленное отверстие в ней и крепиться при помощи шайбы сзади. На конце штифта и во внутренней части шайбы необходимо сделать резьбу для их дальнейшего соединения. На стержнях наружную резьбу нарезают при помощи плашек. При нарезании клуппом необходимо постоянно регулировать усилие нарезки, а также глубину ее глубину большим или меньшим зажимом упругих плашек в головке клуппа. Притом черновое нарезание выполняется слегка сжатыми плашками, а окончательное — при плотном сжатии плашек.

Резьба на шайбу нарезается при помощи метчиков. Сам метчик с виду похож на заостренный винт с продольными боковыми канавками, которые необходимы для удаления стружки.

Все это делается для того, чтобы избежать пайки при работе с эмалью, так же, такая конструкция будет иметь возможность разбираться, а значит при реставрации ювелиру можно будет

просто разобрать изделие без повреждения эмалевой пластины в случае, например, повторной инкрустации камней, что так же является отличительной чертой изделий дома Фаберже.

Изготовление подвешенного ушка и запорного кольца изготавливаются из золотой проволоки диаметром 0,8–1 мм. Ушко изгибают в овальную формы, продевают в каст кулона и запаивают по месту стыка при помощи гибочных щипцов и паяльного аппарата соответственно. Запорное кольцо так же изгибают в круг по форме изделия и запаивают.

До начала процесса пайки необходимо тщательно очистить соединяемые поверхности от загрязнений и оксидов — место пайки должно быть абсолютно чистым. Очистка производится способом химическим. Поверхности спаиваемых частей следует с большой точностью и плотностью состыковать друг с другом — произвести пригонку. Зазор должен быть в пределах от 0,025 мм до 0,1 мм.

Пластина под эмаль будет выпилена из пластины золота толщиной 0,658мм. Она будет иметь форму круга. Для начала надо произвести разметку — перенос рисунка и его размеров на заготовку. Инструментом для выполнения разметки служат чертилки, циркуль, масштабная линейка (металлическая), керны. После этого идет процесс разрезание — резание металла по предварительной разметке с помощью ножниц. Этот метод резания производителен и экономичен при работе с драгоценными металлами. Для того, чтобы сделать из плоской пластины выпуклое полукруглое основание достаточно применить операцию выколочки. Операцию выколочки производятся так же на мастике (китте) с помощью чеканов и чеканочных молотков.

После выпилки и выколочки на пластину будет нанесена гравировка. Поверхность металла под эмаль предварительно обрабатывается методом машинной гравировки, который называется гильошировкой. Термин произошел от французского *Guilloche*. Коротко можно определить эту технику как нанесение орнаментов путем гравирования. Это процесс, в котором изделие из металла механически перемещается по отношению к зафиксированному резцу для гравировки на поверхности изделия серии однотипных линий определенной конфигурации. Результатом является декоративная поверхность, которая дает очень необычную игру света на срезанных кромках, образующую своеобразный поверхностный фон. Варианты вырезанных линий — лучи, идущие от центра.

Для выполнения гильошировки существуют с помощью специальной машины для гильоширования. Сегодня гильоширование производится при помощи специального оборудования, которое представляет собой токарный станок с гильошем (резцом) и вращающимся барабаном. Программа движения резца задается мастером в зависимости от задуманного рисунка. При резке обязательна подача смазочной жидкости в рабочую зону, например масла.

В центре основа необходимо просверлить отверстие для продевания штифта каста с камнями. Для выполнения операции сверления вручную применяют ювелирную дрель.

Эмаль на гильошированную поверхность будет наносится тонким слоем, благодаря чему гильошированная поверхность будет хорошо заметна и изделие будет выглядеть особенно красиво и легко. Процесс нанесения эмали на ювелирные украшения включает в себя следующие этапы: подготовку эмали, подготовку изделий, наложение эмали, обжиг. Больше всего подходят для эмалирования слегка выпуклые формы, так как при нагревании они не деформируются.

Подготовка изделий к наложению эмали заключается в его обезжиривании, затем украшения подвергают отжигу и отбелу. После этого изделия промывают в воде и просушивают.

Эмаль на изделие наносят кисточкой или шпателем — миниатюрной деревянной лопаткой. Добиваясь получения ровного и плотного покрытия, изделие слегка встряхивают, постукивая по нему пальцем или шпателем.

Перед обжигом нанесенная эмаль должна быть тщательно высушена, так как вода при температуре обжига вскипает и испаряется, при этом эмаль отскакивает от подложки. Мокрая нанесенная эмаль, если даже ее просушили кисточкой или фильтровальной бумагой, содержит еще много воды. Образец с нанесенной эмалью осторожно снимают со стола с помощью

стального шпателя, кладут на подставку для обжига и помещают на печь для сушки и предварительного нагрева. Оптимальная температура для просушки эмали составляет 60–80° С. Примерно через 30 мин образец высыхает. При комнатной темпер. Время сушки не менее 12 часов.

Обжиг эмалей осуществляется в муфельных печах при температурах, соответствующих температурам плавления эмалей. Изделия на предварительно прокаленной подставке из листового железа или на нихромовой сетке помещают в печь. Время обжига определяется размером и количеством изделий.

После этого необходимо провести предварительную полировку деревянным бруском с алмазной пастой. Блеск на зачищенных эмалях получают с помощью так называемого блестящего обжига. Температура в печи должна быть в пределах 900 °С, время обжига минимальное.

Завершающий этап ювелирного производства является закрепка камней. Перед этим необходимо провести операцию раззенковки каста специальным инструментом — зенкером. После этого камни, вставленные в ювелирное изделие, должны быть прочно и надежно закреплены.

Крепление камней производится на выдвигном выступе верстака, называемом финагелем. Глухая закрепка позволяет придать вставке более правильную форму, резче обозначить цветовой контраст вставки и металла, а главное, обеспечивает наибольшую надежность всего изделия.

Технологическая сборка начинается с соединения каста, с инкрустированными камнями, с эмалевой пластиной выпуклой формы при помощи штифта с резьбой на самом касте и гайкой. Их необходимо плотно, но аккуратно, не повредив эмаль закрутить удерживая каст в тисочках, а гайку закручивая при помощи пинцета.

После этого эмалевая пластина вставляется в коробочку (основание изделия) и плотно прижимается сверху запорным кольцом. Подвесное ушко соединяется продевается через подвесное ушко основание и спаивается, так же с использованием пинцета и паяльника (что было описано в технологии). После это изделие остается лишь подвергнуть финишной доработки.

Для финишной полировки будет использован нитяной круг (пушок) — он применяется для наведения глянца на поверхность изделия. На поверхность каждого вращающегося круга наносят полировочные (абразивные) пасты. Наносятся они на полировальные круги во время вращения круга легким касанием поверхности круга пастой. При полировании изделий из драгоценных металлов для окончательной доводки используют крокусную пасту.

В заключение хочется отметить, что технология горячего эмалирования это уникальное техника ручной росписи, которая имеет более чем трехтысячелетнюю историю и сложную технологию. И несмотря на это, она остается актуальной и востребованной, ее развитие не только не заканчивается, а с новой силой идет дальше. Выпуск изделий с использованием эмали хоть и налажен массово, но такие украшения все равно остаются изделиями ручной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела / Пер. с нем. В. П. Кузнецовой: Л.: Машиностроение, 1982. 384 с.
2. Бреполь Э. Художественное эмалирование / Пер. с нем. И. В. Кузнецовой: Л.: Машиностроение, 1986. 127 с.
3. Новиков В. П., Павлов В. С. Ручное изготовление ювелирных украшений. СПб.: Политехника, 1991. 205 с.
4. Тойбл К. Ювелирное дело. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. 199 с.
5. Ювелирные технологии. URL: <http://jtech.com.ua/> (дата обращения: 16.10.2019)

Сведения об авторе:

Пономарева Алиса Рамилевна, Санкт-Петербургский горный университет, бакалавриат, 4 курс; alisa19-98@mail.ru
Ponomareva Alisa Ramilevna, St. Petersburg Mining University, Bachelor's Degree, the 4th year student; alisa19-98@mail.ru

Научный руководитель:

Коляда Екатерина Михайловна, Санкт-Петербургский горный университет, доктор искусствоведения, доцент; ekaterinkolyada@yandex.ru

Kolyada Ekaterina Mikhailovna, St. Petersburg Mining University, Doctor of Arts, Associate Professor; ekaterinkolyada@yandex.ru

М. А. Проценко

НЕОБХОДИМОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ ЗЕЛЕННОГО КАРКАСА В СОВРЕМЕННОМ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ. ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ МЕТОДИК ПРОЕКТИРОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ВОЛЖСКИЙ

В эпоху урбанизации архитекторы — градостроители разных стран решают одни и те же проблемы. Нарушение экологии земли связаны с ростом городов. Необходимо на стадии проектирования формировать зеленый каркас города. Очевиден недостаток зеленых территорий в новых жилых микрорайонах, находящихся на периферии городов. Представлены примеры решения данного вопроса в мировой практике. Комфортная среда обитания современного человека задается грамотно выполненным проектом. Учитывается не только объемно — планировочное решение, но и благоустройство. На примере города Волжский, можно проанализировать данную проблему.

Ключевые слова: Волжский, периферия города, жилой микрорайон, зелёный каркас, парк, благоустройство.

М. А. Protsenko

THE IMPORTANCE OF CREATING A GREEN FRAME IN MODERN URBAN PLANNING. THE POSSIBILITY OF APPLYING MODERN DESIGN METHODS AS SEEN IN THE CITY OF VOLZHISKY

In our age of urbanization, architects and town planners in different countries are faced with the same problems. The Earth's environment is being destroyed by urban growth. It is necessary to form a green framework of the city at the design stage. The lack of green areas is obvious especially in new residential districts which are located on the periphery of the cities. Some examples of how this issue is solved in the world practice are presented. The comfort of the living environment of modern people is determined by a competently executed project. Both volumetric — planning decisions and area improvement are taken into account. This is exemplified by the city of Volzhsky.

Keywords: Volzhsky, outskirts, residential district, green frame, park, area improvement.

Современное общество вступило в эпоху глобализации. Этот необратимый процесс затрагивает все сферы человеческой деятельности, объединяет практически все население планеты, развивая интеграцию по экономической, социальной и культурной составляющей. Соответственно, развитие и рост городов в эпоху глобализации сопровождается проблемами схожего характера. Уже не столь важны климатические особенности, этнические, социально-культурные аспекты, как, например, столетие тому назад. Возникают одинаковые сложности при интенсивном росте городской ткани мегаполисов, городов на разных континентах. Специалисты градостроители, архитекторы, социологи разных стран ставят перед собой одни и те же задачи.

Сегодня все больше и больше людей начинают задумываться о состоянии окружающей среды, чистоте воздуха и о загрязнении природы и планеты в целом. Научно-технический прогресс делает доступными немислимые ранее технологии экологического «оздоровления»

городской среды. Это и вертикальное озеленение, столь полюбившееся жителям высокотехнологичных мегаполисов Китая, Японии и Кореи. И технологии пассивного энергосбережения при строительстве зданий и сооружений. Озелененные крыши. Эксплуатируемые крыши. Умные дома, в эксплуатации которых уже предусмотрено сбережение тепла, умелое распределение природной вентиляции зданий, либо сохранение прохлады для жителей жарких регионов, отсутствие нерентабельных энергетических затрат. Все большую популярность приобретают Городские зеленые фермы- выращивание на «балконе» пригодных в пищу продуктов. Совмещение пользы и эстетической красоты.

В архитектуре так же эта тема актуальна. Вертикальное озеленение, дома, которые вырабатывают энергию для жизни, архитектурные формы из переработанных материалов и прочее. Но самое простое и нужное это озеленение. Как раз озеленение территорий периферий городов, это и решение экологической проблемы. В городах все больше машин, а если город ещё и промышленный, выделение загрязняющих газов больше. Растения помогают бороться с загрязнением воздуха. Так же, растения, как известно хорошо воздействуют на человека. Визуально растения успокаивают. Сейчас появляется все больше доказательств того, что городской дизайн оказывает влияние на тип и количество физической активности жителей. Такие факторы, как плотность застройки, разнообразие видов землепользования, дороги (приспособленность для прогулок, велосипедной езды, безопасность), инфраструктура (например, школы, библиотеки, магазины) связаны с уровнем физической активности, особенно ходьбы.

В период становления рыночной экономики в Российской Федерации — 90-е годы мы стали свидетелями эпохи стихийного строительства, стремления сдать в эксплуатацию как можно больше жилья. Уже после 2000 г. специалистам стало понятно, что необходимо контролировать и качество комфортности при создании новой городской ткани. Совсем недавно одной из проблем развития городов, как больших, так и малых, являлось то, что при возведении новых жилых комплексов и целых районов первоочередное внимание уделялось жилищному фонду, прилегающей обслуживающей инфраструктуре и, транспортным коммуникациям (дороги, развязки, мосты и т.п.) а не зеленому каркасу. Разумеется, для создания полноценного благоустройства территории необходимо время. Это в первую очередь касается зеленых насаждений, которые, как правило, предусмотрены проектом, строительной сметой. Людям не хватает парков, прогулочных зон, хороших детских и спортивных площадок, культурных центров и зелени, которые должны находиться в «шаговой» (пешей) доступности от дома. Недостаток зеленых насаждений, может приводить к экологическим проблемам и нарушениям социально-психологической комфортности.

Тенденции современной урбанистики применяются на практике при планировании застройки современных мегаполисов, в частности Москвы, Санкт-Петербурга. Где мы на практике видим воплощение федеральной социальной политики государства, поддерживающего программу создания комфортной среды городского обитания. Экологически грамотно спланированного и возведенного жилищного фонда. И это вектор развития для небольших и развивающихся городов. В свою очередь маленькие города более привлекательны для создания гармоничной экологической системы проживания современного человека. Город Волжский — является конкретным примером такого молодого развивающегося города.

Город Волжский находится в Волгоградской области на юго-востоке Русской равнины (климатический пояс — степь и полупустыня). Имеет довольно выгодное географическое расположение в плане развития промышленно-торговых связей: со стороны географического соседства с Казахстаном, логистических связей с Кавказом, странами Каспия, а также направление — Ростовская область, Краснодарский край, Крым. Город Волжский лежит на берегу реки Волги, следовательно, это выход в Каспийское, Черное и Азовское моря. (По сути, это выход к пяти морям — Каспийскому, Черному, Азовскому, Балтийскому и Белому). Учитывая эти выгодные географические данные, не удивительно, что с давних времен здесь проходили торговые пути, останавливались кочевники, появлялись поселения.

7. Студенческая секция

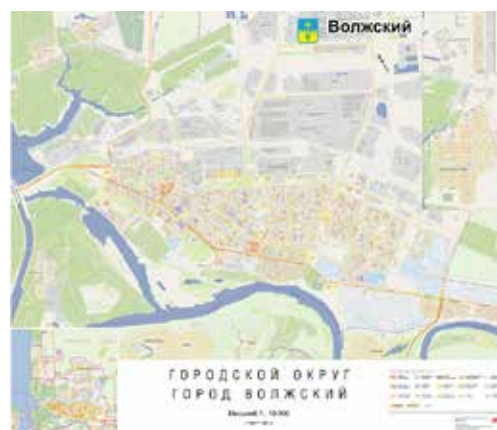
На этих землях (около 14 км. от города Волжского) в 13 веке располагалась столица Золотой Орды — Сарай-Берке. Где были произведены раскопки, найдены различные предметы быта, оружие, строительные материалы той эпохи. А в 1720 г. Петр 1 поселил на этой земле крестьян для устройства государственного шелкового завода. Царя заинтересовала культивация шелковицы (тутовника) в Волго-Ахтубинской пойме. Позже эти земли стали прибежищем беглых крепостных крестьян, искавших вольного житья. Затем казачьим краем с множеством поселений, ставшими форпостом России на юго-востоке европейской части страны. Здесь появилось — Село Безродное. В 1881 г. в этом населенном пункте уже была возведена школа на средства жителей. Она сохранилась до наших дней, ее можно посещать, как музей.

Волжский возник на волне активного восстановления страны в послевоенное время (ил. 1). В 1950 г. Совет Министерства СССР опубликовал постановление «О строительстве Сталинградской гидроэлектростанции на реке Волге, об орошении и обводнении районов Прикаспия». Волжская ГЭС является самой крупной гидроэлектростанцией в Европе. Со строительством ГЭС, начали возводить и город. Начавший строиться при возведении Сталинградской ГЭС в 1951 г., поселок Волжский в 1954 г. официально получает статус города. А ныне является вторым по величине городом в области, и одним из крупнейших промышленных городов Нижнего Поволжья с населением 323, 6 тысяч человек. Летом 2019 г. городу исполнилось 65 лет! У города имеется старинный культурный центр — парк «Гидростроитель», центральный стадион, Филармония. Так же есть интересные достопримечательности: Водонапорная башня — Мортуарий, Старая школа (1881 год). Существуют творческие объединения: бывший клуб «Маркс», театр «Хоббитон», 2 Дворца Культуры, музей Петра Малкова, спортивные комплексы и множество других музеев и театров. Город живет и развивается. Как крупный промышленно- хозяйства, культура, прирост населения. Здесь проводятся фестивали, выставки, спектакли и концерты, спортивные соревнования. Появляются новые микрорайоны на периферии города.

Однако, территории при новых жилых зданиях плохо благоустроены, нет достаточного озеленения для данной климатической зоны. Жителям новых микрорайонов приходится либо добираться до центра города, где есть парки, развлекательно-досуговые центры, культурно-познавательные мероприятия, либо пользоваться благоустройством дворового пространства (это стандартные детские площадки, при отсутствие зеленых насаждений, неблагоустроенные пустыри).

Там, где живут люди должно быть комфортно. Транспортная доступность, наличие зоны материально культурного обслуживания и организации досуга: магазины, благоустройство, озеленение, культурно-образовательное и спортивное сооружения и комплексы. Медицинские, образовательные учреждения и пр.

В городе существует 3 территории, официально отданные под парки: ПКиО «Волжский», ПКиО «Новый город», территория под парк между 30-м и 37-м микрорайонами. Пока осваивают только ПКиО «Волжский» (ил. 2). Обновляют мощение, расположили парк аттракционов, насыщают водными объектами (сухой фонтан, фонтан, водный арт объект). Озеленение на текущий момент оставляет желать лучшего. Мало растений и деревьев.



1. Карта города Волжский [3]



2. Выделенные зоны города Волжский под парки

7. Студенческая секция

Две вышеупомянутые территории, отданные под парки, пока представляют собой пустыри. Обе территории начали благоустраивать: небольшая часть парка засажена деревьями, имеются скамейки, уличные тренажеры. На территории, зарезервированной под парк между 30-м и 37-м микрорайонами, имеется ныне только мощеная аллея, оборудованная фонарями и детской площадкой. Озеленение отсутствует. Начало положено, однако территория не пригодна для использования. Попытки исправить ситуацию носят эпизодический и стихийный характер, без методики, без полноценного плана. Так же на территориях, отданных под парки, располагаются спортивные центры, продуктовые магазины и некоторые частные сооружения. К сожалению, возможность их переноса мала. Поэтому надо учитывать их наличие на территории, при проектировании парка.



3. Фотография парка Aga Khan [7]



4. Фотография парка Aga Khan [7]



5. Фотография центрального парка в Нью-Йорке. Вид сверху. [8]

Надо не забывать про климат города. Климат области континентальный, с холодной, малоснежной зимой и продолжительным, жарким, сухим летом. Весна короткая, осень теплая и ясная. Поэтому, городским зонам отдыха требуется обильное дополнительное озеленение, которое летом будет давать тень и прохладу, а также защищать от ветров и пыльных бурь. И учитывая, что город промышленный, зеленый каркас необходим. Недостаток зеленых насаждений и воды, может угнетающе действовать на жителей. Хотя город расположен рядом с рекой, внутри города недостаточно водных поверхностей, особенно жарким летом. Необходимы искусственные водоемы, фонтаны, может быть большие пруды с живописными берегами и возможностью проката лодок.

В мировом опыте есть интересные примеры благоустройства территорий и внутри мегаполиса, и около новых жилых районов на окраине и пр.

Так парк Aga Khan расположен на окраине центра Торонто в окружении интенсивных городских улиц и автомагистралей (ил. 3). На участке почти в семь гектаров также находится музей Ага-Хана и центр Исмаилитов. Авторы проекта, американская студия VDLA, должны были не только объединить между собой два этих здания, но и организовать спокойное и созерцательное пространство [7].

Сад создавался по канонам традиционных исламских парков. Большие водоемы служат образцом визуального эффекта расширения зданий музея и центра (ил. 4). Вокруг искусственных прудов было высажено большое количество деревьев и кустарников,

преимущественную позицию здесь заняло растение ирга. Выбор пал на это растение, благодаря его изменчивому внешнему виду, в зависимости от времени года: ирга отличается белоснежным цветением весной, большим количеством бордовых плодов летом, золотисто-красной кроной осенью и графичным изысканным рисунком голых ветвей в зимнюю пору [7].

Центральный парк в Нью-Йорке на сегодняшний день считается удачным образцом паркового искусства среди известнейших и крупнейших парков в мире (ил. 5). Он находится в центре района Манхэттен и занимает территорию общей площадью в 3,4 квадратных километра. О строительстве парка впервые заговорили в 1853 г., когда только выделился участок

для зеленого местечка посреди города. Над проектом работали сразу два архитектора Калверт Вокс и Фредерик Олмстед. Каждый уголок и тропинка здесь были созданы вручную, однако чувствуется настоящее мастерство, так как все выглядит весьма натурально. Здесь было высажено более 4 миллионов деревьев и кустарников, создано несколько озер, два ледовых катка, лужайки, которые используют для занятий спортом, множество различных аллей, игровые площадки для детей и даже собственный зоопарк. Благодаря насыщенной и пышной растительности, парк очень популярен среди пернатых. По периметру он окружен дорогой, которую используют велосипедисты, роллеры, а также любители спортивных пробежек [8].

Возвращаясь к Волжскому, у города уже есть специально выделенные территории под парки, осталось их только грамотно заполнить. Первое, это определиться с функциями парков. Второе, вывести и сформулировать концепцию парков. И третье, создать планировочное решение.

Допустим, ПКиО «Волжский» — парк развлекательного характера, с обширным озеленением. Оставить в нем развлекательную функцию, в виде парка аттракционов.

ПКиО «Новый город» — это может быть спортивный парк. Получится центр спортивной жизни города для разновозрастной публики (для детей, любителей, школьников, профессионалов). Территория имеет легко доступное транспортное расположение, что дает возможность посещать парк всем желающим, не только для отдыха, но и для каждодневных спортивных тренировок, для проведения массовых спортивных мероприятий городского и областного масштабов.

Территория между 30-м и 37-м микрорайонами — парк культурно-творческого отдыха. Поскольку эта территория находится дальше остальных двух от центра города, надо насытить её культурно-образовательными функциями. А также, создать зеленые каркасы периферии города за счет этого парка. Получится озеленённый массив среди жилых микрорайонов — центр притяжения, защиты и культурного развития.

Создав новые парковые (зеленые) территории, город оживет и получит дальнейшую возможность развития в заданном векторе формирования экологической городской среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вязьмин А. Города Волгоградской области. История, эволюция, архитектура. Волгоград, 2019.
2. Глобализация и урбанизация: последствия для повышения физической активности. URL: <https://www.mediasphera.ru/issues/profilakticheskaya-meditsina/2014/1/031726-6130201415> (дата обращения: 17.11.2019).
3. Карта города Волжский. URL: <https://www.volzsky.ru/index.php?wx=35> (дата обращения: 07.11.2019).
4. Развитие городов: итоги «ЭКСПО-2010» — взгляд из России. URL: https://www.e-executive.ru/media/123/Itoji_Eksp_2010.pdf (дата обращения: 15.11.2019).
5. Социально-психологические проблемы устройства городского пространства. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-psihologicheskie-problemy-ustroystva-gorodskogo-prostranstva> (дата обращения: 17.11.2019).
6. Старая школа и картинная галерея в г. Волжский. URL: <http://vetert.ru/rossiya/volzhsky/sights/125-staraja-shkola.php> (дата обращения: 10.11.2019).
7. Топ-7: новые парки мира. URL: <https://elledecoration.ru/interior/outdoor/top-7-novyie-parki-mira/> (дата обращения: 18.11.2019).
8. Центральный парк. URL: <https://planetofhotels.com/ssha/nyu-york/centralnyy-park> (дата обращения: 18.11.2019).
9. Что было на территории Волжского до нас? URL: <https://www.volzsky.ru/razdel/volzskomu-60/chto-bylo-na-territorii-volzhsкого-do-nas> (дата обращения: 10.11.2019).

Сведения об авторе:

Проценко Мария Алексеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; protsenkomary@gmail.com

Protsenko Maria Alekseevna, St. Petersburg Stieglitz Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; protsenkomary@gmail.com

Научный руководитель:

Яковлев Кирилл Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент; kir.arh@mail.ru

Yakovlev Kirill Vladimirovich, St. Petersburg Stieglitz Academy of Art and Design, Associate Professor; kir.arh@mail.ru

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО МОДЕРНА И РОЛЬ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЕГО СТАНОВЛЕНИИ

Стиль модерн, некогда отозвавшийся на самые острые потребности человечества на рубеже XIX–XX веков, явил миру новые, яркие и хорошо узнаваемые образы, на создание которых оказали влияние различные художественные тенденции. Большое значение для развития стиля модерн имела японская культура, что особенно проявилось в декоративно-прикладном искусстве. В статье рассматриваются вопросы становления стиля модерн, особенности развития декоративно-прикладного искусства рубежа XIX–XX столетий и показано влияние японской культуры на формирование художественных образов модерна.

Ключевые слова: модерн, новый стиль, декоративно-прикладное искусство, культура, Япония.

DECORATIVE AND APPLIED ART OF THE MODERN MOVEMENT AND THE ROLE OF JAPANESE CULTURE IN ITS FORMATION

The Art Nouveau style, which once was a response to the most urgent needs of the mankind at the turn of the 19th and 20th centuries, showed the world new, vivid and well-recognizable images, the creation of which was influenced by various artistic trends. Japanese culture was of great importance for the development of the Art Nouveau style, which was especially manifested in the decorative and applied art. The article discusses the issues of the establishment of the Art Nouveau style, the features of the development of the decorative and applied art at the turn of the 19th and 20th centuries and shows how Japanese culture influenced the formation of art nouveau images.

Keywords: modern, new style, the decorative and applied arts, culture, Japan.

Стиль модерн зародился на стыке XIX–XX веков во время сильнейших социальных потрясений. Неудовлетворенные жизнью и ситуацией в искусстве основоположники нового движения поставили перед собой цель — создание большого стиля. Совместными усилиями художников, архитекторов и критиков сознательно формировался новый стиль. Одним из факторов его возникновения явилось стремление художников преодолеть эклектику уходящей эпохи, отказаться от цитирования исторических прототипов и повторения предшествующих художественных стилей. Созданный «новый» стиль имел четкую программу общих эстетических преобразований, которая могла быть представлена как новая идея сотворения прекрасного. Однако на практике оказалось гораздо сложнее создать совершенно новое направление, поэтому не обошлось без заимствования некоторых мотивов из разных эпох. Модерн зарождался в борьбе противоречий, отчаянно пытаясь стать чем-то абсолютно новым, но продолжая оглядываться назад. Используя современные на тот момент технологии и материалы, мастера модерна черпали вдохновение из мавританского искусства, греческой архаики, народного фольклора, средневековой готики, ампира, рококо и др. Однако наиболее характерной для модерна линией следует считать резкую, как свист хлыста, петлеобразную

кривую. Силуэт этого орнамента благодаря своей экспрессии и элементарности решения стал сущностью стиля модерн, каким в своё время был рокайль в рококо.

Лозунгом нового направления стал возврат к простоте, органичности и утилитарности. Таким образом, именно в период расцвета эпохи модерна или как еще принято называть этот стиль «ар-нуво», мастера старались сочетать функциональность своих творений с декоративностью, в связи с чем возрос интерес к прикладному искусству, развитие которого модерн изо всех сил поощрял. Необходимость в удобстве и разумном комфорте была продиктована растущими темпами жизни. Никакой другой из прошлых стилей уже не был созвучен веку великих открытий и изобретений. Не отходя от воцарившегося духа прагматизма, модерн создаёт оригинальный стиль в пластике, орнаменте, изделиях из металла и дерева, в интерьере, тяготея к прикладному искусству. Течение модерна становится своеобразным ответом на влияние на прикладное искусство промышленной революцией. Модерн возникает как протест против серийного производства: применение высоких технологий и современных материалов для создания предметов быта, должно было поставить последнее в один ряд с произведениями изобразительного искусства.

Интересно, что до этого ещё со времён Возрождения до середины XIX века в западноевропейском искусстве возникло своеобразное противостояние между художниками и мастерами декоративно-прикладного искусства, находившихся на положении ремесленников. Переломным моментом для этой тенденции, ставшим решающим для становления модерна, стало дело рук одного человека — Уильяма Морриса. Его раздражала безвкусица массовых товаров широкого потребления. По его мнению, искусства и ремесла неотделимы и каждый предмет в окружении человека должен быть отмечен рукой художника. Тогда Моррис решительно взял всё в свои руки и, лично овладев несколькими ремесленными профессиями, а именно краснодеревщика, стеклодува и печатника, открыл в 60-х гг. XIX века мастерские, в которых воплощал в жизнь свою мечту о творческом слиянии искусств и ремёсел. Уильям Моррис был известен как неповторимый мастер создания орнаментов для шпалер и обойных тканей, ищущий вдохновения в растительных мотивах живой природы. Во многом Моррис опирался образный строй поздней готики, начиная с подражания и стилизаций, со временем он создал собственную стилистику. Все математически выверенные готические композиции поплыли, обрели аморфные очертания и деформировались в вялые растительные сплетения. Поиски Морриса были подхвачены другими мастерами.

Малые формы и податливые материалы вдохновляли художников и дизайнеров на работу с мелкими деталями, тщательной и продуманной отделкой. Внимание к «культуре деталей» во всём: от монументальных витражей до изящнейших произведений ювелирного искусства — придало модерну стилевую целостность, которую невозможно спутать ни с какой другой. Стремление к стилевому единообразию, неразрывности внутреннего и внешнего привело к возникновению ещё одной отличительной черты модерна — встроенной мебели, которая подчеркивала пластику стен, сообщая пространству невероятную завершенность и цельность. Именно поэтому над эскизами таких образцов декоративно-прикладного искусства как мебель теперь трудятся не только архитекторы, по чьим эскизам создавались интерьеры, но и художники.

Совершенно особенными в модерне стали произведения из стекла и фарфора. Именно здесь была наименее заметна разница между уникальными и массовыми вещами, чего осознанно желала эстетика модерна. Говоря о стекле, невозможно не упомянуть две наиболее заметные персоны — Рене Лалика и Эмиля Галле.

Лалик известен как ювелир, но игнорировать его вклад в развитие художественного стекла нельзя. Часто он обращался к стеклу даже в ювелирных изделиях, отказываясь от драгоценных камней. Из стекла Рене Лалик изготавливал многие предметы быта от ваз до автомобильных украшений. Отличительной особенностью его стекла является техника «жидкого воска», а также применение для декорирования стекла патины, секрет которой

7. Студенческая секция



1. Вазы работы Рене Лалика



2. Многослойные стеклянные вазы Э. Галле с цветочными мотивами



3. Фарфоровые изделия Розенбургского завода. 1901 г.



4. Брошь «Нимфа-бабочка» с витражной эмалью. Рене Лалик. 1898 г.

не раскрыт по сей день. Творения Лалика завораживают необычной пластикой и игрой цвета. Не мог пройти Лалик мимо и ставшей модной японской темы (ил. 1).

И всё же главной фигурой стеклоделия эпохи модерн можно смело назвать Эмиля Галле. В его творчестве тесно сплелись восточные и западные традиции, создав удивительный поистине новый стиль. Вершиной мастерства Эмиля Галле стало многослойное стекло «камео», на котором рисунок создавался при помощи резьбы и травления. Преимущественно мотивы изображений заимствовались у природы с особым вниманием и любовью: на вазах распускались цветы (ил. 2), реже оживали насекомые и морские обитатели. Отличительной особенностью стекла Галле можно считать не только многослойное стекло, но и высокое качество и виртуозность исполнения каждого созданного им предмета.

Несмотря на существенное различие в материале и технологии исполнения, стекло и фарфор модерна крайне близки своими лаконичными формами и эстетической составляющей. Та высота мастерства, до которой было доведено производство фарфора в эпоху модерна, осталась непревзойденной. Заданное модерном требование динамики и стихийности изменило до неузнаваемости вид фарфоровых изделий. Фарфор разделился на два типа: творения поражающие своей необычайной формой и классические по форме, но преисполненные декоративного оформления природными мотивами произведения (ил. 3).

Не прошла эпоха «ар-нуво» бесследно и для ювелирного дела. Тенденцией в ювелирном искусстве стал пересмотр ценностей: на первом месте теперь стоял художественный вкус, а не стоимость изделия. Мастера стали отказываться от дорогих материалов, находя прелесть в ярких опалах, зеленых гранатах, загадочных адулярах и т.д. Теперь бриллианты лишь переливающимся фоном оттеняют красоту других камней. Излюбленной техникой нового стиля становится эмаль с возможностью находить всё новые способы её применения, при этом возрождая и развивая классические старые традиции. Особенной популярностью пользовалась виражная эмаль — невероятно утончённая техника, ставшая настоящей находкой для стиля модерн. Только нежные тончайшие слои просвечивающей на свет эмали могли передать блеск крыльев стрекозы или хрупкость цветочного лепестка (ил. 4).

«Новый стиль совершенно заполонил Европу и сделался космополитичен, как вагон Норд-Экспресса, в один день пробегающий Германию, Бельгию и Францию», — писал в начале 1900-х Сергей Дягилев.

Модерн в мгновение ока стал интернациональным, и в каждой стране за ним закрепилось совершенно уникальное название. В Австрии его называют «сецессион», в Италии — «либерти», во Франции и Голландии он оставил след как «новое искусство», в Германии принято называть его «югендстиль», что значит «юный стиль», в США, благодаря изысканным изделиям из стекла Луиса Комфорта Тиффани, модерн известен как «тиффани».

Возникнув как антитеза индустриальному миру, модерн смог выразить идею кризиса своего времени. Ар-нуво явился символом заключительного момента духовного падения европейской культуры. Увековеченный его существованием рубеж XIX–XX вв. был рубежом между Новым и Новейшим временем, базирующимся на других материальных и духовных основах.

Но вернёмся вновь к зарождению модерна как стиля. Как уже было сказано ранее, модерн заимствовал элементы отовсюду, где находили вдохновение его мастера. Также было сказано и о том, что возникновение модерна неразрывно связано с глубочайшими потрясениями в человеческом обществе. Что же потрясло европейское общество в достаточной мере, чтобы оказать ощутимое влияние на зарождающееся новое искусство?

Невероятно сильное впечатление произвела на европейцев выставка японского искусства, ознаменовавшая завершение двухсотлетней изоляции Японии от всего внешнего мира. Она положила начало взаимному влиянию столь различных культур — европейской и японской. Это явление принято называть культурным диффузионизмом, в данном случае он возник после реставрации Мэйдзи: пока Европа восхищалась японской графикой и живописью, Япония стремилась подражать таким ведущим европейским течениям как импрессионизм и постимпрессионизм. Организована выставка была в 1895 г. коллекционером и популяризатором японского искусства Самюэлем Бингом в Париже на улице Прованс в салоне под названием «Новое искусство», из-за которого и получил признание термин «ар-нуво». Целью выставки была возможность органичного соединения произведений художественной культуры запада и востока. На первом же вернисаже было представлено огромное собрание истинных шедевров искусства: поистине великолепные образцы графики, живописи, керамики, скульптуры, художественного стекла и мебели, поразившие воображение европейского зрителя. При всём разнообразии и пестроте выставок, все они имели общие черты: отказ от классического искусства в пользу экзотики и поклонение хлестким и точным, словно удар бича, линиям (ил. 5).



5. Удар бича. Г. Обрист. 1895 г.

Японизм стал популярен во Франции ещё в 60-е гг. XIX в. и долгое время оставался исключительно французским направлением, да и впоследствии распространялся преимущественно при посредничестве Франции. Японизм изначально был модой противоречия существующим эстетическим канонам, утвержденным западноевропейским обществом. Художественный критик Эрнст Чесней написал в «Gazette des beaux arts», что после 1862 г. «увлечение японскими гравюрами, имевшее характер мании, распространилось подобно степному пожару по всем парижским студиям» [2, с. 132]. Японизм — крайне сложное для европейской культуры явление и в особенности для искусства. С одной стороны, японизм — это усвоение населением Европы японских культурных реалий: гравюры укиё-э, традиционных одежды и аксессуаров, фарфора, а также последнего писка моды — расписных ширм (ил. 8). Обладание этими вещами делало владельца в глазах современников избранным эстетом с «передовым» вкусом и наделяло престижем. С другой же стороны, японские гравюры на дереве и расписанные тушью вертикальные живописные свитки оказали заметное влияние на возникновение эксклюзивных техник и новых живописных приёмов. Европейское обращение к культуре востока можно легко объяснить тем, что к середине XIX века привычные для Европы образцы восприятия мира стали исчерпывать себя. Для развития искусству требовался поток свежего воздуха — приток чего-то принципиально нового. Им и стала загадочная для европейцев японская культура с её древними традициями. Одной из заимствованных ярких черт японской живописи стало создание переосмысленной реальности. Мир реальный и мир, изображенный на картине, два совершенно разных мира. Это очень прельщало бегущих от реализма европейцев. Так японская культура стала чрезвычайно мощным источником вдохновения мастеров модерна. Анализируя японские гравюры, художники видели то, о чём ранее никто и помыслить



6. Андо Хиросигэ. Река Асакусагава. Набережная Омая и сосна Сюби



7. Предмет из сервиза, расписанного Феликсом Бракемон. 1867 г. и источник вдохновения для росписи — гравюра 'Плавающий карп' Андо Хиросигэ. Ок. 1840–42 гг.

не мог бы: человеческие фигуры обрезались рамками картины, объём не передавался, заменяясь плоскостью, обильно использовались необычные ракурсы и отражающие поверхности (ил. 6). Всё это с японских гравюр переключалось в искусство Европы, производя неизгладимое визуальное воздействие как на художников, так и на обывателей. Не удалось избежать и прямого копирования привычных японских растительных и зооморфных мотивов. В искусстве Европы повсеместно возникают лилии, карпы, богомолы, ракообразные, водоросли и т.д.

Так, например, увлеченный японской ксилографией Феликс Бракемон определенно черпал вдохновение для росписи сервиза из графики Андо Хиросигэ (ил. 7).

Существует много споров на тему влияния традиционного японского искусства на развитие «нового» европейского искусства, однако невозможно отрицать, что влияние японской культуры ощущается во многих творениях стиля модерн, отражаясь в узорах, орнаментах, форме посуды.

Подводя итог проведенному исследованию, хочется отметить, что декоративно-прикладное искусство именно в эпоху модерна стало необыкновенно популярным, за счёт своего умения сочетать необходимое и полезное с декоративным и прекрасным. Также можно сказать, что модерн — это не просто художественный стиль, это своеобразный сигнал. Сигнал о том, что искусство задыхается, как и окружающий мир. Неспроста модерн становится популярен в преддверие и во время не самых благоприятных событий в жизни человечества. Чрезвычайно актуален модерн и сегодня, ведь мы живём не просто на переходе одного века в другой, а во время смены тысячелетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бхаскаран Л. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. М.: Арт-Родник, 2007. 256 с.
2. Гришин М. В. «Японизм» рубежа XIX — начала XX века как общеевропейское явление //Обсерватория Культуры. 2015. № 2. С. 130–136.
3. Завьялова А. Е. Мир искусства. Японизм. М.: Буксмайт, 2014. 96 с.
4. Малинина Т. Формула стиля. Арт Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека, 2005. 304 с.
5. Николаева Н. Японские мотивы в искусстве модерна //Вопросы Искусствознания. 1994. № 2–3. С. 312–326.
6. Стернуо С. А. Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи. М.: Белфакс, 1997. 128 с.

Сведения об авторе:

Рунова Татьяна Тимуровна, Санкт-Петербургский горный университет, бакалавриат, 4 курс; hhhowa@gmail.com

Runova Tatiana Timurovna, Saint Petersburg Mining University, Bachelor's Degree, the 4th year student; e-mail: hhhowa@gmail.com

Научный руководитель:

Коляда Екатерина Михайловна, Санкт-Петербургский горный университет, доктор искусствоведения, доцент; ekaterinkolyada@yandex.ru

Kolyada Ekaterina Michailovna, Saint Petersburg Mining University, Doctor of Arts, Associate Professor; ekaterinkolyada@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙН-РАЗРАБОТКИ ИНТЕРФЕЙСА УПРАВЛЕНИЯ СИСТЕМОЙ НАВИГАЦИИ И ПИЛОТАЖА

С развитием цифровых технологий появилась необходимость в разработке новых методов управления системами и подсистемами летательных аппаратов. Тому пример — в течение многих лет на территории Российской Федерации проектировался самолет Sukhoi Superjet 100 (Су-95), который стал первым пассажирским самолетом с цифровым интерфейсом, эксплуатирующийся в перелетах на небольшие расстояния (не более 4500 км). До этого имели схожее оборудование пассажирские самолеты «Boeing». Что важно учесть в рассмотрении вопроса проектирования новой системы управления: каждый самолет имеет разное назначение и разные возможности, что заставляет задуматься над особенностью интерфейса системы, с помощью которой будет производиться управление воздушным судном.

Ключевые слова: пассажирский самолет, восприятие цвета, интерфейс, адаптация, система навигации, графический дизайн, интерактивный дизайн, дизайн-проектирование.

А. В. Savchenko

SPECIFICITIES OF THE DESIGN AND DEVELOPMENT OF THE NAVIGATION AND AIRCRAFT CONTROL INTERFACE

Advances in information and computer technologies have enabled new methods of control within the systems and subsystems of the aircraft. For example, for many years the Russian Federation worked on the project of the Sukhoi Superjet 100 (Su-95) aircraft, which became the first passenger aircraft with a digital interface operated on short distance flights (under 4,500 km). Prior to this, Boeing passenger aircraft already had similar equipment. While developing a new control system, it is important to remember that each aircraft has a different purpose and different capabilities, which affect the specificities of the control system interface of the aircraft.

Keywords: passenger aircraft; colour perception; interface; adaptation; navigation system; graphic design; interactive design; design planning.

Цель статьи — изучить возможности интерфейса воздушного судна на основе выработанной системы управления воздушным судном, габаритов фюзеляжа, используемых алгоритмов и технических особенностей.

Изучение особенностей внимания является необходимой частью проектирования интерфейса, особенно в таком проекте, как интерфейс для воздушного судна. Огромное количество рычагов и кнопок, даже не смотря на обученность пилота, не способствует полной концентрации. Все, что происходит в кабине пилотов — отточенные временем алгоритмы, следующие за определенным этапом полета.

Внимание человека, в зависимости от внешнего воздействия, можно разделить на две категории: произвольное и непроизвольное. Произвольное направлено на определенную выбранную цель, и не способно удержаться надолго. Непроизвольное — как раз то, на что человек

отвлекается, пока пытается удержать внимание на цели. Непроизвольное внимание воздействует на любое из чувств как раздражитель, вызывая реакцию. Также внимание может быть направлено на разные объекты, при этом они могут быть как внешними, так и внутренними. Внешнее внимание обращено на окружающий человеком мир, на основе полученных данных о котором он формирует уже внутренний образ — ассоциации и понимание. Внутреннее же касается не внешних форм, а конкретно информации, которая находится внутри этих форм. Моторное внимание направлено на движение или же действия. Например, мы видим красное яблоко перед собой — это проявление внешнего внимания. Яблоко на вкус кислое, но приятное — это внутреннее. А когда мы берем яблоко в руки и моем его — это моторное.

Также внимание имеет определенные свойства, а это: концентрация, устойчивость, переключаемость, распределение и объем. Для проектирования интерфейса особенно необходимы параметры объема внимания: человек не способен одновременно удержать в охвате количество больше, чем 4–6 объектов.

Пилотам необходимо работать с большим количеством оборудования, и в каждой фазе полета важны определенные показатели датчиков. В связи с этим есть необходимость в «периодических» экранах, что будут выносить информацию, требующую внимания на данный момент, но при этом не будут создавать визуальный дискомфорт пилотов. Сейчас эта проблема решена только частично: в оцифрованных воздушных судах используются дублирующее для обоих пилотов экраны, которые используются в воздушной навигации.

1. Восприятие цвета в воздушном пространстве

Для верного визуального восприятия информации необходимо правильно расставлять акценты на «важное» и «менее важное», обозначать абстрактные объекты и верно манипулировать физическим ощущением. Стоит понимать, что по большей части цвет состоит из стереотипов, или, как их еще называют, «универсальные элементы человеческого опыта», которые можно определить как «вода», «огонь», «земля» и «воздух». Они вызывают соответствующие ассоциации, например, небо — голубое, земля — зеленая или коричневая. При этом, значение и восприятие цветов зависит не только от наглядных примеров (голубое небо), но и от ощущений, который испытывает человек во время взаимодействия с цветом (голубое, но расслабляющее беззаботное небо).

Каждое цветовое сочетание воспринимается человеком по-разному, даже в том случае, если каждый цвет по-отдельности не ощущается негативным или позитивным. Ранее проводилось исследование компанией Young & Rubicam, в котором участники оценивали свои ощущения по биполярной шкале «грустный — радостный» и «агрессивный — неагрессивный». Результаты показали, что «радостными» считаются сочетания с участием белого, зеленого и желтого цветов. Нейтральным оказалось сочетание желтого на белом фоне. Грустными признались холодные цвета на черном фоне, и темные цвета на синем. Цветовые сочетания, которые оказались нейтральными — голубой на синем, желтый на белом, синий на белом и фиолетовый на голубом. К агрессивным сочетаниям отнесли сочетания на темном фоне, а к менее агрессивным — на светлом. Абсолютно неагрессивным оказался синий цвет на белом фоне.

Светлые цвета больше притягивают глаз, чем темные, а светлые и теплые тона, в которые окрашен объект, кажутся визуально ближе. При этом светлый, но чрезмерно ядовитый цвет вызывает беспокойство, и глаз «отдыхает» в синем и зеленом.

Физическое воздействие цвета было изучено и многочисленными экспериментами подтверждено физиологами и психологами. Так, красный цвет был определен как раздражающий, но при этом он ассоциируется с теплотой и эффективен при меланхолии. Зеленый — снимает раздражительность, бессонницу и усталость, и может работать как хорошее болеутоляющее. Синий цвет — это антисептик, он воздействует гораздо сильнее, чем зеленый цвет и при чрезмерном его использовании может вызвать усталость и угнетенность. Статичные цвета

7. Студенческая секция

способны уравновесить или отвлечь от возбуждающих цветов, и особую роль могут занять серый, белый и черный цвета, так как они могут оказать влияние на возникающее раздражение. Так, черный способствует сосредоточению, а белый полностью гасит раздражение.

Также цвета субъективны и не могут быть постоянны. Например, если положить синий шарф на траву, то освещенная его часть будет казаться ярче, в отличие от части, находящейся в тени. Как цвет мы видим и расстояние: на фотографии ниже можно наблюдать, как сопки, которые должны быть одинакового зеленого цвета, по мере отдаления становятся более синие (ил. 1).

Цвет не является прилагательным, описывающим предмет. Это скорее описание действия: «Я сижу на траве, пью чай из термоса и передо мной сопки голубые».

Исходя из вышесказанного, в ночное время суток пилоту необходимо сохранять обзор и концентрировать внимание только на самом необходимом. Велика вероятность, что синие оттенки интерфейса будут воздействовать слишком релаксирующе, потеряется возможность удерживать внимание. Такой цвет может использоваться для незначительной информации и для общего тона. Слишком яркие, агрессивные цвета могут, наоборот, слишком возбуждать, притягивать большую часть внимания.

Также для привлечения внимания и его удержания может способствовать желтый цвет. Но в дневное время суток его применение может нести обратный эффект.

2. Пилот в воздушном пространстве

Если представить себя на месте летчика, то на конце правого крыла можно увидеть зеленый огонь, а на конце левого — красный. Хвостовая фара горит белым. Эти навигационные огни — указатели направления полета для других пилотов. Один цветной огонь в ночном небе и один белый на хвосте говорят летчику, что он летит с кем-то пересекающимся курсом.

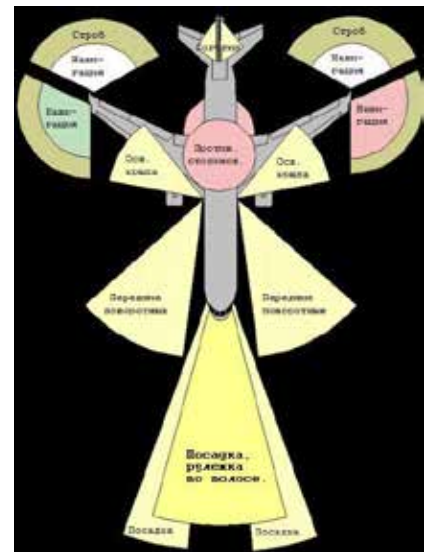
Яркие посадочные огни белого цвета направлены вперед. Они требуются, чтобы пилоты хорошо видели взлетно-посадочные полосы и включаются после того, как пилот видит землю. Иногда они используются для привлечения внимания других летчиков или для отпугивания летающих перед воздушным кораблем птиц (ил. 2)

Для того, чтобы выбрать необходимую форму интерфейса, нужно понимать, что пилот видит и переживает в процессе полета. Это далеко не всегда ясная погода и очень часто пилоту приходится совершать посадку в неблагоприятных условиях и в нулевой видимости. Для таких ситуаций у пилота есть собственная навигационная система, которая выполняет функцию дополненной и адаптированной под воздушное пространство карты. Ниже для сравнения приведены три вида карты, востребованные в разных профессиях (ил. 3):

Пилот всегда держит связь с землей, на которой диспетчер диктует необходимые координаты или указывает угол поворота относительно нынешнего маршрута. Также существуют разные технологии, которые используются для навигации пилотов. Одна из них, только появляющаяся, называется *synthetic Vision*, и она использует технологию 3D для предоставления пилотам интуитивно понятные средства понимания летной среды, возможные сложности время посадки, указывает на предстоящий барьеры и угрозы. TCAS и ADS-B на данный момент предоставляются повсеместно, и показывают ближайшие угрозы по отношению к намеченному маршруту.



1. Сопки уходят вдаль = сопки становятся более голубые



2. Навигационные огни самолета

7. Студенческая секция



3. Навигационные карты



4. Взаимодействие человека и машины



5. Приборы для совершения посадки.

Это могут быть летящие сходим курсом самолеты, метеориты и прочие угрозы.

Любая неправильно отображенная информация может сказаться на безопасности перелета. Подробный разбор процесса коммуникации пилота и приборов на панели управления представлен на *ил. 4*.

Процесс пилотирования основывается на действии двух пилотов, один из которых контролирует показатели приборов, а второй занимается непосредственно пилотированием. На примере посадки мы рассмотрим, как задействованы приборы управления. Каждый прибор имеет свой датчик на панели, за которым необходимо наблюдение. Во время штатных ситуации используется один и тот же алгоритм действий, который затрагивает подключение или отключение определенного прибора. Время совершения алгоритма может зависеть от команды диспетчера, также диспетчер указывает координаты и дает разрешение на совершение взлета и посадки. Вот, например, алгоритм посадки воздушного судна:

1. Sets autobrake — Автоматический тормоз;
2. Engaged approach mode — Включение режима захода на посадку;
3. Gear down — Передача вниз;
4. Sets flaps (20) — Установка закрылок в нужное положение;

5. Arms speed brakes — Подключение скоростных тормозов;
6. Sets go-around altitude — Установка высоты обхода, получение разрешения и координат);
7. Sets flaps (30) — Установка закрылок;
8. Sets approach speed — Установка скорости;
9. Pushes checklist button — Кнопка контрольного списка (выводится на отдельный экран)
10. Disconnect AP — Отключение автопилота.

Стоит отметить, что Автопилот работает в любом случае с участием командира корабля. И также стоит отметить, что подобных алгоритмов всего три. К ним относится взлёт, процесс полета в котором действует алгоритмом автопилота, и посадка. При этом каждый алгоритм использует определенную комбинацию команд, но приборы и необходимые для выполнения команды рычаги находятся в разных частях приборной панели, к которым имеют доступ оба пилота. На *ил. 5* проиллюстрирован процесс посадки, и каждый задействованный прибор соединен с пилотом, который его использует. Если для пилота справа большинство переключателей и тумблеров находится под рукой, то пилоту слева приходится тянуться через всю приборную панель. Упрощением стало бы или расположение приборов одного алгоритма рядом друг с другом со стороны второго пилота, либо перевод управления в цифровой вариант, что было бы доступно для обоих пилотов (и, возможно, дублироваться, как экраны с навигационными данными). В случае с перемещением приборов возникает непростая ситуация: некоторые приборы используются в разных алгоритмах, и если их размещать на каждый алгоритм отдельно, то многие будут дублироваться. Оцифровка могла бы решить эту проблему: тогда

каждый алгоритм был единой строкой на панели с возможностью выборочной корректировки данных, в том числе и подключением приборов из общей панели управления.

Возвращаясь к теме о цветовой гамме, можно привести два возможных режима, подобранные под время суток (ил. 6). Во-первых, ориентируясь на нынешнюю цветовую палитру цифровых элементов, я решила отказаться от использования чистого черного и чистого белого цветов, во избежание напряжения глаз, и находящиеся на темном фоне цвета высветлила с той же целью. За основные цвета были взяты красный, желтый и зеленый цвета, но так как желтый плохо читается на светлом фоне, он был заменен на голубой цвет, а зеленый был использован более темного тона.



6. Цветовая палитра для ночного и дневного режимов работы.

К сожалению, на данный момент существует очень мало аналогов подобной системы навигации, и самые близкие — это упрощенные навигационные карты для частных самолетов, салон которых максимально упрощен до уровня комфортного автомобиля. Например, приложение Xavion (Разработчик: X-Avionics), которое может мгновенно проложить безопасный курс до ближайшего аэропорта на случай, если двигатель вдруг выйдет из строя. Так же оно передаёт сообщения об опасных метеорологических явлениях, наблюдаемых и ожидаемых в пределах конкретного района, данные о состоянии двигателя, турбулентности, а также ведущее отчет о температуре, скорости и направлении ветра за бортом.

На основе проделанного анализа были сделаны следующие выводы:

Во-первых, во время полета от пилота требуется немалая концентрация, которую может дать простой и понятный интерфейс. В статье были описаны три черты, которые могли бы достичь необходимого результата:

1. Правильно подобранное сочетание цветов в интерфейсе;
2. Вывод необходимых приборов в одно место на панели управления;
3. Оптимизация приборной панели под алгоритмы действий.

Во-вторых, в процессе разработки также может быть решена проблема эргономичности кабины управления транспортом, наличие свободного пространства на панели и удобного распределения информации приборов на экране.

Выполнение этого проекта — новый шаг на пути к прогрессивным безопасным перелетам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедев-Любимов А. Психология рекламы. СПб.: Питер, 2002. С. 166.
2. ГОСТ 23000–78. Система «Человек-машина». Пульты управления. Общие эргономические требования. Производственная эргономика / под ред. С. И. Горшкова. М.: Медицина, 1979. 12 с.
3. Денисов В. Г., Онищенко В. Ф., Скрипец А. В. Авиационная инженерная психология. М.: Машиностроение, 1983. 223 с.

Сведения об авторе:

Савченко Алена Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; savchenko.elsaiva@gmail.com

Savchenko Alyona Vladimirovna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; savchenko.elsaiva@gmail.com

Научный руководитель:

Филлипов Максим Викторович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; fillmax@gmail.com

Filippov Maxim V., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; fillmax@gmail.com

НОВАЯ АТРИБУЦИЯ РАМЫ ДЛЯ ЗЕРКАЛА В СТИЛЕ АНДРЕА БРУСТОЛОНЕ ИЗ СОБРАНИЯ УЧЕБНОГО МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

Данная работа описывает процесс и результаты атрибуции деревянной резной рамы для зеркала в стиле Андреа Брустолоне из учебного музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Среди целей и задач исследования: описание основных технических характеристик предмета и выявление его художественно-стилистических особенностей с целью дальнейшего уточнения времени и места создания, а также вынесения предположения об авторстве вышеуказанного предмета декоративно-прикладного искусства. Среди методов и принципов исследования наибольшее значение имели: историографический анализ, композиционно-стилистический анализ, метод подбора аналогий. По итогам исследования автор выносит предположение о возможности атрибуции данного предмета как венецианской резной рамы для зеркала, созданной в 80-х гг. XIX века в мастерской венецианского скульптора Валентино Пансиера Бесареля.

Ключевые слова: атрибуция, зеркало, рама, дерево, барокко, Андреа Брустолоне, Валентино Пансиера Бесарель.

N. Sinenko

THE NEW ATTRIBUTION OF A MIRROR FRAME IN THE STYLE OF ANDREA BRUSTOLON FROM THE EDUCATIONAL MUSEUM OF DECORATIVE AND APPLIED ART AT ST. PETERSBURG STATE STIEGLITZ ACADEMY OF ART AND DESIGN

This article describes the process and the results of the attribution of a carved wooden mirror frame in the style of Andrea Brustolon from the Educational Museum of Decorative and Applied Art at St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design. The aims and objectives of the study include a description of the main technical characteristics of the object and the identification of its artistic and stylistic specificities in order to further clarify the time and place of its manufacture, as well as making assumptions about the authorship. Among the research methods and principles, the most important for the research were: historiographic analysis, compositional and stylistic analysis, the method of selective analogy. Based on the results of the study, the author makes an assumption about the possibility of attribution of this object as a carved Venetian mirror frame made in the 1880s in the workshop of Italian sculptor Valentino Pansier Besarel.

Keywords: attribution, mirror, frame, wood, baroque, Andrea Brustolon, Valentino Pansiera Besarel.

В учебном музее прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. барона А. Л. Штиглица в зале Медичи экспонируется большое зеркало в деревянной резной раме, датированное XIX веком и, возможно выполненное в стиле итальянского резчика по дереву эпохи барокко Андреа Брустолоне

(ил. 1) Предмет поступил в музей в январе 1949 г. из Эрмитажа и на данный момент числится в фонде мебели под номером МБ-426. До недавнего времени эта информация являлась исчерпывающей, более точных датировок и предположительного авторства, как и места создания, достоверно известно не было.

Рама для зеркала в стиле Андре Брустолоне имеет эллипсоидную форму, размеры рамы 200 x 155 см., выполнена из древесины грушевого дерева, тонированного под эбеновое дерево. Эбеновое дерево обладает исключительными декоративными свойствами: природный цвет и мелкое строение волокон. Однако его удельный вес очень велик, что усложняет обработку. Для качественной имитации мастерами использовались плотные, твердые сорта фруктовых деревьев, например, грушевого. Есть несколько способов достижения визуальной имитации.

Предмет протравливается серной кислотой, после чего обмывают водой и высушивают. Далее древесину обрабатывают раствором кампешового дерева или железной протравой. В случае с использованием кампешового дерева готовится 10% раствор, а после высыхания предметы обрабатывают также 10% раствором двуххромового калия в воде. В случае с железной протравой предмет погружается на несколько недель в раствор уксуснокислого железа, затем высушивается и погружается на несколько дней в отвар чернильных орешков. В обоих случаях действие продолжается до получения цвета желаемой густоты.

Также эффект эбенового дерева может быть достигнут обработкой предмета черной анилиновой краской «нигрозином» растворенным в воде. В этом случае 8 частей нигрозина растворяют в 10 частях воды и этим раствором покрывают предмет. После высыхания его обрабатывают раствором меди в соляной кислоте, который готовится в пропорции 20 соляной кислоты на 1 меди.

Далее предмет или заготовки древесины полируются.

Рама декорирована восемью резными фигурками путти, размещенными по кругу на орнаментированных резных драпировках. Данный мотив характерен для живописи и предметов декоративно-прикладного искусства эпохи барокко, также о принадлежности к этому стилю свидетельствуют динамичность и вычурность композиции. Динамика композиции обусловлена замкнутой эллипсоидной траекторией расположения фигур, экспрессивными позами путти, а несколько вычурный, характерный для барокко эффект, является следствием использования автором высокого рельефа.

Действительно, стилистически зеркало схоже с работами Андреа Брустолоне (1662–1732) — прославленного итальянского резчика по дереву эпохи барокко, выполнявшего преимущественно мебель и религиозную скульптуру.

Свое обучение будущий скульптор начал в родном городе Беллуно. Его первым учителем был отец — Якопо Брустолоне, а затем он продолжил обучение у художника Агостино Ридольфи (1646–1727) и в Венеции у скульптора Филиппо Пароди (1630–1702).

Известно, что Андреа Брустолоне в 1678–80 гг. побывал в Риме, где познакомился с работами Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680), оставившими значимый отпечаток на его художественной манере. Впоследствии мастер возвращается в Венецию, где начинается первый активный этап его самостоятельной творческой деятельности, который приходится на 1680–85 гг. В этот период он выполняет заказы венецианских церквей, и довольно быстро приобретает популярность. Позднее Брустолоне руководит мастерской резчиков по дереву [12].

Мастер выполнял в большом количестве светские заказы. Известно, что для семьи Венье им был создан набор из сорока скульптурных предметов (ныне хранится в «Sala di



1. Зеркало в стиле Андреа Брустолоне из учебного музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Brustolon» Ca' Rezzonico, Венеция). Кроме того, им был выполнен набор из нескольких экстравагантных и дорогостоящих предметов по заказу венецианских семей Пизани и Коррер.

Одной из наиболее ярких вещей, созданных Брустолоне для Пьетро Венье можно считать мебельный комплект из эбенового дерева, включающий столик и подставку для ваз. Комплект был изготовлен для демонстрации изделий из фарфора. Его декор включает аллегии с образами Геркулеса, Гидры, Цербера, мавров и морских мифологических созданий. Сегодня он хранится в музее Виктории и Альберта (Лондон). Не менее интересные изделия были созданы и для семьи Коррер — комплект стульев с ножками в виде обнаженных женских фигур. Для семьи Пизани им был создан ансамбль, включавший двенадцать стульев, символизирующих двенадцать месяцев года, кроме того, декорированных резными цветами, листьями и плодами фруктов. Сейчас этот набор хранится в Венеции в Палаццо Квиринале.

В 1685 г. Брустолоне вернулся в родной Беллуно, его дальнейшая творческая деятельность была связана преимущественно с созданием религиозных скульптур из ореха, самшита и слоновой кости. Умер Андреа Брустолоне в Беллуно в 1732 г.

Скульптурная резьба в произведениях Брустолоне стремится к преодолению плоскости и созданию трехмерности изображения, мастер очевидно склоняется к работе с круглой скульптурой или же высоким рельефом. Брустолоне искусно работает с древесиной черного, орехового и самшитового деревьев, используя природные возможности различных материалов, он создает предметы интерьера, имеющие большее значение за счет своих художественных качеств. Среди выполненных им мебели можно встретить кресла с фигурной скульптурой, декорирующей подлокотники и подставки для ног; геридоны со столешницей, поддерживаемой фигурами кариатид или атлантов, а также излюбленными в эпоху барокко фигурами арапчат, чей природный цвет кожи передан посредством использования черного дерева. Брустолоне активно использовал при создании декора и растительные мотивы, придавая элементам мебели вид ветвей и стволов деревьев. Активно в композицию включены изображения путти, также зачастую выступающие в виде опорных элементов [12].

Стилистически зеркало соответствует работам Брустолоне: высокий рельеф, динамичные фигуры путти, имитация форм мягких текстур в твердом материале, однако, хронологически зеркало нельзя отнести к творчеству этого мастера, или кому-то из художников его мастерской. Еще одним важным аргументом становится то, что Брустолоне при создании своих работ использовал исключительно древесину эбенового дерева, а не тонирил под неё другие породы.

Однако, у Андреа Брустолоне было много подражателей, как в XVII веке, так и в последующие эпохи. Наиболее известным из них являлся скульптор Валентино Пансиера Бесарель, живший и творивший в XIX веке.

Валентино Пансиера Бесарель (1829–1902) родился в провинции Беллуно в семье, где резьбой по дереву занималось не одно поколение мастеров. Резчиком был прадед Бесареля, учившийся во второй половине XVIII века у Джамполо Гамбо (1723–1802) и также работавший в стиле Брустолоне; Джованни (1778–1842) — дед художника, и Джованни Батиста (1801–1873) — отец Бесареля, чьи работы можно было увидеть в некоторых церквях провинции Беллуно. Бесарель получил навыки резьбы по дереву в мастерской своего отца, а впоследствии имел возможность на протяжении непродолжительного периода времени обучаться у местного художника Антонио Федеричи в начале 1840-х годов. Переломный момент в его жизни и творчестве наступил после встречи с архитектором Джузеппе Сегусини. Именно благодаря его покровительству Бесарель смог обучаться в Академии изящных искусств в Венеции в 1853–1855 гг. Первые свои заказы мастер также получил с помощью покровительства Сегусини, все еще посещая курсы Венецианской академии, которые он так и не смог окончить [2, f.309].

После возвращения в Беллуно мастер получает многочисленные заказы, преимущественно на создание декора для церквей. В художественном плане эти работы являются демонстрацией

исключительного таланта мастера и вместе с тем поспешности и незаконченности его образования. Бесарель то возвращается к барочной традиции, то прибегает к формам рафинированного классицизма, усвоенных им на академических лекциях Луиджи Феррари.

В 1861 г. Бесарель принимает участие в I Национальной Выставке во Флоренции, где мастер экспонирует скульптуру и рельеф изображающие Деву Марию. Но особое впечатление на зрителей производит резная декоративная рама с изображением танцующих амуров. Таким образом становится ясно, что мастер действительно создавал рамы не просто сходные с той, что хранится в учебном музее академии им. А. Л. Штиглица, но использовал совершенно те же образы и мотивы. По итогам выставки работа Бесареля была отмечена медалью и денежным вознаграждением. К художнику приходит слава.

Это событие стало одним из поворотных в творчестве мастера, именно с этого момента вектор его творчества направлен на декоративную резьбу в стиле необарокко, продолжающую традиции творчества Андреа Брустолоне. В 60-е годы XIX века и позднее были созданы наиболее известные работы Бесареля. В 1862 г. мастер занимался оформлением убранства церкви Сан-Рокко в Беллуно, в 1864 создаёт 32 портретных бюста выдающихся людей для общественного здания в коммуне Пьеве-ди-Кадоре, в том же году Бесарель работает над мраморным бюстом итальянского живописца и графера Джованни ди Мина, а в 1865 — получает заказ на различные предметы мебели для семейства Менготти Ди Фонзасо. В дальнейшем мастер принимает участие во Всемирных выставках в Вене (1873), Филадельфии (1876), Барселоне (1888), где он был награжден с золотой медалью, и в Париже (1878). Его мебель была представлена на международных выставках в Лондоне (1874) и Амстердаме (1877), итальянской выставке в Эдинбурге (1890) и Всемирной выставке в Чикаго (1893).

Став поставщиком предметов декоративно-прикладного искусства для крупнейших европейских монархов на волне растущего коммерческого успеха Бесарель и его брат Франческо переезжают в Венецию в середине 1860-х годов. Эти годы можно считать абсолютным коммерческим расцветом деятельности мастера, чему послужило внедрение современных новейших технологий (станков, циркулярных пил и разного рода механической техники) в творческий процесс. В 1885 г. при работе с циркулярной пилой Бесарель лишился четырех пальцев на правой руке. Даже полученное им увечье не смогло прервать его творческую деятельность. Используя специальные протезы, мастер смог и дальше успешно продолжать свою работу с деревом. После аварии Бесарель начал прибегать к помощи своих подмастерьев, осуществлявших задуманные им идеи. Среди наиболее одаренных его помощников можно выделить Беллу-нези Годфри Соммавилла, Луиджи Чима, и скульптора Луиджи Де Паоли.

В начале 1880-х гг. Бесарель выполнил апофеоз Витторио Эмануэле II для туринского адвоката Антонио Боргогна, заказы которого мастер выполнял и раньше. Также в этот период мастер выполнил заказы от итальянского королевского дома. Так, в 1883 г. им был исполнен большой резной стол, украшенный позолотой, предназначавшийся для королевы Маргариты, и располагавшийся в Квиринальском дворце, а также два массивных канделябра для королевской виллы Монцы. Серия заказов для королевского дома была завершена в 1888 г., когда по случаю официального визита кайзера Вильгельма II, королевской семье были доставлены 14 кресел с резными деталями, повторяющие стилистику тех, что были исполнены когда-то Брустолоне для семьи Веньер [5].

В последние годы XIX века Бесарель занимался преимущественно созданием мебели и религиозной скульптуры. Валентино Пансиера Бесарель умер в Венеции 11 декабря 1902 г. В рамках своей деятельности в качестве резчика по дереву Валентино Пансиера Бесарель справедливо считается одним из наиболее значимых продолжателей традиции Андреа Брустолоне, в стиле которого выполнено огромное количество его работ. Создавая мебель, декор для церквей и светских интерьеров художник проявил свое мастерство в изготовлении рам и различных обрамлений. В большинстве работ Бесарель использовал именно имитации

7. Студенческая секция

эбенового дерева, как и в случае с зеркалом из учебного музея Академии им. А. Л. Штиглица. Известны еще две резные рамы мастера со схожим образным оформлением и техникой обработки, имеющих эллипсоидную форму.



2. Резная панель из орехового дерева с изображением путти. Christie's. Nineteenth Century Furniture & WoA, London, 29 October 1998



3. Венецианская резная рама для зеркала. Hindman (Chicago, IL, US, 20 April, 2016)



4. Резная рама для зеркала с изображением путти и растительными мотивами. Bonhams. London, United Kingdom, 9 July 2015

Образ путти достаточно часто встречается в работах Бесареля, так на сайте аукционного дома Christie's (Nineteenth Century Furniture & WoA, London, 29 October 1998) размещена резная панель из орехового дерева с изображениями путти, приписываемая руке именно этого мастера и датирующая 1875 г. (ил. 2). Пластическое моделирование тела фигурок путти соответствуют тем, что украшают исследуемое зеркало. Кроме того, на сайтах других аукционных домов можно встретить резные рамы, также приписываемые Бесарелю и близкие по технике и стилю раме из музея.

Первая рама аукционного дома Hindman (Chicago, IL, US, 20 April, 2016) [Ил. 3, 14], на сайте указывается как венецианская резная рама для зеркала, в данном случае также как и с резной панелью аукционного дома Christie's в качестве исходного материала было использовано ореховое дерево, однако в данном случае уже имеет место быть тонировка под эбеновое, зеркало также имеет эллипсоидную форму и украшено танцующими детскими фигурами. Второе зеркало было опубликовано на сайте аукционного дома Bonhams (London, United Kingdom, 9 July 2015), где предмет указан как «Резная рама для зеркала с изображением путти и растительными мотивами», форма у зеркала та же, эллипсоидная (ил. 4). Рама тонирована под эбеновое дерево, но какой сорт дерева был использован не указывается. На сайте сказано, что аналогичное зеркало было выставлено на выставке Philadelphia Centennial Exhibition в 1876 г. и на Esposizione Italiana di Milano в 1881. Эти сведения доказывают, что подобного рода вещи в творчестве мастера были не редки. Рамы названных аукционных домов датируются 1870–80-и гг., а именно на эти два десятилетия приходится наиболее активная деятельность Бесареля. В эти же годы Бесарель уже имеет свою мастерскую и учеников, а в 1880-х мастер, как мы отмечали выше, лишается четырех пальцев, что вынуждает

его в большей степени прибегать к помощи учеников при выполнении заказов. Все эти нюансы крайне важно учитывать при анализе и сопоставлении пластики и моделировки фигур и лиц путти зеркала музея и наиболее близкого ему зеркала аукционного дома Bonhams.

Резная рама аукционного дома Bonhams, атрибутированная как работа Валентино Пансиера Бесареля, имеет ту же эллипсоидную форму, что и находящаяся в Музее прикладного искусства при академии Штиглица, обе выполнены из легких пород дерева

и впоследствии тонированы под эбеновое дерево. Просматривается очевидная схожесть в пластике фигур и динамике асимметричной композиции.

Однако, черты лиц путти, трактовка волос и выражения лиц не совпадают. Путти зеркала из музея Академии им. А. Л. Штиглица имеют более крупные округлые глаза, вздернутый нос и одутловатую нижнюю часть лица, в то время как у путти зеркала аукционного дома Bonhams лица более изящные, с заостренными носами, некрупной нижней частью лица и миндалевидными глазами. Но обращаясь к иным работам Бесареля, скульптурам путти [5. 1 с. 140] (ил. 5) или же резным барельефом с их включением следует отметить большую схожесть в трактовке лиц и волос с путти зеркала музея. Фигуры путти аукционного дома Bonhams, хоть и являются чуть более маньеристически вытянутыми, в целом по моделировке сходны с теми, что украшают раму музея. Трактовка фигур путти в других работах мастера не имеют излишней вытянутости пропорций более сходны с фигурами путти музея. Идентично трактованы крылья, выполненные в виде двух уплощенных лопастей, но в других работах мастера крылья трактуются иначе. Однако, судя по работам из различных источников, крылья Бесарель выполнял различной формы.



5. V. Besarel iun.
*Putto in legno di
cirmolo naturale*
(collez. privata)

Подводя итог исследования, можно утверждать, что рама для зеркала в стиле Андреа Брустолоне, хранящаяся в учебном музее прикладного искусства Академии им. А. Л. Штиглица, могла быть создана в 70–80 гг. XIX века в Венеции в мастерской Валентино Пансиера Бесареля. Такой вывод возможен на основании факта неоднократного создания (единолично мастером или же его мастерской) резных деревянных рам для зеркал, которые, судя по его творческой биографии, являлись немаловажной частью его творческой деятельности. Также, немаловажным оказывается и тот факт, что работы Бесареля выполнялись не из эбенового дерева, а из других пород, тонированных под него. Таким же способом было создано и зеркало из музея. Кроме того, очевидно, что мастер работал не просто в рамках необарокко эпохи историзма, но конкретно в стиле Андреа Брустолоне. Особую роль в атрибуции экспоната сыграли найденные аналоги работ мастерской Бесареля, в которых использованы тот же материал, те же приемы, те же изобразительные мотивы и та же форма.

В данном случае уместно было бы предположить, что оба зеркала могут являться не единоличной работой мастера, но его совместной работой с учениками, работавшими в его мастерской. Вероятно, фигуры, или, по крайней мере, лица путти с рамы аукционного дома Bonhams выполнены другим мастером, тогда как те, что украшают раму музея Академии им. А. Л. Штиглица близки по своей пластике и трактовке образов к представленным в других собраниях работам Бесареля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Giovanni Angelini, Ester Cason. Gli scultori Panciera Besarel di Zoldo.: Provincia di Belluno, 2002
2. Österreichisches biographisches Lexikon. 1815–1950, ÖBL. Bd. 7 (Lfg. 34, 1977), S. 309f.
3. Официальный сайт аукционного дома Bonhams. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/22620/lot/300/> (дата обращения 5.05.2019)
4. Официальный сайт аукционного дома Christie's. URL: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-italian-carved-walnut-relief-panel-by-1328043-details.aspxmirror-with-playful-putti/> (дата обращения 10.05.2019)
5. Официальный сайт аукционного дома Hindman. URL: <https://hindmanauctions.com/> (дата обращения 5.05.2019)
6. Официальный сайт галереи искусств Онтарио. URL: <http://www.ago.net/agoid29347> (дата обращения 22.04.2019)
7. Официальный сайт Института итальянской энциклопедии (институт Треккани). URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/valentino-panciera_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/valentino-panciera_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения 17.04.2019)

7. Студенческая секция

8. Официальный сайт интернет-магазина американской компании 1stdibs. URL: https://www.1stdibs.com/furniture/mirrors/wall-mirrors/carved-ebonised-mirror-attributed-to-valentino-besarel-circa-1870/id-f_14640162/ (дата обращения 5.05.2019)
9. Официальный сайт итальянской антикварной и реставрационной компании GognaBros. URL: <http://www.gognasrl.it/antiquariato/gotha/specchiera-cornice/> (дата обращения 24.04.2019)
10. Официальный сайт музея Виктории и Альберта. URL: <https://collections.vam.ac.uk/search/?q=brustolon> (дата обращения 15.03.2019)
11. Официальный сайт музея Метрополитен. URL: <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=brustolon> (дата обращения 15.03.2019)
12. Официальный сайт музея Civico в Беллуно. URL: <http://museo.comune.belluno.it/> (дата обращения 22.03.2019)
13. Официальный сайт проекта Save Venice. URL: <http://www.savevenice.org/site/pp.asp?c=9eIHKWMHF&b=79256> (дата обращения 7.05.2019)
14. Официальный сайт универсальной энциклопедии «Британника». URL: <https://www.britannica.com/biography/Andrea-Brustolon> (дата обращения 15.03.2019)
15. History of art. URL: <http://www.all-art.org/history294-6.html> (дата обращения 23.04.2019)
16. Invaluable. The world's premier auctions and galleries. URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/a-venetian-carved-walnut-mirror-height-39-1-2-x-w-212-c-e8f437fae> (дата обращения 5.05.2019)
17. LAPADA — The Association of Art & Antiques Dealers. URL: <https://lapada.org/art-and-antiques/monumental-venetian-carved-ebonised-> (дата обращения 7.05.2019)
18. Web Gallery of Art. URL: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/brustolo/index.html> (дата обращения 23.03.2019)

Сведения об авторе:

Синенко Наталья Олеговна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, бакалавриат, 4 курс; sinenko.natali@yandex.ru

Sinenko Natalia, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Bachelor's Degree, the 4th year student; sinenko.natali@yandex.ru

Научный руководитель:

Власова Галина Алексеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, хранитель I категории учебного музея прикладного искусства, доцент; info.stieglitzmuseum@gmail.com

Vlasova Galina A, Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Keeper Of the 1st Category of The Educational Museum of Applied Art, Associate Professor; info.stieglitzmuseum@gmail.com

ОФОРТ В СОВЕТСКОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ

Печатная графика (эстамп), благодаря возможности тиражирования со времени своего возникновения применяется для оформления книжного пространства. В наши дни, с развитием полиграфии, эстамп решает другие, более художественные задачи. Но по-прежнему с книгой не разлучается. Статья посвящена одной из печатных техник — офорту и его применению в структуре книги, особенностям и возможностям техники. В качестве характерных примеров рассматриваются книги, оформленные известными отечественными графиками в советское время и в наши дни.

Ключевые слова: офорт, книга, книжная графика, эстамп.

A. Yu. Smolyakova

ETCHING IN SOVIET AND RUSSIAN BOOK GRAPHICS

Printed graphics (prints), due to the possibility of reproduction, quickly made its way into book design. Nowadays, with the development of printing, prints are used to solve higher artistic problems while also being used in books. The article is devoted to etching and its application in the structure of a book, the specificities and capabilities of this technique. As a typical example, the article offers a review of books designed by well-known Soviet and Russian graphic artists.

Keywords: etching, book, book graphics, prints

Офорт — техника глубокой печати, в которой основой для создания печатной формы служит металл. Вышедшая за рамки репродукционной техники для воспроизведения картин известных мастеров, гравюра на металле содержит в себе столько вариантов изобразительных манер и изобразительных средств, какой не обладает никакая-либо ещё печатная техника. У офорта своя особая живописность и широкий тональный диапазон. Но следует отметить, что при таких возможностях офорт сравнительно нечасто встречается в книжной иллюстрации. Гораздо чаще среди печатных техник (активно использовавшихся при иллюстрировании книг в советское время) можно встретить ксилографию и литографию.

Офорт как техника изучался многими авторами. Большую работу по сбору материала по технике офорта проделали петербургские графики Василий Михайлович Звонцов и Владимир Иванович Шистко, создав настольную книгу начинающего офортиста «Офорт. Техника. История».

Широка библиография теоретических работ в области оформления книги. Из наиболее полных изданий, близких к современности, — издания Юрия Яковлевича Герчука («Художественная структура книги», «История графики и искусства книги», «Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков»). Многие труды рассматривают творчество отдельных художников книги (Ю. А. Молок о В. М. Конашевиче и московской книге 20-х годов, В. Н. Петров о В. В. Лебедеве, Э. Д. Кузнецова о М. М. Цехановском и С. М. Пожарском). Издававшиеся сборники «Искусство книги» способствовали значительному углублению понимания этого искусства в его синтетической сложности.

Но при этом трудно вспомнить издания, касающиеся использования эстампа (в частности офорта) в книге. Этой темы в контексте книги касался в исследовательских работах Ю. Я. Герчук. Здесь стоит упомянуть и прилагающееся к книге «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» в оформлении И. Т. Богдеско издание «Илья Богдеско. Дон Кихот. Создание образа», где рассматривается отдельно процесс работы художника.

Основой для создания произведения в офорте служит металлическая доска (медь, цинк, реже сталь), которая предварительно обрабатывается — сглаживаются углы, рабочая поверхность шлифуется и полируется. Доска покрывается слоем лака, содержащего в своём составе канифоль. В зависимости от техники, его наносят разными способами. При травлёном штрихе лак расплавляется и равномерно наносится при помощи тампона. При акватинте — канифоль рассыпается по поверхности доски, затем приплавливается на плите, доска покрывается лаком кистью уже в процессе травления по мере достижения нужного тона. В технике сухой иглы лак не применяется. Награвированная иглами или кистью основа подвергается травлению (самый распространённый способ — погружение в раствор азотной кислоты). Время травления зависит от необходимого тона: чем дольше, тем темнее будет рисунок при печати.

Техника меццо-тинто выполняется на шероховатой доске за счёт предварительного зернения её поверхности. При печати такая основа даёт сплошной чёрный тон. Светлые участки рисунка выскабливаются или выглаживаются.

Печать производится на офортном станке, причём в процессе работы можно сделать несколько оттисков. При смешанной сложной манере несколько техник соединяются между собой, применяются разные манеры нанесения канифоли. Иногда трудно по авторскому оттиску понять, как автор готовил форму.

Среди известных мастеров советской графики, офортисов, которые делали офорты для иллюстрирования книг, такие имена как И. Богдеско, М. Майофис, Б. Диодоров, Г. Поплавский, В. Толли, Леонид и Валентина Петровы, Ю. Перевезенцев.

Книга — это особая среда, область активного соединения объёма и плоскости, в которой текст, графика, шрифт и конструкция служат общей цели. Поэтому задача, которая стоит перед художником-графиком, — гармоничный синтез элементов книги. Этим же обусловлено отличие станковой графики от книжной: картинка должна «существовать» в среде, без отрыва от контекста и общей композиции.

Очень важную роль играет соотношение вертикалей и горизонталей. Края листа, горизонтальные строки и вертикальный обрез их формата организуют книгу в систему преимущественно прямоугольных форм. От этой «классической» системы можно отходить, используя модульную сетку для распределения разноформатных иллюстраций и отрезков текста или создавая «открытую» композицию, выходящую за обрез.

Одна из важных вертикалей — это, конечно, середина разворота. Это ось симметрии разворота. И в зависимости от задачи, которую поставит перед собой художник книги, она может быть подчёркнута (в таком случае разворот делится на две самостоятельные части, равнозначны ли они — уже задача наполнения) или скрыта, затушёвана (разворот становится цельным, иллюстрация располагается поперёк оси симметрии). Так книжный разворот обретает свою двойственность: одновременно цельный и разделённый. Однако не стоит отрицать, что отступление от жёстких геометрических рамок, осей симметрии и строгой уравновешенности зачастую оказывается более выразительным.

Важно помнить, что графика в книге рассчитана на иную дистанцию от глаз зрителя, чем станковая. Попытка повесить книжную графику в экспозицию на стене зачастую ведёт к тому, что картинка не «живёт» отдельно, ищет выходов за рамы, появляются неоправданные пустоты, особенно когда композиция более «свободна». Далее рассмотрим, можно ли применить эти принципы к иллюстрациям в офорте.

Зарождение офорта в России связывают с именем Симона Ушакова (офорты 1663 г. «Троица» и «Семь смертных грехов»). В 1692–1696 гг. гравёр Леонтий Бунин создал иллюстрации

к «Букварю» Кориона Истомина. То есть в начале своего распространения в нашей стране офорт имел именно прикладное значение.

Рассматривая советскую книжную графику, нельзя не уделить внимание иллюстрациям уже упоминавшегося выше молдавского художника *Ильи Трофимовича Богдеско* (1923–2010 г.). Серию 33 офортов к «Дон Кихоту» Сервантеса он создавал в течение пяти лет, начиная с 1984 г. (ил. 1). Впервые в «книжном» формате подлинные эстампы были отпечатаны издательством «Редкая книга» в 1998 г., многотиражное издание было выпущено издательством «Вита Нова» в 2010 г. Иллюстрации, напечатанные на тонированной подложке, занимают цельную страницу разворота. Выбранная автором техника — травлёный штрих, штриховая манера. Художник применяет штриховку очень свободно, оставляя нетронутыми широкие участки, одновременно создавая широкие пятна тона, которые и создают среду. Пейзажа или интерьера как таковых нет, художнику больше интересны герои, в особенности выражение их эмоций.

Офорт может выступать в роли основы и для цветной графики. *Диодоров Борис Аркадиевич* (род. 1934 г.) фигура выдающаяся: был главным художником издательства «Детская литература», профессор, заведующий кафедрой, руководитель творческой мастерской иллюстрации и эстампа графического факультета Московского Государственного университета печати. Его имя внесено в Почетный список лучших в мире иллюстраторов детской книги, а работы — в самых престижных музеях мира.

Известная работа художника — иллюстрации к «Чудесному путешествию Нильса с дикими гусями» Сельмы Лагерлеф (ил. 2). 59 офортов выполнены в техниках травлёного штриха и акватинты и подкрашены акварелью. Формат изображения — 185x140 мм, в печатном издании оттиски представлены в реальном размере.

В издании 1979 г. каждая страница обрамлена в тонкую рамку, не только иллюстрации, но и текст. Такой приём помогает держать обе страницы разворота в единой гармоничной связи. Однако иллюстрации можно рассматривать и вне контекста, они гармоничны и вне книги. Их действительно очень хочется разглядывать, они сюжетны, всегда наполнены действием (нападение на уменьшившегося Нильса огромного кота, полёт с гусем Мартином). Но при этом в основе крепкая формальная композиционная основа (особенно это касается страниц с изображением птиц).

Общий колорит и тональность иллюстраций очень мягкие. Вообще, если рассматривать технику акватинты лишь в тональном, обесцвеченном варианте, можно отметить её способность передавать разностепенные тональные отношения. Причём не только с помощью сближенных или контрастных сочетаний тона, но и за счёт фактуры пятна (мелкая и крупная канифоль, расположение пятен на листе). Поэтому можно сказать, что выбранный художником сдержанный цветовой колорит вполне оправдан и «живёт» вместе с мягкостью акватинты.



1. И. Богдеско. Иллюстрация к книге Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» [13]



2. Б. Диодорова. Иллюстрация к книге С. Лагерлеф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями»

Совсем другие приёмы обрела в своих творческих исканиях эстонский график *Виве Толли* (род. 1928 г.), работавшая в станковой и в книжной графике. Она из тех художников 60–70-х гг., в работах которых, по цитате Ю. Герчука, «усилилось стремление к выявлению обобщённого, «внебытового» смысла», «они переводят реальное действие в сферу отвлечённых значений и смыслов, переключают внимание с сюжетного текста на духовные подтексты книги» [6, с. 96]. При этом художники активно экспериментируют, применяют новые способы травления, совмещения манер.

Борис Моисеевич Бернштейн, эстонский искусствовед, в своей монографии указывает на важную роль, которую имела для развития художницы работа над сборником стихов Анны Хава «Полевой цветок» (1964 г.): «здесь была впервые решена ключевая проблема освоения «не своего» посредством сведения внутреннего, личностного и внешнего в органическое целое так, что характер внешнего, не своего, схвачен и сохранён, но не в ущерб собственному мироощущению и художественному складу» [3, с. 90]. Художник, до этого занимавшаяся в основном станковой графикой, нашла такой изобразительный язык, при котором сохраняется индивидуальность автора иллюстраций, но при этом верно передано настроение поэтической составляющей. Иллюстрации не только рассказывают каждое из стихотворений, но и последовательно развивают темы родины, любви и поэзии. Графика очень свободная, резкая, в каких-то элементах наивная, приближающаяся к примитиву и на первый взгляд простая (стихотворения «Смерть соловья», «Песня не приходит с ветром»).

Несколько книг Виве Толли оформила как единую серию: среди них два издания эстонского издательства «Ээсти Раамат». Это сказания, собранные Аугустом Яановичем Аннистом: «Сказительница Мари» (*Lauluema Mari*) 1966 г. издания и «Повесть о добродетельной Пирете, ласковой Марете и о Майэ-мужеубийце» (*Karske Pireta, taheda Mareta ja mehetarja Maie lood*) 1970 г. Книги оформлены художницей в едином стиле: не только иллюстрации, выполненные в смешанной технике травления, но и орнаментальный декор, представленный небольшими виньетками в народном духе и украшением инициалов.

Б. Бернштейн, рассматривая творчество В. Толли, говорил об издании А. Анниста через призму образа, общего для текста и иллюстративного материала. «Шесть гравюр, выполненных в смешанной технике травления по металлу (не считая гравюры для суперобложки, выполненной в той же технике), акцентируют узловые моменты действия столь последовательно, что история сказительницы Мари может быть прочитана по одним лишь иллюстрациям. В них неизменно господствуют человеческие фигуры и в первую очередь воплощены различные грани образа главной героини — любящей, горюющей, страдающей, работающей, поющей... Важнейшие ипостаси этого образа синтезированы в представленной на суперобложке эстонской крестьянке тех времён, матери и труженице, своего рода «островной мадонне». Большей конкретности и однозначности пластического образа отвечает и графический язык, в котором преобладают линия и контур» [3, с. 104].

Язык автора на первый взгляд резко стилизованный, контрастный, здесь нет той мягкости, которую можно было наблюдать у Диодорова. Здесь меньше повествовательности, действие как бы застыло во времени. При этом некоторая временная застылость не вредит, благодаря ей в каждой из иллюстраций концентрируется глубокая эмоциональная задумчивость. Эмоциональность каждого листа создаётся повторяющимися ритмами (страница с изображением сенокосиц). Многообразие тональных и фактурных эффектов достигается за счёт сложной многосоставной техники травления. Каждый сантиметр фактуры работает на эмоциональную составляющую.

Каждая из шести иллюстраций к «Сказительнице Мари» обрамлена контуром-рамкой, героям как будто тесно в листе (голова лошади упирается в раму, носки ног героини почти касаются края листа) (ил. 3–4). Приём концентрирует внимание зрителя, как бы собирает его.

Георгий Георгиевич Поплавский (1931–2017 гг.) — белорусский художник, чья гибкая и подвижная графика отличается правдивостью и демократичностью сюжетов.

Помимо прочих книг, художник оформлял сборник поэзии Якуба Коласа «Избранное», для которой были созданы 30 офортгов, не считая множества заставок. Поэзия Якуба Коласа описывает тяготы дореволюционной жизни крестьян, трагические события и радость труда. В иллюстрациях передаётся эта привязка к народному.

Поплавский избирает единый формат страницы: большое пространство занимает иллюстрация, нависающая над четверостишием. Несмотря на то, что художник использует для работы не всё пространство офортной доски, иллюстрация получает прямоугольный формат за счёт более тёмного свободного поля. Выразительные средства художника — пятно, глубокое по тону и живое по силуэту и линия, несколько грубая. Эти эффекты, которые достигаются при помощи сухой иглы, травлёного штриха и техники меццо-тинто, позволяют иллюстратору выразить эмоциональный подъём и сильные чувства изображаемых героев.

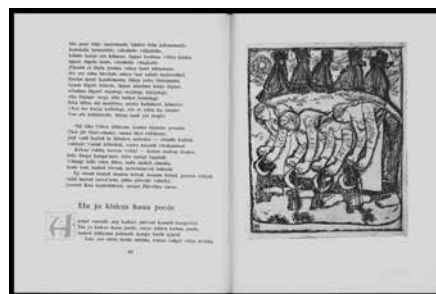
Вот что сам Поплавский говорит о своей работе в эстампе: «Художественная условность работы «в материале» мобилизует на преодоление сопротивления металла или литографского камня, чтобы миллиметр за миллиметром наполнять изобразительную плоскость достоверностью и смысловой логикой разнообразия и красоты земли родной. В работах стремлюсь к пластике линии, завершённости формы, гармонии тона. Исключаю намёк, недосказанность» [7, с. 126].

Рассматривая тему изданий, включающих в себя офорт, нельзя было пройти мимо издательства «Редкая книга», основанного 1991 г. с целью возрождения традиций книги как произведения искусства. Коллекционные книги изготавливаются в очень малых экземплярах, используется старинное типографское и переплётное оборудование, авторская графика. Книги издательства находятся в собраниях ведущих музеев и библиотек мира. Немалую долю изданий составляют издания с печатью в офорте.

Здесь можно привести в пример издание, включающее в себя офорты с подкраской акварелью — «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова в оформлении петербургского художника *Павла Татарникова* (1953–2010 гг.). Тираж книги — 26 экземпляров, пронумерованных и подписанных издателем и художником. 37 иллюстраций выполнено непосредственно в эстампе, каждый экземпляр раскрашен вручную. Экземпляр № 1 находится в собрании Государственного Эрмитажа.

Интересно сравнить работу Татарникова с иллюстрациями Диодорова. Здесь тоже используется цвет, но иллюстрации Татарникова принципиально другие по содержанию: масштаб изображений уменьшен, они воздействуют на зрителя за счёт сочетания линии и яркого пятна. Художник прибегает к более грубой стилизации, что обусловлено в том числе особенностями работы с офортом.

Работа Татарникова интересна с точки зрения композиционного расположения иллюстрации: они имеют небольшой размер, что позволяет поместить их внутри текста. При этом форма изображения не ограничена прямоугольным форматом доски: присутствуют изображения в круге, края доски срезаны и скруглены (автор экспериментирует с форматом изображения).



3. Разворот и оформление суперобложки книги Аугуста Анниста «Сказительница Мари» [16]



4.

Хотя заданные рамки данной работы не предполагают знакомства с форматом *книги художника*, но так как важнейший признак для книг такого рода — использование оригинальных техник печатной графики, тема достойна упоминания. Чаще всего художники — не специалисты-иллюстраторы и не ставят перед собой задачу визуализации текста, они создают из книги художественный объект. В этом жанре работали такие известные имена, как Пикассо, Матисс, Миро, Грис, работы которых находятся в том числе и в собрании Эрмитажа. Издания книги художника всегда малотиражны — в зависимости от возможностей самого автора. Я же, рассматривая примеры применения офорта в книге, ставила своей целью рассмотреть возможности техники для иллюстрирования многотиражных изданий для широкой аудитории.

В поле зрения попала лишь небольшая доля того вклада, который внесли офортисы в книжную графику. Небольшой экскурс не включает в себя работы М. С. Майофиса («Мадам Бовари»), Ю. Ю. Перевезенцева («Белые ночи»), А. Л. Костина («Тарас Бульба») и других художников.

Часть изданий, рассмотренных в данной работе, будучи выпущенными ещё в советское время, не переиздавались (в процессе поиска источников не были найдены). Переизданные в тенденциях современного книжного рынка, но с использованием иллюстраций представленных художников (а в случае с эстонскими изданиями, ещё и с переводом на русский язык), эти книги, думается, смогли бы найти своего широкого читателя, привлекая своей непосредственностью и непохожестью. А также могли бы стать примером включения офорта в современную многотиражную иллюстрированную книгу.

Эстамп трудно вписать в структуру современной книги, так как он, в большинстве случаев, обладает строго очерченным прямоугольным форматом, более подходящим для станковой, выставочной графики. Ограничены и цветовые возможности офорта.

При этом техника глубокой печати обладает своими преимуществами: по изученным примерам можно сказать, что иллюстрации, выверенные по графическому языку, лаконичные. Картинка цепляет глаз читателя за счёт разнообразия эффектов фактур, которые получаются, в том числе и случайным образом, в процессе травления. Офортная графика имеет своё лицо, её трудно спутать с каким-либо другим материалом. Углублённая печать передаёт материалу широкий тональный диапазон, тонкая и подвижная офортная игла позволяет точно передавать почерк и темперамент художника, который волен выбирать свою манеру: от живописного пятна до грубой линейной стилизации.

Можно сказать, что перед графиком стоит двойная задача: необходима грамотная работа с материалом, знание его особенностей и возможностей, но при этом ещё и обязательно следует соотносить всё это с тем, как иллюстрация будет встроена в структуру книги. Офорт в книге — это почти всегда издание, на создание которого художник тратит значительные ресурсы — времени, материала, душевных сил. Возможности офорта с точки зрения композиционного взаимодействия с текстом не так широки, но это окупается широкими выразительными возможностями по сравнению с другими печатными техниками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн. Б. М. Эстонская графика. М.: Советский художник, 1970. 271 с.
2. Браславщина: дневник художников: зарисовки, живопись, акварель, литография, офорт : альбом / Н. Н. и Г. Г. Поплавские. Минск: Минская фабрика цветной печати, 2005. 103 с.
3. Виве Толли : альбом / сост. Б. М. Бернштейн. М.: Советский художник, 1978. 128 с.
4. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М.: РИП-холдинг, 2013. 316 с.
5. Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. 128 с.
6. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: РИП-холдинг, 2014. 213 с.
7. Поплавский Г. Мастера советского искусства : альбом / Л. И. Акимова. М.: Советский художник, 1986. 135 с.

7. Студенческая секция

8. Звонцов В. М, Шистко В. И. Офорт. Техника. История. СПб: Аврора, 2004. 271 с.
9. Богдеско И. «Дон Кихот». Создание образа / сост. В. П. Третьяков. СПб: Вита Нова, 2010. 141 с.
10. Искусство книги. '65/66. Шестой выпуск. М.: Книга, 1970. 182 с.
11. Книга художника / Livre d'artiste. Испанская коллекция. Пикассо. Дали. Миро. Грис. Клаве. Тапес. Из собраний Георгия Германа и Бориса Фридмана : альбом / сост. Б. Фридман. М.: РОСТ Медиа, 2012. 192 с.
12. Лагерлеф С. Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями. Ил. Б. Диодорова. М.: «Детская литература», 1979. 269 с.
13. Сервантес С. М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Ил. И. Богдеско. СПб: Вита Нова, 2010. // Сайт издательства «Вита Нова». URL: https://vitanova.ru/katalog/tirazhnie_izdaniya/chitalniy_zal/hitroumnyi-idalgodonkihotlamanchskiy_174 (дата обращения 24.11.2019)
14. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. Ил. П. Татарникова. СПб: Редкая книга, 2009 // Сайт издательства «Редкая книга». URL: <http://www.rarebook-spb.ru/catalog/2/78/> (дата обращения 18.11.2019)
15. Annist August. Karske Pireta, maheda Mareta ja mehetarja Maie lood. Il. V. Tolli. Tallinn: Eesti Raamat, 1970. 247 p.
16. Annist August. Lauluema Mari. Kangelaslugu vanast orjaajast rahvapärimestest põiminud. Il. V. Tolli. Tallinn: Eesti Raamat, 1966. 87 p.

Сведения об авторе:

Смолякова Анастасия Юрьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, специалитет, 3 курс; smolyakova95@mail.ru

Smolyakova Anastasia, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Specialist's Degree, the 3rd year student; smolyakova95@mail.ru

Научный руководитель:

Гребенникова Дина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; ya.dina-nastya@yandex.ru

Grebennikova Dina A., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, PhD, Associate Professor; ya.dina-nastya@yandex.ru

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ И ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Литературные сюжеты часто становятся источником вдохновения для творчества художников. Произведения литературы иллюстрируются, им посвящены живописные полотна, монументальные и декоративные произведения. Так, в живописи художников второй половины XIX века нашло отражение творчество Данте Алигьери, как наиболее яркого выразителя мировоззренческих установок эпохи Возрождения. Работы Данте вдохновляют художников, но основным произведением, конечно же, становится «Божественная комедия». Проблеме кросс-временного синтеза искусств на примере творчества Данте и некоторых представителей европейской живописи XIX века посвящена данная статья.

Ключевые слова: Данте Алигьери, эпоха Возрождения, прерафаэлиты, модерн, живопись.

Y. E. Tekuteva

THE FUSION OF THE ARTS IN ARTWORKS OF DANTE ALIGHIERI AND 19TH CENTURY EUROPEAN ARTISTS

Literary plots never fail to inspire artists. Literary works are illustrated, painted, embodied in monumental and decorative artworks. The paintings of artists of the second half of the 19th century are a reflection of the artwork of Dante Alighieri as perhaps the most striking expression of the worldviews of the Renaissance. Dante's works inspire artists, most of all The Divine Comedy. The problems of cross-temporal fusion of the arts as exemplified by Dante's work and some of the 19th century European are examined in this article.

Keywords: Dante Alighieri, Renaissance, Pre-Raphaelites, Art Nouveau, painting.

В истории Западной Европы одним из самых ярких периодов принято считать эпоху Возрождения. Она представлена необычайно яркими, разнообразными произведениями искусства, в то же время она выражает единую целостную мировую тенденцию, в которой нашло отражение мировоззрение человека последнего этапа средневековой культуры. Эпоха Возрождения заложила основы современного представления о месте человека в мире, о человеке — как идейном центре и двигателе науки, искусства, морали.

Параллельно этому, в Европе шел процесс формирования литературного языка, сопровождаемый невиданным прежде всплеском творческой активности поэтов, писателей.

Культура Ренессанса характерна тем, что она формировала новые представления о человеке, утверждая его право на счастье в этом земном мире, его свободу выбора, верховенство над природой. Именно из представления о необходимости всестороннего развития человека, достижения им идеала, основывалась и сама культура периода Возрождения. Все это нашло отражение в искусстве (оформление монументальных зданий, прекрасных полотен живописцев и многом другом).

История гуманизма в обществе эпохи Возрождения напрямую связана с литературой того времени. В произведениях можно увидеть развитие идей творцов Возрождения: от антропоцентризма античности, на котором основывались первые творения эпохи Возрождения, до первых идей гуманизма, в которых отразилась глубина понимания роли человека в мире [7].

Большинство идей гуманизма изложено в литературных произведениях позднего Возрождения (исторические труды, поэзия, восхваляющая героические подвиги обычных людей и философские трактаты о роли человека в мире). Во всех этих произведениях в центре внимания оставался человек с его переживаниями, мыслями, стремлениями и связями с другими людьми. Неслучайно флорентийский историк Николо Макиавелли, обращаясь к тяжелым для своей родины событиям прошлого, включил в текст исторического сочинения «История Флоренции» слова, вложенные Данте Алигьери в уста спасителя родины: «Я спас ее при поднятом забрале» [4, с. 389]. Такими фразами не только отдавали честь произведениям великих творцов, но и использовали эти устоявшиеся теперь выражения как афоризмы.

Обращение творцов к античности наиболее глубоко прослеживалось в литературе Ренессанса через возрождение литературных жанров комедии и трагедии. Следует также отметить, что в эпоху Ренессанса новую жизнь обрел и рыцарский роман, казалось, угасший как жанр во времена Средневековья. Возрождение становится благодатной почвой и для новых жанров, в частности, новеллы. Особое значение в жизни высшего общества приобретает поэзия, которая провозглашается не только литературой, но и средством познания подлинной глубины чувств.

Важную роль сыграл в становлении литературы и философской мысли эпохи Ренессанса великий Данте Алигьери (1265–1321). Великим его вкладом в мировую литературу стало написание поэмы «Божественная комедия» (название дали современники в знак восхищения величием этой его работы). Написанная, хоть и глубоко верующим человеком, поэма ставит множество вопросов, нарушавших привычный уклад жизни и от того, она во многом предвосхитила последующие тенденции в культуре Возрождения, если не спровоцировала некоторые из них.

Творчество Данте расположилось на рубеже двух эпох. Для Алигьери ещё не подлежали сомнению представления средневекового социума о взаимоотношении в системе Человек-Бог, но он уже выступает как представитель новой культурной эпохи, возвышая человека, воспевая красоту его чувств. Деятели же самого Возрождения считали Данте основателем новой культуры, не случайно первыми жизнеописаниями в эпоху Ренессанса стали биографии Данте.

Имя Данте Алигьери стало символом не только Возрождения, но и могущества человеческого духа. Он стал вдохновителем для прерафаэлитов: серия картин английского художника Данте Россетти «Беатриче Благословенная», «Сон Данте», картина Эжена Делакруа «Ладья Данте», Адольф Уильям Бугро «Данте и Вергилий в аду», Генри Холлидэй «Данте и Беатриче», Фредерик Лейтон «Данте в изгнании», Джон Уильям Уотерхаус «Данте и Беатриче», Элизабет Сонрель — Сцена из «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Прерафаэлиты стояли у истоков модерна. Модерн (от французского *moderne* — современный) — направление в европейском искусстве конца XIX — начала XX века. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство модерна отличается особым символизмом, декоративным ритмом гибких линий, стилизованными растительными узорами [2, с. 180].

Мастера модерна стремились сочетать художественную ценность и функциональность создаваемых произведений, старались вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека, добавляя им не только практическую, но и декоративную функцию. Они тем самым реализовывали идею «преобразования жизни средствами искусства». В этом они следовали традициям романтизма и символизма, получившим широкое распространения именно в это время.

Одним из самых известных творцов, восхвалявших Данте Алигьери был Данте Габриэль Россетти — английский живописец и поэт, основавший «Братство прерафаэлитов».

В своих работах он воспевал эстетику раннего Возрождения, утверждая, что именно тому времени свойственна чистота искусства, свободного от навязанного академизма прошлого. Доминирующей темой в творчестве этого английского художника была несчастная любовь, которую он познавал через образы своих муз, запечатлевая их на своих полотнах.

Английского поэту и художника Данте Габриэлю Россетти дали имя в честь Данте Алигьери, от того, наверное, он объединил в своем характере итальянский темперамент и английскую романтичность, поскольку, будучи по происхождению итальянцем, он видел романтические и возвышенные образы античности в далёкой Англии. Россетти был также мастером сонетов и баллад, о чем свидетельствует его книга сонетов «Дом жизни», название которой перекликается с книгой Данте «Новая жизнь». Россетти стал страстным почитателем творчества Данте. Работая над комментариями к «Божественной комедии», и позже, неоднократно изображал свою супругу Элизабет в образе Беатриче. Сонеты же его зачастую выступали своеобразными комментариями на его собственные картины.

В живописи, как и в поэзии, Россетти не изменял своим принципам: для его живописи характерны средневековый колорит и пристрастие к символизму, что отражалось в тщательном продумывании каждого штриха картин и передаче их смысла через сложное сочетание образов.

В качестве самого яркого такого произведения стоит обратить внимание на работу Габриэля Россетти «Любовь Данте» написанную в 1860 г. Эта картина является частью сборника из трёх работ, посвящённых Данте Алигьери своей возлюбленной Беатриче Портинари. Сейчас работа находится в коллекции Британской галереи Тейт. В центральной части работы, находящееся между изображением Христа и Беатриче, предстает персонифицированное изображение любви. Композиционно картину можно разделить на две части по диагонали, в верхнем левом углу изображён Христос, в нижнем правом — лицо самой Беатриче. Так, по замыслу художника, осуществляется переход возлюбленной Данте с земли на небо (и устанавливается связь изображений на боковых частях триптиха). Несмотря на достаточно реалистичное изображение фигур, фон написан схематично и стилизованно, а некоторые части специально оставлены незавершёнными.

Сохранился эскиз этой работы (полноценно проработанный чернильный рисунок с этим сюжетом) предположительно созданный в 1860 г. На нём любовь держит в руках солнечные часы. Также картина содержит цитаты из стихотворения Данте «Новая жизнь» и «Божественной комедии».

Еще один художник, интересовавшийся «дантевской» тематикой, Уильям Бугро. Одной из его первых самостоятельных работ стала большая картина «Данте и Вергилий в аду», написанная в 1850 г. Предположительно, сам замысел возник под влиянием картины Делакруа с похожим сюжетом. Бугро восхищался Делакруа и Энгром, и причислял их к величайшим художникам XIX века. В их работах он видел искренность и правдивость изображения.

Обращаясь к произведению Данте, художник ставил перед собой задачу превзойти работу Делакруа, особенно в передаче эмоций. Натуралистичность изображения должна была показать зрителю жестокость царящих в Аду сил, и заставить в это поверить. Однако, картина не нашла отклика у публики и была раскритикована Салоном [6].

Произведение Генри Холидэя (1839–1927) «Данте и Беатриче» (1883) никого не оставило равнодушным. Его сюжет прост и понятен: Данте встречается Беатриче на мосту Санта-Тринита.

В самом центре композиции картины изображена Беатриче со своей подругой Монной Ванной и служанкой; все трое стоят возле реки Арно. Для достоверности воспроизведения пейзажа для этой картины, Холидэй в 1881 г. отправился во Флоренцию и выполнял зарисовки мостов Санта-Тринита, Понте-Веккьо и архисекретных сооружений. Живописное полотно «Данте и Беатриче» — произведение прерафаэлитов. Это связано с тем, что в нем прослеживается определенная тематика и художественные качества, отличающие его от других

произведений. Как и многие другие художники со склонными стремлениями и идеалами он черпал вдохновение из книг Данте Алигьери. Особое впечатление произвело на него произведение «Vita Nova» (Новая жизнь).

Как известно, самым важным событием в молодости итальянского поэта была его любовь к прекрасной Беатриче. На тот момент, когда впервые произошла их встреча, они были ещё детьми: ему 9, а ей — 8 лет. Творец называет её «Юным ангелом», представшем в красивом наряде: одежда соответствует её детскому возрасту, а «благородный» красный цвет ей к лицу [3]. Из слов Данте Алигьери, становится понятно, что Беатриче очаровала и стала «владычицей его души». «Она показалась мне», — говорил поэт, — скорее дочерью Бога, нежели простого смертного. С того самого момента, как я её увидел, любовь овладела мной до такой степени, что я не мог противиться ей и, дрожа от волнения, услышал тайный голос своей души: «Вот божество, которое сильнее тебя и будет владеть тобою» [1]. Много лет спустя, в 1875 г., Холидей написал и портрет самого Данте Алигьери.

Стоит отметить также и работы такого французского живописца и графика как Эжена Делакруа. Он является родоначальником направления романтизма в европейской живописи. Его самым значимым творением считается «Ладья Данте» (известная также как «Данте и Вергилий в аду»). И, как первое произведение, созданное французским художником Эженом Делакруа, она интересна ещё и потому, что это одна из тех работ, которые, как принято считать в истории западноевропейской живописи, означали переход от неоклассицизма к романтизму. Полотно было завершено в 1822 г. ко дню открытия Парижского салона. Сюжет картины основан на восьмой песни Ада Данте: поэт и его проводник Вергилий в Аду пересекают реку Стикс, из вод которой виднеются грешные души рядом с Городом мёртвых. Анализируя расстановку фигур на картине, стоит отметить преобладание принципов неоклассицизма, ещё господствовавших во французской живописи.

Талантливая французская художница Элизабет Сонрель по-своему трактовала произведения Данте. Она много путешествовала по Италии, была в Флоренции и Риме. Неизгладимое впечатление произвели на неё произведения эпохи Возрождения, особенно работы Сандро Боттичелли. В её собственных работах переплетаются итальянские мотивы с романтическими легендами о короле Артуре, библейскими сюжетами, античными и средневековыми легендами. Художница в своих акварельных работах создает образ идеализированной женщины, и работает в таких стилях как: модерн, символизм, прерафаэлитизм; а по содержанию эти работы близки к фантастическим сюжетам.

Работа Элизабет Сонрель (сцена из «Divine comedy» Данте Алигьери) изображает три встречи Данте с прекрасной Беатриче: на весеннем празднике, на флорентийской улице и в земном раю. Она вдохновлялась Данте, его «La Vita Nuova» и «Divine comedy», библейскими сюжетами и средневековыми легендами.

Большую роль в изобразительном искусстве, посвященном Данте Алигьери отводят французскому гравёру, иллюстратору и живописцу Гюставу Доре. Его серия иллюстраций к «Divine comedy» собственно и поспособствовала её большей популяризации и стала толчком для дальнейшего развития подобной традиции в искусстве. Первые иллюстрации Гюстава Доре к «Аду» выходят в свет в 1861 г., а к другим частям поэмы — «Чистилищу» и «Раю» только в 1869. Впервые в России, в петербургском издательстве М. О. Вольфа, книги с гравюрами Доре выходят в 1874–1879 гг.

Основываясь на тексте «Комедии», художник выполнил серию иллюстраций к ней в которых прослеживаются тенденции как романтизма, так и символизма. Доре оказались близки космологические и философские идеи Данте Алигьери. Воплощая литературные образы в художественных произведениях, мастер, таким образом, отражает своё воззрение на одну из фундаментальных для настоящего времени форм «Божественной комедии». Вместе с тем, в этой серии работ заметно влияние искусства «назарейцев» (группа немецких и австрийских

художников-романтиков XIX века, которые обращались к наследию мастеров Средневековья и Возрождения) [5].

Таким образом, XIX век в Европе стал значимым этапом в развитии тенденций Возрождения. Многие идеи этого периода были подхвачены писателями и художниками, которые пытались не только подражать веяниям эпохи, но и переосмысливали ее достижения в контексте своего времени. Живописные работы представителей романтизма, прерафаэлитов, модернистов стали своеобразным культурным текстом для прочтения трудов Данте Алигьери. Синтез изобразительного искусства и литературы состоялся, объединив деятелей европейской культуры разных столетий, заявив о том, что для культуры нет временных рамок, она существует вне времени и пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биографическая библиотека Ф. Павленкова: Жизнь замечательных людей: В 3 т. Т.1: VII в. до н.э. — XVII в. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 800 с.
2. В мире искусства. Словарь основных терминов. Ред. Мелик-Пашаев А.А. М.: Искусство в школе, 2001. 384 с.
3. Ватсон М. В. Данте, его жизнь и литературная деятельность [Текст]: биогр. очерк: с портретом Данте, гравированном в Лейпциге Геданом / М. В. Ватсон. — 2-е изд. — СПб. : Тип. Ю. Н. Эрлих, 1902. 72 с.
4. Николо Макиавелли История Флоренции / Ред, посл., комм. В. И. Рутенбурга, пер. Н. Я. Рыковой. Л., 1973. с. 439
5. Челбогашева О. С. Гюстав Доре-художник книги: иллюстрации к поэме «Божественная комедия» Данте Алигьери. «Ад» — трагедия как лейтмотив графики // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 2. С. 203–222
6. Шестимиров А. А. Бугро. М.: Белый город, 2009. 48 с.
7. Эльфонд И. Я. История мировой культуры. Эпоха Возрождения [Текст]: учеб. пособие / И. Я. Эльфонд, Е. В. Гаврилова. Волгоград.: ИУНЛ ВолгГТУ, 2015. 128 с.

Сведения об авторе:

Текутьева Юлия Эдуардовна, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, специалитет, 6 курс; artjuliaalt@gmail.com

Tekuteva Yuliya Eduardovna, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Specialist's Degree, the 6th year student; artjuliaalt@gmail.com

Научный руководитель:

Кочнова Ольга Анатольевна, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, кандидат культурологии, доцент; okochnova@list.ru

Kochnova Olga Anatolyevna, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Ph.D., Associate Professor; okochnova@list.ru

А. А. Тимофеева

СТУДЕНЧЕСКИЙ ОБМЕН СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА И САЙМЕНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ПРИКЛАДНЫХ НАУК

Статья о студенческой мобильности в России и за рубежом. Рассматривается обмен студентами между СПГХПА им. А. Л. Штиглица и Сайменским университетом прикладных наук в Финляндии, который способствует улучшению качества образования, развитию международных культурных связей. Для выявления особенностей финской и русской методики преподавания сравниваются и сопоставляются системы высшего образования и обучение студентов по обмену.

Ключевые слова: студенческий обмен, высшее образование, Россия, Финляндия.

А. А. Timofeeva

STUDENT EXCHANGE BETWEEN ST. PETERSBURG STATE STIEGLITZ ACADEMY OF ART AND DESIGN AND SAIMAA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

The article is devoted to the issues of student mobility in Russia and abroad. Student exchange programme of St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design in Russia and Saimaa University of Applied Sciences in Finland is discussed. Student exchanges enhance the quality of education and promote international cultural relations. To identify the main features of the Finnish and Russian methods of instruction, university education systems and teaching of exchange students are compared.

Keywords: student exchange, university education, Russia, Finland.

Студенческая мобильность подразумевает обучение за рубежом конкретный период времени по одной из предусмотренных вузами программ обучения. После окончания периода студенты возвращаются в своё учебное заведение и продолжают обучение в родной стране. Российские и зарубежные высшие учебные заведения являются партнёрами и направляют студентов учиться по обмену. Приезжающие и уезжающие студенты выбирают доступные курсы и получают за них зачётные единицы, которые потом учитываются при получении диплома о высшем образовании.

Высшие учебные заведения России, в том числе СПГХПА им. А. Л. Штиглица, имеют межвузовские соглашения с зарубежными, открывая студентам возможности принять участие в программах студенческой мобильности. Подать заявку можно два раза в год и поехать учиться за границу на один или два семестра. Студенческая мобильность — улучшение качества образования, формирование и развитие связей между культурами разных стран. Такой опыт позволяет студентам ознакомиться не только с новыми системами образования, поднять уровень иностранного языка, осуществить культурный обмен, но и получить опыт обучения и жизни за рубежом.

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица реализует обмен на основе договоров сотрудничества двух сторон, а также по различным программам («Nordplus», «Erasmus», «FIRST»). Одним из партнёрских университетов, с которым заключён договор о сотрудничестве, является Сайменский университет прикладных наук в Финляндии. Каждый год он принимает около 240 приезжих студентов, и примерно столько же отправляет учиться в вузы-партнёры.

Сайменский университет предлагает обучение на английском языке по пяти направлениям: технологии (Technology), туризм и гостиничный бизнес (Tourism and Hospitality Management), здравоохранение и социальные услуги (Health Care and Social Services), международный бизнес (International Business), изобразительное искусство (Fine Arts). Студент по обмену в зависимости от направления выбирает дисциплины и формирует индивидуальное соглашение об обучении. Основное условие — набрать необходимое количество зачётных единиц (кредитов) в зависимости от длительности пребывания в университете (1 семестр или 1 академический год). Объём обучения измеряют в ECTS кредитах, и за один семестр студенту необходимо набрать минимальное количество — 25 кредитов. Обучающимся по направлению «Изобразительное искусство» для изучения предлагаются следующие курсы: индивидуальное обучение (Individual Art Studies), методы гравюры (Methods of Printmaking), методы живописи (Methods of Painting), методы ювелирного искусства (Methods of Jewellery Art), методы скульптуры (Methods of Sculpture), методы фотографии (Methods of Photography), альтернативное обучение (Alternative Studies), наброски (Figure Drawing). Также можно записаться на языковые и теоретические курсы, преподавание которых проходит на английском языке.

Специфика обучения в университете прикладных наук в том, что студенты занимаются больше практической деятельностью, чем теоретической. Практика составляет большую часть обучения и заключается в создании различных проектов в зависимости от дисциплины. Например, на методах ювелирного искусства студент, обладая теоретическими и практическими знаниями, за один месяц должен выполнить проект — серию ювелирных украшений из меди или серебра. Стоит отметить, что все материалы предоставляются университетом. Студент свободен в своих творческих идеях и не имеет жёстких ограничений при выполнении данного задания. Благодаря такой системе обучения он получает необходимые навыки для дальнейшей работы, свободно реализует собственные идеи, применяет теоретические знания на практике.

Финское образование лидирует в мировом рейтинге. Реформа высшего образования охватывает финансирование университетов, объединение сети, вовлечение бизнеса, привлечение инвестиций в науку [4]. Согласно реформе, было принято решение ввести «Phenomenon-based learning» или «PhBL/ PhenoBL» в вузах и школах страны. Данная форма обучения подразумевает изучение темы в целом, а не согласно предметно-ориентированному подходу. Например, вместо отдельных предметов (географии, истории или литературы) изучаются определённые темы (географические особенности, исторические события, персоналии). Осуществляется личностно-ориентированный подход, когда обучающийся, а не преподаватель выбирает изучаемую тему, тема рассматривается в деталях. Студенты более глубоко изучают выбранную тему, развивая собственные идеи и реализуя поставленные цели. Таким образом, студент лично исследует те или иные вопросы, ищет новую информацию, делает выводы. Он мыслит, сам задаёт себе вопросы и приходит к собственным умозаключениям, а не изучает тему посредством чтения и слушания подготовленной преподавателем информации.

Образование в России также считается успешным, оно опирается на исторически сложившуюся советско-российскую систему. Сейчас в стране действует закон «Об образовании в Российской Федерации» (от 1 сентября 2013 г.) и «Национальную доктрину образования в Российской Федерации» (от 4 октября 2000 г.), разрабатываются государственные стандарты. Закон регламентирует направления системы обучения. Доктрина формирует концепцию художественного образования, а также «устанавливает приоритет образования в государственной политике, определяет стратегию и направления развития системы образования в России на период до 2025 г.» [2].

Финская и российская системы образования отличаются, но обе успешно продолжают действовать до сих пор. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица принимает студентов по обмену из зарубежных вузов на факультеты монументально-декоративного искусства и дизайна. Учащийся может выбрать любую из пятнадцати выпускающих кафедр. Официальный язык, на котором проводится обучение — русский. Основными программами для Академии являются: «First-Artsmo»: российско-финская

программа обмена и соглашение о сотрудничестве с Фондом им. Бхику Рам Джейн (Институт искусств и культуры совместно с галереей «Art Mall», Нью-Дели, Индия) [5].

Факультет дизайна существует более 50 лет. Здесь сейчас обучают дизайнеров-проектировщиков по разным направлениям современного дизайна (графический, промышленный, средств транспорта, мебели костюма) и искусствоведов. Факультет монументально-декоративного искусства готовит специалистов в области архитектурно-художественного решения внутреннего пространства зданий и сооружений, организации внешней среды малыми архитектурными формами, а также, художников станковой и книжной графики, декоративно-прикладного и монументального искусства: живописцев, скульпторов, реставраторов, художников по керамике, стеклу, металлу, текстилю [7]. Приезжим студентам предоставляется большой выбор образовательных программ, которые включают в себя и практические, и теоретические дисциплины.

Кроме программ обмена, в СПГХПА им. А. Л. Штиглица проводятся мероприятия, способствующие культурному обмену. В 2014 г. академию посетили студенты и преподаватели из разных художественных вузов Финляндии в рамках программы «First-Artsmo Network». Для гостей были организованы мастер-классы, темой которых стала образность двух стран — России и Финляндии. Каждый студент показал личное восприятие родной страны, воплотив образ через технику ручной печати на бумаге и ткани. По результатам совместной акции была организована выставка с презентацией и обсуждением выполненных проектов — открыток, закладок, текстильных сумок [1]. Участники также выполнили культурную программу, посетив музеи Санкт-Петербурга.

Таким образом, благодаря студенческой мобильности студенты и преподаватели высших учебных заведений России и Финляндии получают бесценный опыт межкультурной коммуникации, который улучшает их профессиональные навыки. Реализация программ обмена студентами между СПГХПА им. А. Л. Штиглица и Сайменским университетом прикладных наук играет значимую роль в образовании, так как формирует у студентов новые навыки, повышает их профессиональный уровень и знакомит с другими культурами. Подводя итог, можно выделить основные цели программ обмена студентами — повышение качества образования, развитие сотрудничества между высшими учебными заведениями и их взаимное обогащение в сфере образования. Студенты приобретают новый образовательный, лингвистический и культурный опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мастер-классы в рамках программы First-Artsmo Network. URL: <http://www.ghpa.ru/component/content/article/8-novosti/237-firs-artsmo-network/> (дата обращения: 17.11.2019).
2. Национальная доктрина образования в Российской Федерации. URL: <http://sinncom.ru/content/reforma/index5.htm/> (дата обращения: 17.11.2019).
3. Обмен студентами. URL: <http://www.ghpa.ru/studentu/obmen-studentami/> (дата обращения: 16.11.2019).
4. Реформа высшего образования в Финляндии может стать примером для Литвы. URL: <https://www.lrp.lt/ru/press-centr/soobsenija-dlja-pressy/reforma-vyssego-obrazovanija-v-finlandii-mozet-stat-primerom-dlja-litvy/26431/> (дата обращения: 17.11.2019).
5. СПГХПА им. А. Л. Штиглица. URL: <http://intalent.pro/high-school/spghpa-im-al-shtiglica-muhinskoe-uchilishche.html/> (дата обращения: 17.11.2019).
6. Студенты по обмену. URL: <https://www.saimia.fi/ru-FI/student-exchange/incoming-students/> (дата обращения: 16.11.2019).
7. Факультеты и кафедры. URL: <http://ghpa.ru/abiturient/fakultety-i-kafedry/> (дата обращения: 17.11.2019).
8. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации». URL: <http://zakon-ob-obrazovanii.ru/> (дата обращения: 17.11.2019).
9. Phenomenon Based Learning. URL: <http://www.phenomenaleducation.info/phenomenon-based-learning.html/> (дата обращения: 17.11.2019).

Сведения об авторе:

Тимофеева Алена Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, бакалавриат, 4 курс; mavlunka@mail.ru.

Timofeeva Alena Aleksandrovna, the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Bachelor's Degree, the 4th year student; mavlunka@mail.ru.

ДВЕРЬ КАК ДЕКОРАТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ КОРЕЙСКОЙ ПОСТРОЙКИ ЭПОХИ ЧОСОН

В традиционной корейской постройке дверь играет не только функциональную роль, но и выступает одним из самых значимых элементов декора. Происходит это благодаря резным рамам с их причудливым, а иногда строгим и лаконичным узором. Рама задаёт однотипным зданиям свой неповторимый ритм. Вид резьбы диктовала сама постройка, а именно — её предназначение. Так, для тронного зала характерен плотный цветочный орнамент, для садовой беседки — переплетённые между собой квадраты, а для жилых помещений — более строгое и лаконичное решение — простая решётка, либо с диагоналями.

Ключевые слова: Восток, Корея, Чосон, архитектура, декор, дверь

THE DECORATIVE ASPECT OF DOORS IN KOREAN BUILDINGS OF THE JOSEON DYNASTY

In Korean architecture doors do not only play a functional role, but are also one of the main elements of décor. This is due to carved frames with imaginative, or sometimes austere and laconic ornaments. The frame gives a unique look to otherwise identical buildings. The type of the carving depends on the type of the building, or rather on its intended usage. Thus, for the throne hall a dense flower ornament was typical, for a garden gazebo there were interwoven squares, while for the living quarters there were simple grids, sometimes with diagonals.

Keywords: Orient, Korea, Joseon, architecture, decoration, door

Сегодня интерес к культуре и искусству Южной Кореи как никогда велик. Главными темами, притягивающими внимание, являются музыка, корейское явление к-поп, корейская кухня и традиционный костюм ханбок. Последний, в свою очередь, пробудил заинтересованность в традиционной культуре Кореи, в частности, культуре эпохи Чосон, которая не мыслима без архитектурных комплексов этого периода. Корейская дворцовая архитектура на фоне китайской и японской несправедливо остается без внимания и по сей день, в то время как она обладает рядом национальных особенностей, что внешне сильно выделяет её на фоне архитектуры соседних государств. Если рассматривать осведомлённость и заинтересованность в корейской культуре в России, то можно отметить рост числа различных культурных мероприятий. Так, например, в Санкт-Петербурге летом на ст. метро Горьковская проводится весьма крупный фестиваль Busan Day (День Пусана), на котором демонстрируются традиционные искусства Южной Кореи. В Москве в Государственном музее Востока находится одна из самых крупных коллекций по искусству этой страны, а также представлены декоративные элементы кровли домов.

Цель данной работы — показать своеобразие декора дворцовой архитектуры Чосон на примере неотъемлемой части каждого дома — двери.

После японской оккупации большая часть памятников сильно пострадала. Так как основной материал построек дерево, почти все было сожжено, а многое перестроено или

просто снесено. Относительно недавно начались активные действия для сохранения и изучения традиционных искусств Кореи. С 1996 г. в рамках сотрудничества с Юнеско восстанавливаются дворцовые комплексы Сеула. Подъем национального самосознания значительно возрос. Корейцы создали свои стандарты красоты, базируясь на истории своих прадедов. Современные архитекторы, как ни странно, придерживаются учений своих предков. Они стараются не только уложиться в нынешние стандарты архитектуры, но и учесть наработки прошлого, а именно: особенности расположения, колорит, декор.

Дворцовая архитектура Чосон хотя и была создана по образу и подобию китайского Пурпурного запретного города, однако декор её обладает особым своеобразием. Так, обший внешний вид корейской двери лишь повторяет внешние характеристики двери династии Мин, оставаясь в рамках своего культурного кода.

Как правило традиционная корейская дверь представляет собой лёгкий деревянный каркас, проклеенный бумагой ханджи. Состоит она из двух створок, скреплённых между собой металлическими петлями. Наверху двери присутствуют кольца для закрепления её на балке, имеются также ручки, иногда — замок, также в виде кольца.

Самое важное в двери, безусловно, её деревянный каркас, который выглядел как рама с прорезным рисунком. Орнамент, за редким исключением, был всегда довольно тонким и лёгким. Особенно это проявлялось в жилых постройках. Это связано с тем, чтобы внутрь помещения проникало больше света. Именно поэтому, рамы в зданиях государственного назначения, имеют более плотный рисунок как по форме, так и по заполнению. Дерево не всегда сохраняло свою природную окраску, его часто красили в разные цвета в зависимости от типа постройки.

Рама проклеивалась бумагой, которая создавала комфортную температуру внутри помещения: летом сохраняла прохладу, а зимой держала тепло, при этом, благодаря дышащему материалу, не было нужды в проветривании комнаты. Бумага ханджи была очень высокого качества и даже китайцы, благодаря которым корейцы узнали технологию изготовления, отмечали её достоинства. До становления власти династии Ли, бумага изготовлялась в основном из коры тутового дерева, но в эпоху Чосон, в связи с экономическими проблемами, а также после Имджинской войны, стали использовать примеси других материалов: соломы, тростника, ячменя и прочего. В это время для оклейки дверей и окон использовались сорта бумаги пэджжи, чханджи и тэсанджи. Вероятно, они имели разные комбинации сырья, которые влияли на качество конечного продукта.

Стоит также отметить, что бумага не всегда была белого цвета, она могла быть и светло-розовой, и светло-зелёной, однако для дверей чаще всего использовалась бумага белого и кремового цветов.

При Седжоне были внедрены японские технологии изготовления бумаги, а затем стали применять и китайские. В XVI веке начинается упадок бумажного производства, а к XVII веку её производят только в буддийских монастырях. Позже ханджи практически исчезла и бумагу начали импортировать из Японии и Китая. Её производство восстановилось только в начале XX века и продолжается до сих пор, но уже в меньших количествах. Тем не менее, не стоит забывать, что бумага всё же материал не долговечный и легко повреждаемый. В ней часто появлялись случайные или специальные прорехи, она могла легко замараться. Раз в год во время праздника Соллаль (корейский Новый год) бумагу переклеивали на свежую, чистую, без повреждений. Конечно, иногда была необходимость в обновлении двери куда раньше, чем того требовала традиция, но, если повреждение небольшое, достаточно было небольшой заплатки, чтобы в холодное время в прорезь не задувал ветер. Соответственно дверь была словно живое существо, которое при постоянном каркасе непрерывно менялось, а с ней преображался и внешний вид всего здания.

К своеобразному декору также можно причислить и функциональные элементы двери. Все они — дверные ручки, петли, крепёжные кольца, и даже крюки, которые не являлись

частью двери, а лишь поддерживали её, когда та была не нужна, — всё это сделано весьма неброско, очень просто и аскетично. Но эта, казалось бы, неприметность, подчёркивает натуральность материалов, их связь с природой и окружением. Эти металлические акценты, которые так редко можно встретить в традиционном доме без единого гвоздя, как нельзя лучше подчёркивают красоту и гармонию архитектуры.

Зимой, казалось бы, бумага не самый лучший материал для защиты от холода, но в сочетании с корейской отопительной системой, обеспечивает практически идеальное место для сна. Дело в том, что ондоль с помощью горячего воздуха прогревает только пол, тогда как воздух остаётся холодным. Учитывая напольный образ жизни корейцев, эта схема является наилучшим из всех возможных вариантов. Дышать легче свежим прохладным воздухом, тогда как фютон, который нагревается, соприкасаясь с полом, держит тело в тепле. Бумага помогает сохранять необходимую температуру: «ханджи великолепно хранит тепло так же, как одежда из хлопка» [1, с. 80], но при этом «это экологически чистый, дышащий материал, пропускающий воздух» [1, с. 80], что позволяет избежать духоты.

Летом двери помогали хранить прохладу, которая шла от пола: под напольным покрытием находились камни, которые являются частью отопительной системы. Но летом ондоль не использовали, а камни отдавали свою прохладу полу.

Дзюнитиро Танидзаки в эссе «Похвала тени» сравнивал традиционный дом с раскрытым над головой зонтом, что означало возможность постоянного соприкосновения природного и культурного пространства. И хотя эти слова относились к японскому дому, но их можно применить и корейскому.

Двери летом часто убирали вовсе: верхние петли закреплялись на балке, две створки двери складывались вместе наподобие книжки и поднимались вверх, где фиксировались с помощью специально свисающих с потолка металлических крючков (ил. 1). Благодаря этому можно было насладиться прохладой ветерка или любоваться окружающим миром, оставаясь в тени дома.



1. Чхандоккун, павильон Ёнхваданг.
Двери, поднятые вверх и закреплённые
на крючках



2. Кёнбоккун, жилая постройка. Двери
с орнаментом в виде сетки в чередовании
с диагоналями

Дверь с её резьбой на фоне молочно-белой бумаги выступает одним из основных декоративных элементов постройки. Во-первых, благодаря цветам и материалам, всё это прекрасно вписывает архитектуру в природу, будь то горный ландшафт, деревья или озеро. Во-вторых, в зависимости от ритма рисунка, меняется общее восприятие здания. Мы интуитивно понимаем, какая постройка предназначена для жизни, какая для отдыха, а какая используется только во время торжественных церемоний.

В жилых покоях чаще всего используется орнамент в виде сплошной сетки, либо в чередовании с диагоналями (ил. 2). Архитектура Кореи характерна своим вытяжением вверх: «Это стремление к высоте искусствоведы выделяют как общую особенность зданий Кореи, отличающую их от китайских аналогов, вытянутых по горизонтали» [2, с.351]. Этому способствуют и диагональные линии дверной рамы, которые визуально вытягивают здание, наполняют лёгкостью и воздушностью, в то время как горизонтальные расширяют его и устанавливают связь с землёй. Такой орнамент придаёт зданию спокойный, монотонный вид, благодаря чему формируется бытовая среда, место для

7. Студенческая секция

ночлега и размеренной жизни. Глаза не устают, и обитатели домов могут чувствовать себя комфортно.

В беседке Буёнджон в Чхандоккуне (ил. 3) присутствует другой декор рамы — это переплетённые между собой квадраты. Орнамент хоть и строгий, но создаёт некую динамику и совершенно отличное от жилых построек настроение. Сами рамы павильона выкрашены в зелёный цвет, перекликаясь с цветущей природой сада. Эти двери часто поднимались вверх, дабы правитель мог наслаждаться красотой природы, не выходя из помещения.

Тронный зал Чхандоккуна имеет совершенно иные дверные рамы. Это шестиконечные звёзды, напоминающие цветы, которые сплошь покрывают пространство двери. Рама выкрашена в золотисто-жёлтый оттенок (ил. 4). Такой рисунок в сочетании с цветом создаёт впечатление значимости данной постройки, а также некоторой помпезности и перегруженности.

Безусловно, это далеко не все возможные варианты резьбы, их существует огромное количество. Одно здание может сочетать в себе несколько видов рам. Однако, перечисленные здесь — самые распространенные. Их можно встретить в двух главных дворцах — Кёнбокун и Чхандоккун.

Традиция дверей в Японии и Китае хоть и схожа, но заметно отличается от Кореи. В Запретном городе Китая двери мощнее, грандиознее. В них нет той лёгкости и сдержанности, они похожи на часть роскошной лаковой шкатулки. В то время как чосонские двери ближе к японской философии ваби-саби — идеальному несовершенству. Ближе даже самих дверей в Японии. Сёдзи и фу-сума кажутся более утончёнными и аристократичными, нежели слегка грубоватые двери дворцовых построек Кореи.

В настоящее время тема традиционного стиля в интерьере и архитектуре в целом как нельзя актуальна. На эту тему пишутся книги, журналы активно публикуют интерьеры с национальными элементами. Не обошла стороной эта мода и Южную Корею. Традиционный корейский стиль очень популярен. Люди переезжают из многоквартирных домов в ханок, кафе и рестораны включают в свои интерьеры национальные мотивы, к 2025 г. в Сеуле планируют построить «ханок-отель».

И так как эта тема сейчас весьма популярна, интересен и один из ключевых элементов декора — дверь. Её можно встретить, как в стилизованных кафе, так и в жилых домах. Резьба отличается многообразием орнаментальных мотивов. С развитием технологий и появлением высокоточной лазерной резки, стало возможным создавать сложные композиции. Рамы теперь не только проклеивают рисовой бумагой, но и вставляют в них стёкла. Встречаются и варианты, когда дверь только застеклена, что напоминает западные резные окна. Однако работают и те мастера, которые продолжают традиции и делают двери вручную. Один из них — Сим Ёнсик, который носит звание «живого культурного наследия Республики Корея».

Таким образом, можно заключить, что дверь, несомненно, играет существенную роль в декоре корейской постройки. Она создаёт гармоничную связь между зданием и природой, а также помогает нам идентифицировать назначение здания. Внешний вид двери не оригинален, но своеобразен ее декор, что отличает ее от китайских и японских аналогов. Дверь традиционной формы и декора как элемент национальной культуры остаётся актуальной по сей день и часто встречается в современных постройках.



3. Чхандоккун, беседка Буёнджон. Рама с переплетёнными между собой квадратами



4. Чхандоккун, павильон Инджонджон (Тронный зал). Золотисто-жёлтая рама с цветочным орнаментом

ЛИТЕРАТУРА

1. Артеменко М. В., Сон Т. А., Толстокулаков И. А. Традиционная корейская бумага ханджи // Известия Восточного института, 2008. С. 67–81.
2. Симбирцева Т. М. Владыки старой Кореи. М.: РГГУ, 2012. 648 с.
3. Абрамов Л. К. Народное зодчество Кореи // Корейское классическое искусство. Сборник статей. Отв. ред.: Л. Р. Концевич. М.: Наука, 1972. С. 80–93.

Сведения об авторе:

Тихонова Евгения Владимировна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, бакалавриат, 4 курс; jennymersea@gmail.com

Tikhonova Evgenia Vladimirovna, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bachelor's Degree, the 4th year student; jennymersea@gmail.com

Научный руководитель:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент; tvk158@mail.ru.

Kovaleva Tatyana, Ph.D., Saint-Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Ph.D., Associate Professor; tvk158@mail.ru

ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМ ЭКОЛОГИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА: ИЗУЧЕНИЕ СПОСОБОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Актуальность выбранной темы обусловлена процессами, происходящими в стране и мире. Возможность улучшения экологического климата в условиях экологической катастрофы современной России — вопрос, который стоит ребром. Экологическое искусство — область человеческого знания, которая может помочь разрешить этот вопрос.

Ключевые слова: экология, экоарт, культура, будущее, технологический прогресс.

THE REFLECTION OF ENVIRONMENTAL PROBLEMS IN ARTWORKS: A STUDY OF ARTISTIC EXPRESSION

The relevance of the chosen topic is explained by the processes taking place in Russia and worldwide. The possibility of improving the ecological situation in the conditions of the environmental catastrophe of modern Russia is an issue that is worth discussing. Environmental art is a field of human knowledge that can help resolve this issue.

Keywords: ecology, environment, ecoart, culture, future, technological progress.

Неолитическая революция — исторический этап, в процессе которого человек изобрел земледелие, а после и скотоводство, — дала начало переменам в отношениях человека и природы. С этого момента вмешательство первого в структуру второй стало обязательным для получения искомого результата. Но до промышленной революции человечество еще находилось в рамках своей экосистемы. Новые виды промышленности XIX века вынудили людей создавать свои, искусственные, экосистемы, так называемые агроценозы — «сообщества организмов, обитающих на землях сельскохозяйственного пользования, занятых посевами или посадками культурных растений» [4, с. 9], которые не могут существовать без вмешательства извне.

Для поддержания жизни таких экосистем требуются постоянные усилия и привлечение дополнительных ресурсов. К примеру, для части экосистем необходимы полезные ископаемые. Более того, от производств и неразумного потребления остаются тонны побочных продуктов, которые никуда не исчезают. Результатом такой деятельности становится необратимое изменение круговорота веществ в природе. Природа не всегда может адаптироваться к изменениям самостоятельно.

После промышленной революции тенденция избыточного производства и потребления все более набирает обороты. Современный человек не замечает, а порой и не желает замечать перемен, которые запускает своими действиями. На данном этапе человечество мыслит примитивно: если я выбросил мусор в окно, моя квартира стала чистой. Но если расширить временные рамки этой логической цепочки, выйдет, что новоявленный мусор под окном уже через несколько дней наполнит квартиру запахом гниения.

Но с каждым годом о таком «мусоре под окном» молчать становится все труднее и неразумнее. И чем быстрее промышленность и технологический прогресс набирают обороты, тем яснее люди понимают, что не могут жить в отбросах собственного производства.

Экологическая проблема не осталась незамеченной и в мире искусства. Бурное развитие промышленности, изменение подхода к потреблению и множество биологических и энергетических экспериментов заставило людей задуматься над тем, что происходит с природой в таких условиях и что от нее останется в итоге. Трагедия за трагедией: Лондонский смог 1952 г., выброс радиоактивных отходов в Челябинске 1957 г., химическая катастрофа в Индии (г. Бхопале) 1984 г., Чернобыль в 1986 г., открытие тихоокеанского мусорного пятна 1988 г., голод, кислотные дожди, отходы разросшихся производств, свалки — все это послужило толчком и своеобразным вдохновением для художников, фотографов и перформансистов.

В 1960–70 гг. набирает силу экоарт. В этот период художники начинают искать новые средства и направления для раскрытия назревшей проблемы. В дискурс с экоартом вступают перформанс, ленд-арт, различные инсталляции.

Экологическое искусство затрагивает все, что влияет или может повлиять на состояние природных экосистем: под прицел попадают политика, этика, эстетика, экономика и культура. При этом экологическим искусством занимаются не только художники, но и ученые, философы. Рассмотрим примеры экологического искусства для того, чтобы осознать тенденции экоарта, а также нововведения для привлечения внимания к проблемам и способы воздействия творческих людей на массы.

7000 oaks

Первой крупной экоакцией была акция Йозефа Бойса, проведенная в 1982 г. Все началось с кучи базальтовых блоков в городе Кассель. Идея заключалась в следующем: перформансист планировал посадить семь тысяч деревьев в каждом европейском городе от Германии до России. При посадке деревьев планировалась установка базальтовых блоков — 1 блок на 1 дерево. Акцию удалось завершить по прошествии пяти лет. Разумеется, ни 7000 деревьев за пять лет, ни столько же блоков существенным образом не повлияли на экологическую ситуацию, но они явились своеобразным символом. Ведь ничто не изменит традиционное состояние так эффективно, как минимальные локальные действия каждого человека.

Пшеничное поле — конфронтация

Агнес Дене — одна из первых художниц в экологическом искусстве. В 1982 г. она очистила от мусора 8 тысяч м² территории земли в самом центре Нью-Йорка (территория Статуи Свободы), завезла почву, а после в течение 4 месяцев возвращала там пшеницу. Осенью на территории было собрано 450 кг пшеницы, зерно разослали по миру в формате Международной художественной выставки за окончание мирового голода.



1.

Своим проектом (*ил. 1*) Дене хотела привлечь внимание к ложным государственным приоритетам, расточительности и бессознательности: «Манхэттен — один из самых богатых, профессиональных, перенаселенных и, без сомнения, самых завораживающих островов в мире. Попытка засеять, вырасти и собрать урожай пшеницы с двух акров земли именно здесь, выглядит как пустая трата дорогостоящей земли, идущая вразрез с требованиями и механизмами функционирования системы, вопиющий вызов ей, что, собственно и сформировало тот мощный парадокс, к которому я стремилась» [1, с. 9]

Престиж

В ноябре 2002 г. танкер «Престиж» дал течь возле берегов Галисии, в результате чего в воду попало более 7 миллионов литров нефти. Последствия этой катастрофы в своём произведении отразил Алан Секула. В работе фотограф запечатлел процесс очистки вод. Мрачные настроения подпитываются и осознанием того, что последствия катастрофы удастся частично устранить не менее чем через 30 лет.

Город, излучающий сияние

Взрыв на Чернобыльской атомной станции произошел 26 апреля 1986 г. Крупнейшая за всю историю атомной энергетики авария опустошила десятки населенных пунктов, убила около 4000 людей и разнесла радиоактивные материалы по СССР и Европе.

Виталий Шкляр и Сергей Абрамчук пережили катастрофу в детском возрасте. В 2005 г. они собрали группу художников из Берлина, Минска и Москвы и создали ряд граффити в «Зоне отчуждения» — населенных когда-то территориях, ныне имеющих повышенную радиоактивность.

Портреты больных, страдающих людей на фоне оставленных десятки лет назад в спешке бытовых вещей — полотенец, стульев, игрушек — создают многоголосье тем. Здесь и боль от ужаса эвакуации, спешного расставания с местом, где жили поколения семей, и напоминание о том, сколько жизней унесла катастрофа. Тысячи исчезнувших жизней и искалеченных судеб, оставившие лишь тень на городских стенах. Но самое главное — работы художников можно расценить как напоминание о том, что трагедия может повториться в любую минуту, в любой точке земного шара.

Человечество пытается контролировать все в этом мире, но у него не выходит следить даже за своими творениями. В этом плане Чернобыльская станция может быть первой, но последняя ли она?

Одинокое дерево, одинокие люди

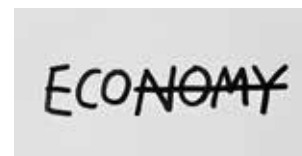
Инсталляция «Одинокое дерево, одинокие люди» авторства Агнешки Градзика и Виктора Шостало появилась в 2007 г. и повлекла за собой последователей по всему миру. Живой человек и человек из веток стояли в очереди, чтобы обнять живое дерево. Художники стремились передать ощущение тоски и страдания, как если бы на Земле действительно осталось одно-единственное дерево, которое можно было бы увидеть и обнять.

Тающие люди

Неле Азерведо не причисляет себя к борцам за экологию. Тем не менее, в 2009 г. при поддержке Всемирного фонда защиты дикой природы она вырезала тысячу ледяных скульптур и расположила их на площади Жандарменмаркт (Берлин). Эта акция была запущена в преддверии публикации отчета Фонда о потеплении в Арктике и подчеркивала серьезность угрозы климатических изменений.

Проблемы на табличках

Дан Пержовски — критик и карикатурист. Он затрагивает политику, экономику и, разумеется, экологию. В 2018 г. он создал ряд табличек для московской выставки «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100». Собственно, таблички говорят сами за себя (ил. 2).



2.

Монастырь, получеловеческая ваза и экосистема эксцессов

Во второй половине XX века в поиске новых методов выразительности художники прибегают к использованию нетрадиционных материалов в искусстве.

В проекте «Монастырь» 1988 г. Тони Крегг использует остатки машин со свалки: куски кузовов, шины, колеса, рабочие механизмы. Явное противопоставление названия работы и материалов наводит на мысль: действительно ли человечество обожествляет то, что того заслуживает?

В 2015 г. дизайнер Хонгжи Янг запускает проект «получеловеческая ваза». Материалы для изделия автор синтезирует из собственных тканей. Такой способ трудный и энергозатратный, но, как считает художник, подобные произведения в прямом смысле могут быть рассмотрены как дети, произведенные неполовым путем. Таким образом, Янг пытается придать вес связи между человеческим существом и объектом, дать дополнительный смысл вещи, перебросить мост между человеком и предметами его окружения как природными, так и произведенными искусственно.

В 2014 г. Пинар Йолдаш представила миру новую теорию эволюции в проекте «Экосистема Эксцессов». Опираясь на то, что когда-то живые организмы вышли из воды, она предположила, что новые виды живых существ могут зарождаться в искусственных условиях, неосознанно созданных человеком. Новая экосистема Йолдаш берет начало в пластиковом бульоне — мусорном пятне, которое обнаружил в Тихом океане в 1985 г. Чарльз Мур. Любопытно предположить, какие бы новые виды смогла дать эта своеобразная пластосфера.

Все чаще звучат теории, согласно которым Земля будет вынуждена избавиться от человечества либо оно само запустит катастрофу, из-за которой погибнет. Подобное опустошение можно наблюдать на много километров в радиусе Чернобыльской Атомной Станции: время точит остатки деятельности человека, возвращая территорию в царство природы.

Ленд-арт

Ленд-арт — направление в искусстве конца XX века, которое «основано на использовании пейзажа в качестве главного художественного материала и объекта» [3, с. 9]. В какой-то степени направление ленд-арт моделирует ситуацию, в которой не наблюдается присутствие человека, а для полотна художника остались нетронутые долины. Некоторые работы ленд-арта можно увидеть только из космоса, таким образом, они существуют не столько в человеческом, только в природном, в планетарном масштабе. Это искусство стремится стать геологической историей человечества, стать вечным.

Ленд-арт появляется в 1960-х годах в Америке. Это направление возникло в противовес традиционному, коммерческому искусству, ненатуральным материалам и безжалостной монетизации. Природа в ленд-арте выступает не как фон, но как пространство, средство и главный герой для произведения. По большей части художники работали удаленно от населенных мест и гораздо реже экспонировали свои произведения в галереях.



3.

«Планетарной» работой или «иконой ленд-арта» можно назвать произведение Роберта Смитсона «Спиральная дамба». Благодаря составу озера, в котором эта дамба находится, и собственных пород, спираль может быть минерализована и сохранена в почве на миллионы лет (ил. 3).

Ахмад Надалиан — художник-путешественник, прославившийся своими живыми картинами. На протяжении десятилетий он колесит по миру и оставляет тысячи изображений рыб на камнях, пляжах и побережьях, зачастую прибегая к помощи различных народов. Свои картины художник описывает как манифест: никакая политическая проблема не имеет столь сильный вес, как экологическая катастрофа.

Часть картин он оставляет на песке, некоторые изображения выдалбливает в камне. В 2005 г. Ахмад создал видеоряд «Смерть рыбы» и получил за него «Гран-при» на III Ташкентской Биеннале.

«Для меня основное в творчестве, это связь человека с окружающей средой, природой. Цивилизация, научно-технический прогресс, новые технологии, к сожалению, часто способствуют гибели живого, это показано и в моем видеофильме на примере рыб. А искусство художника сочетает в себе технологии и природу. Я рисую на камнях, и везде, в какой бы стране ни был, оставляю эти камни нетронутыми — в том первоначальном виде, какой они имеют в природе, я даже не переворачиваю их. В моем фильме можно видеть, как я выдалбливаю на речных камнях образы рыб. Это своего рода инсталляция, показывающая живую связь человека и природы, которую мы часто безбожно нарушаем, теряем. Я всегда как художник оставляю природе то, что по праву принадлежит ей...». Надалиан утверждает: «Искусство благословляет меня и дает надежду на гармонию с прошлым, с землей и с небом» [2, с. 9].

К ленд-арту можно отнести все население российской деревеньки Никола-Ленивец (Калужская область). Начиная с 2000 г., под руководством Николая Полисского она обогащалась различными арт-объектами, становившимися неотъемлемой частью ландшафта. Через пять лет на территории деревни был основан фестиваль «Архстояние», а позже началась масштабная застройка: кемпинг, дома для круглогодичного творчества, зоны отдыха и мастерские.

Как заключение можно отметить, что из перечисленных примеров мы видим: тенденции в развитии эоарта непредсказуемы, а проекты творческих людей — уникальны. Но все они направлены на одно: показать, привлечь внимание, раскрыть суть.

На данный момент проблемы экологии являются наиболее важными, значимыми для всего человечества. Тем не менее, до сих пор они непонятны и негласны. Многие стараются скрыть, умолчать либо подать в другом, выгодном для себя виде и состоянии. На данный момент отдельно взятым людям удобнее скрывать правду, в надежде, что она не явится в ближайшие сотни лет. Другие живут в бездействии в уверенности, что кто-то решит назревшие проблемы за них.

Десятилетиями эко-искусство обнажает проблему за проблемой, показывая зрителям и жителям Земли то, что было, происходит, а также то, что может их ожидать через определенные промежутки времени. Год от года художники учатся добывать информацию и перерабатывать ее таким образом, чтобы больше и больше людей узнавало о проблемах. Они создают резонанс катастрофам в то время, когда другие хотят о них умолчать. Это искусство кричит. Оно использует такие ходы, которые никого не оставят равнодушными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агнес Денес: пшеничное поле — противостояние // Overgrass. URL: http://overgrass.ru/denes_wheatfield_01.htm (дата обращения: 24.11.19).
2. Вдохновленный древними ритуалами: причудливые орнаменты на песке от художника Ахмада Надалиана // Kulturologia. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/051013/18958/> (дата обращения: 24.11.19).
3. Власова Л. В., Гершанова А. Ф., Дятко Д. В., Елизарова Г. С., Игнатъева С. Е. Лексикографические штудии 2013. М.: ООО ДиректМедиа, 2015. 219 с.
4. Чебышев Н. В., Гузикова Г. С., Лазарева Ю. Б., Ларина С. Н. Биология: справочник. М.: ГЭОТАР-Медиа, 2007. 608 с.

Сведения об авторе:

Токарева Дарья Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная имени А. Л. Штиглица, бакалавриат, 2 курс; livianalivingston@gmail.com.

Tokareva Daria Sergeevna. St. Petersburg Art and Industry Academy named A. L. Stieglitz, Bachelor's Degree, the 4th year student; livianalivingston@gmail.com.

Научный руководитель:

Семенов Александр Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная имени А. Л. Штиглица, старший преподаватель; tom.pervy@yandex.ru.

Semenov Alexander Vladimirovich, St. Petersburg Art and Industry Academy named A. L. Stieglitz, Senior Lecturer; tom.pervy@yandex.ru.

СПЕЦИФИКА ЭКСПОНИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ БАСКОВ В МУЗЕЕ САН ТЕЛЬМО

Проблема экспонирования в современном музейном пространстве актуальна для формирования системы знаний о человеческой деятельности. Музейные комплексы дают возможность узнать о фактах и событиях через экспозиционную деятельность. Музей Сан-Тельмо содержит коллекции, рассказывающие об истории и культуре региона с первых письменных упоминаний до наших дней. Основная функция музея — сохранение памяти об истории и культуре. Архитектура Музея Сан Тельмо представляет синтетическое единство старинного и современного зодчества, в музее находится галерея произведений живописи. В статье рассмотрены методы экспонирования, применяемые в музее.

Ключевые слова: Сан Тельмо, баски, средневековье, традиции, экспозиция, живопись.

P. Fialkovskaia

THE SPECIFICITY OF EXHIBITING BASQUE CULTURE IN THE MUSEUM OF SAN TELMO

The problem of exhibiting in the modern museum space is relevant to the formation of a system of knowledge about human activities. Museum complexes provide an opportunity to learn about events and facts through exhibitions. The San Telmo Museum contains collections about the history and culture of this region from the first written mentions to the present day. The main function of a museum is the preservation of the memory of history and culture. The architecture of the Museum of San Telmo represents the synthetic unity of ancient and modern architecture. The thematic method of exhibiting is used in the museum; the museum also has a gallery of paintings.

Keywords: San Telmo, Basques, Middle Ages, traditions, exposition, painting.

Проблема экспонирования в современном музейном пространстве является актуальной в формировании устойчивой системы знаний о развитии, истории, культуре. Музейные комплексы предоставляют возможность узнать о различных фактах через экспозиционную деятельность, разобраться в событиях как мирового масштаба, так и локально-культурных процессов.

В историческом центре Сан-Себастьяна, на склоне горы Ургуль (Monte Urgull) расположен Музей Сан-Тельмо (Museo de San Telmo) — музей этнографии и изящных искусств. Содержит коллекции, рассказывающие об истории и культуре региона Страна басков. Хронологические рамки с самых первых письменных упоминаний о народе до наших дней. Музей представляет образную экспозицию, соединяющую экспонаты в единый ансамбль. Основная функция Сан Тельмо — память о культуре, истории региона. Свойство музейной экспозиции — посетитель становится её частью. Взаимодействие выставки и аудитории — цель существования музея. Результат работы музейного художника укрепляет диалог посетителя и артефакта.

Музей Сан Тельмо был основан в 1900 г. Здание, в котором находится постоянная экспозиция, было построено в середине XVI в. на средства государственного секретаря императора Карла V Алонсо де Идыакеса (Alonso de Idiaques) для мужского монастыря монахов-доминиканцев.

Первый архитектурный проект выполнил монах Мартин де Сантьяго (Martín de Santiago) в 1542 г. Работы велись с 1544 г. по 1562 г. Построенный в переходном стиле от готики к ренессансу, монастырь уникален как пример архитектуры направления исабелино (готика католических королей, возник в конце XV в.). Во время Войны за независимость в 1813 г. здание сильно пострадало. В последствии секуляризации церковных земель 1835 г. монастырь превратился в артиллерийские казармы. В конце XIX в. в городе проводили выставки, имевшие колоссальный успех, поэтому местные власти задумались о создании постоянно действующей экспозиции в специально организованном музее. Ограниченный бюджет не позволял создать какие-либо значительные приобретения, поэтому мэр Хосе Макинбаррена (José Maquinabarrera) обратился к горожанам с просьбой приносить вещи самим или делать пожертвования, что дало начало будущему музею Сан-Тельмо. В октябре 1902 г. исторический художественный археологический музей был торжественно открыт. Сначала располагался в здании, стоявшем между улицами Андия и Гарибаи, но оно оказалось слишком маленьким для растущих коллекций. В 1911 г. музей переехал в дом на улице Урданета, в 1932 г. было решено разместить коллекции музея в бывшем доминиканском монастыре Сан-Тельмо. Его выкупили и переоборудовали для постоянной экспозиции. В 1913 г. здание было признано национальным монументом, в 1928 г. приобретено правительством муниципалитета. В 1932 г. сюда переехала коллекция основанного в 1902 г. Исторического, художественного и археологического музея. В 1932 г. был проведён Совет, на котором был поставлен вопрос о проведении реставрации здания бывшего монастыря. Одной из самых главных примечательных особенностей здания являлось расположение клуатра — (типичная для романской, византийской и готической архитектуры крытая обходная галерея, обрамляющая закрытый прямоугольный двор-колодец или внутренний сад монастыря или крупной церкви. Обычно располагается вдоль стены здания, при этом одна из его стен является глухой, а вторая представляет собой аркаду или колоннаду). Традиционно строился с боковой стороны от церкви, однако здесь из-за близости с горой Ургуль клуатр поместили у подножия церкви. Его форма трапеции состоит из двух ярусов, нижние галереи составлены из шести широких арок, верхние — из двенадцати. Однефная церковь в плане представляет латинский крест. Нервюры её сводов в средокрестии поддерживают две крепкие тосканские колонны. Главный фасад музея в XX в. был реконструирован в стиле неоренессанс, его общий облик отличает соблюдение законов пропорции и гармонии между частями. Даже высота этажей уменьшается пропорционально. В течение 2007–2010 гг. музей Сан-Тельмо был полностью отреставрирован. Старинное здание монастыря XVI в. не подверглось изменениям. Для приведения музея в соответствие с требованиями времени было построено второе крыло рядом со зданием монастыря, искусно вписанное в общий архитектурный ансамбль. Его соединили со старым комплексом переходами на первом и третьем этажах. Интересен фасад нового здания, который представляет растительную стену. Идея ландшафтных дизайнеров: со временем зелень окутает весь новый музейный корпус снаружи, покрывая его своим прекрасным ковром, что позволит зданию слиться с обликом горы Ургуль, перетекая в неё. Архитектура Музея Сан Тельмо представляет синтетическое единство старинного и современного зодчества: старого монастыря и гармонично вписанных в его архитектуру современных построек. Экспозиция музея включает в себя информацию о басках: где находились стоянки первых поселений, чем жил этот народ в Средневековье, как был объединён с Королевством Испания, как баски боролись за право говорить на родном языке. Все этапы развития баскского искусства и истории находятся здесь: от древних глиняных сосудов до современных живописных полотен. В музее представлены как постоянные экспонаты, так и временные тематические выставки; особенно интересна портретная живопись XV — XVII вв., включающая портреты кисти Эль Греко, Коэльо, Рубенса; впечатляет церковная живопись на деревянной основе, присутствуют работы художников Хусепе де Рибера (José de

Ribera), Хоакина Соройа (Joaquín Sorolla y Bastida) и многих других. Среди постоянных экспозиций музея Сан-Тельмо — «История места», «Вызовы обществу», «Следы памяти», «Понимание современности» и «Исторические произведения искусства». Стационарные выставки Сан Тельмо основаны на научно-обоснованном методе построения экспозиции, исходящем из содержания экспозиции, порядке группировки и организации экспозиционных материалов, так как через коллекции музея экспозиционеры раскрывают конкретные эпизоды истории Страны Басков. Современное здание музея состоит из четырёх этажей. Первые четыре зала относятся к новому крылу. Они размещены перед постоянной экспозицией. Здесь проводят временные выставки, либо интересные лекции как о культуре, так и новейших технологиях. Например, выставка «Здравствуй, робот». Постоянная экспозиция музея настраивает на понимание развития истории и культуры от первых упоминаний до современности. Расположение экспонатов музея даёт возможность организовать движение посетителей и ритм осмотра. Таким образом отделяет темы друг от друга относительно порядка просмотра. Весь первый этаж старой постройки посвящён истории от IX в. до XV в. за исключением церкви, искусно вписанной в одну из стен.

Первый зал для осмотра — традиционная католическая церковь, сохранившаяся со времён монастыря. Освещение приглушено как в настоящем храме. Внутри на алтарной части выложена мозаика. Здесь представлена краткая история Страны Басков от первых упоминаний до начала XXI в. в медиа ряду, использованы фонические материалы. Изображение показано сразу на двух стенах и на полу, на сводах. Годы мирного времени обозначаются спокойными цветами: синими и зелёными, годы войны кровавым красным.

Во втором зале музея содержатся некоторые археологические раскопки, включающие предметы быта, символы власти басков. Экспонаты расположены под музейным стеклом. Свет выстроен над каждым из них. С помощью освещения подчёркнута уникальность каждого экспоната, что позволяет ориентироваться в пространстве. Около каждой группы экспонатов текстовое пояснение к предметам написано на трёх языках: баскском, испанском, английском. Временной диапазон: от первых находок до конца XVII в. Здесь использован тематический метод экспонирования-посредством экспозиционных материалов раскрывается конкретный период времени, что создаёт музейный образ изображаемых явлений. Первые сведения о басках приписывают к более 150 000 лет. Древние люди жили по берегам рек в пещерах. Без сомнений их развитие делится на доисторическое и историческое. За 3000 лет до нашей эры они лучше освоили территорию, изучили агрокультуру и домашнее хозяйство. Важна карта, на которой обозначены места стоянок народа. Они расположены по берегам рек Гарона, Эбро и Кантабрико. Римляне начали занимать баскские земли в период Герторианских войн (77–72 гг. до н. э.) и войны Кантабрии (26–19 гг. до н. э.). Территория была в руках Цезаря на протяжении войны Галиаса (58–51 гг. до н.э.). Благодаря первым римским поселениям до наших дней дошли более чёткие упоминания о культуре басков, впоследствии наступлений на баскские земли коренные жители стали общаться с соседними народами и смогли выйти из изоляции, созданной мощными высокими горами. В поселениях жизнь была строго организована как политически, так и духовно. Освобождение от налогов наделила селян сильным духом, юридическими правами, интересы комунны дали начало провинций Гипускоа, Алава и Бискайя. Со времён средневековья баскская культура оставила элементы декора жилых домов. При создании постройки, глава семьи всегда хотел показать соседям богатство. У басков сложилась традиция украшать свои дома огромными каменными гербами. Чем он краше, искуснее выполнен, тем богаче семья. Обычно на таких элементах мастера вылепливали ангелов, рыцарские шлемы или зверей, иногда смешивали их всех для создания большего эффекта. В экспозиции представлен герб, выполненный в Школе семьи Гамбоа, провинция Гипускоа, датировкой XVI в. Не подвергался реставрации, сохранился без повреждений. Экспонат представлен отдельно от других экспонатов.

Помимо предметов быта, орудий труда и посуды, в экспозиции второго зала представлены книги, военная одежда, макеты кораблей и оружие в неповторимом баскском стиле.

В галерее второго этажа нет отдельных залов. Экспозиция выстроена тематически. Экспонаты разделены по группам. Раскрывается проблема времени с начала XVIII в. по середину XX в. В экспозиции второго этажа представлены: литография, документы, коррида, праздники, развитие национального спорта, Франкизм, Гражданская война. Над каждым стендом свет распределён сбалансированно. К каждому экспонату прилагается текстовое пояснение на трёх языках. Литографии Мануэля Миранда (Manuel Miranda) и Эусебио Сарса (Eusebio Zarza). Изображены природные пейзажи, военные сюжеты, светские вечера. Два стеллажа по шесть литографий в каждом. Некоторые праздники страны басков связаны с участием быков, как и во многих регионах Испании. В информационном стенде показаны афиши, созданные к корриде («бег с быком»), в городах Аспейтия (Azpeitia), Фуентеррабия (Fuenterrabia) и об известных тореадорах и матадорах. Считается, что быка раздражает красная ткань, однако он реагирует на резкие движения, раздражается и несётся на человека, который, в свою очередь, умело подставляет яркую ткань. Тореадор — тот, кто только дразнит быка, не причиняя ему физической боли; Матадор — убивает животное. На арену допускаются быки от четырёх до шести лет. Изредка животное остаётся в живых. Счастливики отправляются либо на разведение, либо на пенсию и больше никогда не возвращаются на арену. В афише показаны два варианта корриды: пешая и конная. Так экспонаты образуют знаковую систему, которая служит для прочтения представленной тематики. В экспозиции пяти стендов собраны предметы, связанные с разными видами спорта. Один из них — «Ремоте». Игра в маленький кожаный мяч около 6,5 см в диаметре. Существует несколько вариантов игры. «Голыми руками» с деревянной ракеткой, либо крюки длиной 1 м. У такого приспособления кожаное крепление. Инструмент закрепляется на руке на уровне часов. Игрок отводит руку назад как ракетку и отбивает. Возможен вариант замены ракетки или крюка битой. Немаловажно надевать защиту на лицо. В качестве фонов использованы фотографии больших форматов с соревнований. Во второй части зала-этажа представлены научно-вспомогательные материалы — тексты, графика, карты, плакаты, афиши — связанные с событиями 1930 гг.: создание статуса автономии Страны Басков, Гражданская война¹, франкизм². Статус автономии. В 1930 г. в Стране Басков были проведены важные движения в основной городской индустрии, контролируемые лево-социалистами. За сельскими районами смотрели карлисты, что отразилось в результате муниципальных выборов 14 апреля 1931 г., когда была провозглашена Вторая республика³. В тот же год были проведены попытки создать статус автономии. До 1934 г. лидерами были Хосе Антонио Агирре (José Antonio Aguirre у Lecube), баскский политик, деятель баскского национализма, первый президент автономного сообщества Страна Басков, и, Мануэль Ирухо (Manuel Irujo). Они сотрудничали с лево-социалистическим (республиканским) правительством страны. Им удалось договориться с новым постановлением закона и после победы Народного фронта в 1936 г. был создан автономный район «Страна Басков». Однако с началом Гражданской войны Страна Басков была лишена самоуправления. В 1936 г. территория басков была разделена на две зоны: от провинции Алава до Наварры карлисты и от провинции Гипускоа до провинции Бискайя лево-социалисты. Идея франкизма заключалась в едином государстве, едином языке (кастеяно-испанский) и, в отличие от других стран, одобренной единой религии. Изначально франкизм строился как авторитарный режим с чертами военной диктатуры. 1.04.1939 г. закончилась Гражданская война, что положило конец плюрализму и Второй республике. Лево-социалисты были изгнаны и скрылись в США и во Франции. Война унесла около полумиллиона жизней с преобладанием республиканцев. Многие стали жертвами политических репрессий по обе стороны фронта. Испанию покинуло более 600 тысяч человек. Около 34 000 детей войны были эвакуированы, люди бежали во Францию,

Великобританию, Бельгию, СССР; страны Латинской Америки: Мексику, Аргентину, Венесуэлу и Чили. Для басков франкизм означал запрет на родной баскский язык в его любом проявлении: разговор, обучение, пресса. В экспозиции представлена информация об экономическом кризисе в стране после войны. С 1939 по 1952 г. регионом завладел голод. Показаны документы о постановлении власти на территории басков. Католическая церковь стала одной из главных идей режима Франко в установленном социальном порядке. Женщины, потерявшие права при Второй республике, должны были стать примером послушания и главой семьи. Одной из амбиций наиболее важных для Франко было внушение с детства. Идеи франкизма внедрялись с раннего возраста. На фоне в качестве примера показана фотография школы того времени. Школьный класс, за партами сидят дети, учительница ведёт урок, на стене висит портрет Франко. В экспозиции Сан Тельмо рассматривается вопрос об индустриальном развитии региона с 1870 г., когда были открыты важные заводы на территории Страны Басков. В тематической экспозиции представлены плакаты, фотографии, текстовое пояснение к экспонатам на четырёх языках: баскском, испанском, английском, французском. Рассеянное белое освещение. Также в экспозиции об индустриальном развитии представлена картина «Мастерская» 1951 г., художник Хосе Мигель Сумалабе (José Miguel Zumalabe) (1906–1992 гг.). На картине изображены несколько рабочих за сбором устройства. Повседневная жизнь была тесно связана с городом, движением культурных масс. В конце XIX — начале XX вв. появились первые промышленные фабрики, на которых производили бумагу, цемент, текстиль и другое сырьё. В экспозиции представлены инструменты, используемые на первых заводах и фабриках. Со времён Средневековья производство оружия служило одним из экономических двигателей Страны Басков. В XVI в. была построена фабрика Реал Пласенция (Real fabrica de Armas Placencia). В XVIII в. открыли другие филиалы. На Орбеа Эрманос (Orbea Hermanos), открыт в 1851 г., и Гарате (Garate) в 1892 г. было произведено более 20000 револьверов и пистолетов всего лишь за один год. Оружейная промышленность достигла своей наивысшей точки развития в годы I Мировой войны. Заказчики: Франция и Италия. В 1916 г. Эйбар отправил на экспорт 42433 ружей и 313000 пистолетов и 37000 револьверов. В систематической экспозиции собрано подленное оружие, произведённое на данных фабриках. Выставлены как типологический ряд, тем самым показывая изменения конструкций оружия 1851–1916 гг. В собрании выставки рассматриваются проблемы, связанные с кризисом, возникшем в 1970-х гг. В качестве примера приведены города Португалетте, Витория, Эрнани, Баракланда, Урниета и Бильбао. На тот момент процент безработных граждан был достаточно велик. Однако именно в период кризиса началась масштабная разработка новых моделей одежды для молодёжи: мини-юбки, укороченные брюки, бикини и многое другое. В подборке систематической коллекции представлены экспонаты-знаки, передающие эмоциональное состояние периода 1970–1980 гг. В стенде собраны пластинки, предметы моды, предметы культуры и быта, книги, журналы, почтовые марки. Баскский флаг — знак индивидуальности. Также представлено несколько афиш, освещающих о соревнованиях 27 марта 1976 г. во дворце спорта Сан-Себастьяна на баскском языке.

Последние два зала размещены на третьем и четвёртом этажах в новом крыле. Выставка Экспозиция представляет галерею из произведений живописи как современных, так и более ранних художников. Представлены работы XIX — XX вв. Фон для экспонирования живописи — белые стены, что позволяет внимательнее сконцентрироваться на сюжете картины. Одним из самых ярких художников можно считать Игнасио Сулоага (Ignacio Suloaga) (1870–1945гг.). Он работал в стиле костюмбризм. Влияние Золотого века испанской живописи просматривается во всех его живописных полотнах. Сулоага сотрудничал с музеем Сан Тельмо. Две картины он написал в подарок музею, поэтому Зал церковь называют «Зал Сулоага». Также в 1932 г. каталонский муралист⁴ Josep Marta Sert написал

несколько живописных полотен в дар музею. Важно учитывать, что после смерти Франко в 1975 г. больше не было запрета на баскскую культуру, следовательно, в искусстве произошёл переворот. Теперь художники смело выражали свои мысли. Появились новые направления, такие как поп-арт, гиперреализм, сюрреализм, однако содержание картин тесно связано с национальным характером. Заслуживает внимания картина неизвестного автора, написанная в традициях сюрреализма. Герои — мужчина и женщина — едят друг друга, паря среди деревьев. Они свободны от запретов и невесомы. Интересны колорит, формы, которые напоминают о национальном характере. В экспозиции последнего зала представлены произведения живописи XV–XIX вв. Развеска осуществлена по временным диапазонам. Картины не давят друг на друга в пространстве. Самые старые произведения коллекции датируются XV в. Это церковная темперная живопись на досках. Изображены библейские сюжеты. Неизвестный автор. От привычной развески музейные художники отказались и разместили произведения темперной живописи в пространстве участка зала в две группы с деревянной опорой на стенд, живопись оформлена в рамы. Такой способ экспонирования создаёт акцент на произведении живописи, что позволяет сосредоточить как на общем виде, так и на деталях картин. Остальные произведения масляной живописи оформлены в деревянные рамы современного производства. Фоном служат белые плоскости стен, что создаёт ощущение читаемости произведений искусства, не нарушает ритм.

Работы Хосе Вийегас Кордеро (José Villegas Cordero) (1844–1921 гг.) во многом однотипны, но создают настроение лёгкости, в них подчёркнут национальный колорит. Развеска этих работ создаёт ощущение продуманности. «Портрет Севильской девушки» и «Девушки с веером». Известно, что Хосе Вийегас Кордеро, учась в студии Федерино Мадрасо в Мадриде, часто посещал Прадо, где копировал картины Веласкеса, вследствие смог добиться точной техники написания портретов. Важно, художник часто путешествовал по Марокко, что послужило идеям многих картин. В своих произведениях автор объединял черты Испании и Марокко. В основном, живописец писал южных девушек, одетых в пышные кружева, на фоне тропических пейзажей. Акварельные и масляные этюды Хоакина Соролья и Бастиды (Joaquín Sorolla y Bastida) размещены в стенде под стеклом вдоль левой стены зала. Используется внутренняя подсветка. Композиционное размещение этюдов создаёт возможность рассмотреть каждый из них как самостоятельное произведение.

В экспозиции представлено множество произведений масляной живописи неизвестных авторов. Музейные художники продумали расположение картин, обеспечив для каждой из них необходимое пространство для экспонирования. Вся экспозиция показывает последовательно культуру региона. Экспозиция музея располагается в старинном здании, где представлены разновременные экспонаты. Несмотря на размещение выставок в разных крыльях музея, коллекция воспринимается цельно. Нельзя назвать содержание музея богатым, однако здесь содержатся важные экспонаты, которые раскрывают историю и культуру региона Страна Басков. Особое место среди предметов баскской культуры отведено немногочисленным произведениям живописи. В живописи современных художников также просматривается национальный элемент. Особое значение уделено вопросам современной экспозиции, информации, навигации, а также освещению представленных артефактов. Подсветка в сочетании тёплого и холодного освещения даёт возможность погрузиться в пространство музея, проникнуть в культуру и историю данного региона. В экспозиции Сан Тельмо представлена информация не только о культурном наследии; живописи, архитектуре, но и о промышленности, спорте, войнах. Музей этнографии и изящных искусств Сан-Тельмо даёт возможность соприкоснуться с историей и культурой региона Страна Басков с первых упоминаний до наших дней. Музей уникален тем, что в его создании и развитии были заинтересованы не только работники сферы культуры, но и обычные люди, которые хотели передать потомкам их историю.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. La Guerra Civil Española (18.07.1936 г. — 01.04.1939 г.) — конфликт между Второй Испанской Республикой и испанской военно-националистической диктатурой под предводительством генерала Франсиско Франко. Возникла из-за социально-политических противоречий между республиканским правительством страны, поддерживаемым коммунистами, и поднявшими вооруженный мятеж право-монархическими силами, на сторону которых встала большая часть испанской армии во главе с генералиссимусом Франсиско Франко. На стороне республиканцев выступил СССР и добровольцы-антифашисты из многих стран мира. Война закончилась установлением военной диктатуры Франко.
2. Франкизм (franquismo) — система, идеологическое обоснование диктатуры Франсиско Франко, правившего 1939–1975 гг. Наряду с итальянским фашизмом и немецким национал-социализмом, относится к трём «классическим» типам фашизма. К особенностям относятся наличие реакционных движений (Фаланга), большое влияние имела католическая церковь.
3. Республиканский период после низложения монархии, до установления диктатуры Франсиско Франко. Вторая Испанская Республика существовала 1931–1939 гг.
4. Мурализм — стиль монументальной живописи, популярный в Мексике в 1920–1960 гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Старикова Ю. А. Музееведение. Конспект лекций. М., 2006. 125 с.
2. Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика. М., 2005. 183 с.
3. Юрнеева Т. Ю. Музееведение. Учебник для высшей школы. М., 2004. 560 с.
4. Juaristi J. Historia mínima del País Vasco. P. 2013. 341 p.

Сведения об авторе:

Фиалковская Полина Тарасовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, специалист, 3 курс; polinkaf@mail.ru

Fialkovskaia Polina, St. Petersburg State Artistic and Industrial Stieglitz Academy, Specialist's Degree, the 3rd year student; polinkaf@mail.ru

Научный руководитель:

Гребенникова Дина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; dinag2136@gmail.com

Grebennikova Dina, St. Petersburg State Artistic and Industrial Stieglitz Academy, Ph.D., Associate Professor; dinag2136@gmail.com

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ ДЕКОРИРОВАНИЯ ТРИКОТАЖА НА ОСЕННЕ-ЗИМНИЙ СЕЗОН

Трикотаж набирает популярность с каждым годом. В этом сезоне производители трикотажных коллекций предлагают свои изделия с разнообразным декором. В данной статье произведен анализ видов декорирования трикотажа последних коллекций домов мод и брендов масс-маркета. На основе проведенного анализа предложены и описаны выбранные техники декорирования трикотажных изделий для женской коллекции на осенне-зимний сезон. Сделаны следующие выводы: декор на трикотаже актуален и востребован. Разработана авторская техника декорирования трикотажа и созданы образцы, демонстрирующие эти техники.

Ключевые слова: трикотаж, дизайн трикотажа, авторская коллекция, техники декорирования, декор трикотажа.

MODERN TECHNIQUES FOR DECORATING KNITWEAR FOR THE AUTUMN-WINTER SEASON

Knitwear is gaining in popularity with every year. This season, manufacturers of knitwear collections offer products with a variety of decors. This article analyzes the types of knitwear decoration from the latest collections of fashion houses and mass-market brands. Based on this analysis, techniques for decorating knitwear for the women's collection for the autumn-winter season are proposed and described. The following conclusions are made: the decor on the knitwear is fashionable and in demand. A designer technique for decorating knitwear was developed by the author and samples showing these techniques were created.

Keywords: knitwear, knitwear design, author's collection, decorating techniques, knitwear decorating.

Актуальность трикотажных вещей возрастает с каждым сезоном, особенно в холодное время года. Дизайнерские коллекции ежесезонно пестрят оригинальными изделиями из трикотажа, поражающие разнообразием силуэтов, кроя, фактур, декора и цветовой гаммой. Востребованность трикотажа в модной индустрии и примеры мировых брендов дают почву молодым дизайнерам для новых экспериментов [1]. На кафедре трикотажа СПб-ГУПТД магистром второго курса ведется разработка авторской коллекции вязаной одежды для молодых женщин под названием «Мой Северный Дом». Коллекция включает в себя разнообразный ассортимент трикотажных изделий. Некоторые модели задуманы с декоративной авторской отделкой. В связи с этим возникла потребность в изучении и освоении современных методов декора вязаных полотен. Основная цель данной работы — разработка и описание авторской техники декорирования трикотажа. Для достижения поставленной цели необходимо рассмотреть аналоги в коллекциях pret-a-porte и брендов сегмента масс-маркета, а затем выявить актуальные виды художественного оформления трикотажа на осенне-зимний период.

1. Анализ коллекций Недели моды 2019–2020 в Москве, Париже и Нью-Йорке

Создание авторской коллекции — многоступенчатый процесс. Одним из важных этапов является поиск аналогов. К основным источникам аналогопрототипного поиска относят коллекции *pret-a-porte*, поскольку в них заложены основные тренды на сезон, авторские техники исполнения художественного замысла и, как правило, использованы передовые технологии. Ежегодно на подиум выходят две основные коллекции — осень-зима и весна-лето, а также две промежуточные — круизная и пре-фол. В нашем случае интересны разработки дизайнеров на осенне-зимний сезон и пре-фол. Рассмотрению подверглись коллекции брендов Alena Akhmadullina, Igor Gulyaev, Blikyanger, Our Legacy.

Выявлено, что часто используемый приём декора — меховые аппликации. Эта техника применена в изделиях бренда Alena Akhmadullina и Igor Gulyaev [3].

Дизайнеры, работающие с трикотажем, часто используют в качестве декора мех, который можно применить не только в виде аппликации, но и в качестве опушки на воротник или капюшон. Эффектно выглядят детали, вывязанные из меховых полосок. Бренд Alena Akhmadullina, чаще всего использует такой вид декорирования трикотажных изделий.

Вышивка на трикотаже — распространенный способ декорирования в современных показах. Техники используют разнообразные: вышивка крестом, гладью, бисером, стеклярусом или пайетками. Последние три способа позволяют получить объёмное изображение. В качестве художественных средств выразительности используют пятно и линию. Одним из ярких примеров служит коллекция бренда Blikyanger на сезон осень-зима 19/20 с вышивкой на трикотажной структуре.

Многие дизайнеры стараются использовать натуральные материалы в своих коллекциях. Для изделий осенне-зимнего периода предпочтительна пряжа из шерсти и подшерстка животных, обладающая высокими гигроскопическими и теплоаккумулирующими свойствами. Такие нити позволяют добиться фактурности в изделиях. Одной из разновидностей шерстяной пряжи является мохер. Он придает моделям легкий и невесомый вид. Так же актуальны нити с вплетёнными мелкими пайетками.

В цветовой гамме трикотажа в 2019–2020 акцент сделан на оттенках, максимально приближенных к натуральным — песочному, кофейному, терракотовому, коричневому, бордовому, оливковому, серому и синему [1].

Большинство трикотажных изделий однотонные, но если есть орнамент, то выбор дизайнеров падает на растительные, анималистические и этнические жаккардовые рисунки.

2. Анализ брендов масс-маркета

Большую часть модного рынка занимают изделия масс-маркета. Модели этого сегмента упрощены в плане авторской задумки, материалов и технологии производства. Однако, коллекции созданы с учётом модных трендов, адаптированных к большинству людей. А упрощённую схему производства, заложенную в самой сути масс-маркета, рассматриваем с точки зрения преимущества.

Аналізу подверглись следующие бренды: Mango, ZARA, H&M, Love Republic, Reserved, Снежная Королева.

Самым распространённым приёмом отделки трикотажных вещей выявлена аппликация бусинами-жемчужинами. Украшения располагают равномерно по поверхности детали, на пример, перед джемпера, либо в виде градиента — от более частого до совсем разреженного расположения бус. Размер самих бусин используют как одинакового, так и разного размеров в одной композиции. В предшествующие года чаще всего элементы пришивались нитками к полотну. В этом году набирает обороты способ крепления при помощи металлических клипс (*ил. 1 а*).

Следующий приём отделки — крупные пуговицы, не только функциональные во время застегивания и расстёгивания предмета одежды, но и как декоративный элемент. Пуговицы

пришивают на планке, подходящей по цвету к изделию, на рукавах, воротнике и по переду, имитируя застежку (ил. 1 б).

Третий приём — меховая отделка. Меховую опушку прикрепляют на воротник, а также в виде аппликации на изделии. Чаще всего, для воротника используют шкурки с длинным ворсом: енота, лисы. Для аппликации используют коротковорсовый мех кролика и норки (ил. 1 в).

Четвертый приём — вышивка. Фактура трикотажа не позволяет выбрать любой вид вышивки, поэтому можно использовать плотные нитки и пряжу, ленты, бисер, пайетки и стеклярус, а сочетание нескольких материалов, позволит создать интересный рисунок на изделии (ил. 1 г).

Ещё один распространённый приём отделки трикотажных изделий — использование кружева. Их нашивают сверху, или заменяют часть детали, получая интересные сочетания трикотажных структур и плетёных рисунков кружева (ил. 1 д).

Воланы, последний, но один из самых распространенных в этом сезоне приёмов отделки трикотажных моделей (ил. 1 е).



1. Виды декора трикотажных изделий брендов-массмаркета

3. Авторская техника декорирования трикотажа

В рамках работы над авторской коллекцией под названием «Мой Северный Дом» возникла потребность в декоре трикотажа современными способами. Основная идея коллекции — использование мотивов северной мифологии, в частности изображение волка. Волк — распространённый персонаж мифов и сказок всех народов. Он выступает в разной роли: в качестве большого могущественного друга или опасным вредителем домашнего стада и овечьих отар. Кроме того, при определенных обстоятельствах волк мог стать могучим защитником беспомощных созданий. А также шкура волков всегда согревала людей в морозы [2].



2. Аппликация после соединения деталей

На основе проведенного анализа автором предложены особые техники декорирования трикотажных изделий. Один способ подразумевает контурные изображения животных способом аппликации мехом. Эта техника имеет свою проблематику. Чтобы изображение в аппликации было однородным надо соединить все меховые детали так, чтобы ворс ложился в одном направлении. Мех режется острым резакон с изнаночной стороны для того, чтобы не повредить ворс. Затем детали соединяются на скорняжной машине, либо вручную, и тщательно расчесываются (ил. 2). Следующим этапом готовый контурный мотив прикрепляется на трикотажное полотно. Автор уже имеет опыт работы с меховыми аппликациями и обрамлениями краев тканевых изделий, имеющие менее растяжимую основу. На ткань меховой декор пришивается на машине, настрочным швом (ил. 3 а). Важно следить, чтобы контурная фигура не деформировала основную поверхность. Нанесение аппликации на трикотажную основу требует промежуточной фиксации мехового изделия: посадка на клеевую ленту. После чего возможны два способа притачивания — ручной и на машине. Первый способ удобен тем, что можно контролировать на каждом шаге поведение аппликации и трикотажа, а второй способ позволяет быстрее пришить мех к изделию.

7. Студенческая секция



3. а) меховая аппликация на ткани, б) декор кружевом из льна на ткани



4. Образец соединения ткани, трикотажа и войлока



5. Живописный эффект на трикотаже, коллекция о-з 19/20 Chloe

Кружево из льна имеет небольшую растяжимость, поэтому, с начала лучше наметать кружево на ткань, затем пришить на швейной машине. На трикотажные детали лучше пришивать кружево вручную потайным стежком (ил. 3 б).

Соединение ткани с трикотажем, является новым способом декорирования. В рамках проекта, применен оригинальный приём соединения деталей трикотажа и ткани войлоком. Валяние шерстью — особая техника, в процессе которой из шерсти для валяния создаётся рисунок на разных текстильных поверхностях. Только натуральная шерсть обладает способностью сваливаться или свалачиваться. Для авторского способа декорирования необходимо соединить ткань и трикотаж настрочным швом на машине. Образовавшийся шов декорируется рисунком из войлока при помощи специальной иглы. Таким образом сглаживается контраст между разными фактурами. На иллюстрации 4 представлен образец, где показан способ соединения ткани, трикотажа и войлока.

Для создания живописного эффекта на поверхности изделия, можно использовать роспись акриловыми красками по текстилю (ил. 5). Поскольку, коллекция находится на экспериментальном этапе при массовом производстве ручная роспись может быть заменена печатью или напылением.

Заключение

Для разработки авторской техники декорирования трикотажа были проанализированы коллекции дизайнеров и брендов масс-маркета на осенне-зимний сезон 2019–2020. Выявлено, что интерес к трикотажным изделиям возрастает с каждым годом и для разнообразия ассортимента создаётся одежда с декором. Актуальность темы не вызывает сомнения, потому что декорированный трикотаж пользуется спросом у потребителя. Задача молодых дизайнеров изучать техники декора и разрабатывать новые способы придания оригинальности изделиям из трикотажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальный трикотаж на осенне-зимний сезон 19/20. URL: <https://12millionov.com/modnyj-trikotazh-2017-2018-goda.html> (дата обращения 14.11.2019).
2. Волки в религии и мифах разных стран и времён // Официальный сайт писателя Дмитрия Морозова. URL: http://www.wolfnight.ru/forum/wolf_theme.php?theme=94&page=1 (дата обращения 15.11.2019).
3. Коллекции осень-зима 2019–2020 // Журнал о моде VOGUE. URL: <https://www.vogue.ru/collection/> (дата обращения 14.11.2019).

Сведения об авторе:

Ческидова Елизавета Андреевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, магистратура, 2 курс; lizarosycheskidova@mail.ru

Cheskidova Elizaveta Andreevna, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Master's Degree, the 2nd year student; lizarosycheskidova@mail.ru

Научный руководитель:

Ермолаева Елена Медхатовна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, старший преподаватель; em001em@gmail.com

Ermolaeva Elena Medkhatovna, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, senior lecturer, em001em@gmail.com

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЕМАНТИКИ И ИКОНОГРАФИИ КАРТИНЫ АЛОНСО КАНО «РАСПЯТИЕ»

Как один из самых трагичных сюжетов Нового Завета, Распятие Христа представляется наиболее интересным для рефлексии и переосмысления его интерпретаций в мировом искусстве. В статье рассматриваются иконографические детали распятий в разных традициях. Наибольшее внимание уделяется картине испанского мастера XVII в. Алонсо Кано «Распятие» из собрания Государственного Эрмитажа, ее семантическому значению и иконографическим особенностям. Формально-стилистический анализ позволяет установить связь между иконографической традицией и индивидуальным характером художественного воплощения картины. Попытка проследить устремленность к синтезу между живописной и скульптурной формой исполнения «Распятия» в творчестве А. Кано приводит автора к заключению о диалектических противоположностях, заложенных в его творческой концепции, характерной для испанского барокко.

Ключевые слова: живопись, барокко, иконография, библейский сюжет, распятие, Испания, семнадцатый век.

E. A. Shikulya

TO THE INTERPRETATION OF THE SEMANTICS AND ICONOGRAPHY OF ALONSO CANO'S CRUCIFIXION

As one of the most tragic stories of the New Testament, the Crucifixion of Christ is of great interest and invites reflection and reconsideration of its interpretations in world art. The article offers an overview of iconographic details of the image of the crucifixion in different traditions. The focus is on the 17th century Spanish master Alonso Cano and his painting the Crucifixion from the State Hermitage Museum, its semantic meanings and iconographic features. The formal stylistic analysis of the picture allows to establish a connection between the iconographic tradition and the individual character of the embodiment of the plot in this painting. An attempt is made to trace the commitment to the fusion of a picturesque and sculptural form, dialectic opposites in Cano's creative concept as inherent to Spanish Baroque art.

Keywords: painting, baroque, iconography, biblical plot, the crucifixion, Spain, 17th century.

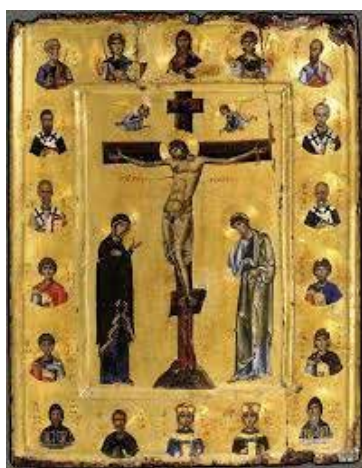
Так называемый «золотой век» испанской живописи приходится на конец XVI-XVII вв. и развивается преимущественно в сфере религиозной живописи. В это время Испания выдвинулась в первый ряд европейских стран в области живописи, представленной церковным и придворным искусством. Большинство художников в это время использовали для своих картин темно-коричневые оттенки и подвальное освещение, что придавало их работам, посвященным чудесам из жизни святых, напряженный драматизм и яркую выразительность [2, с. 215]. Очевидно, что здесь не обошлось без влияния караваджизма.

Одним из самых распространенных библейских сюжетов в испанской живописи стал сюжет Распятия Христа. Традиционно, до V века Распятие изображалось иносказательно:

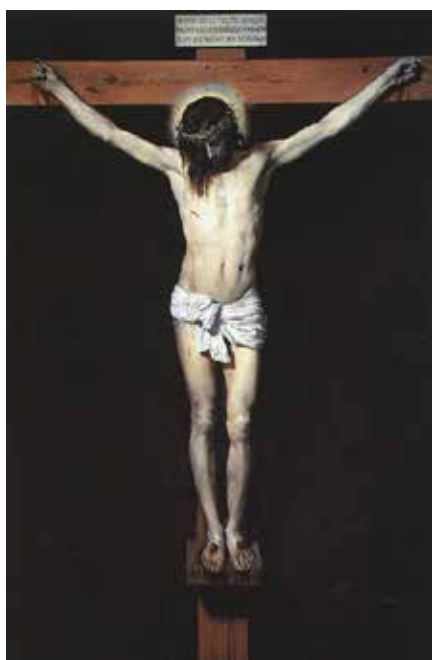
в виде Креста с терновым венцом, Креста с полуфигурой Христа над ним, а первые буквальные изображения Распятия относились только ко второй четверти V века (ил. 1). Являясь наиболее трагичным сюжетом Нового Завета, Распятие Христа по своему концептуальному замыслу сильнее прочих подходит именно рассматриваемой нами эпохе тёмных тонов, мощного визуального ряда христианских образов, воплощения вечных тем веры, жизни



1. Рельеф дверей базилики Санта-Сабина в Риме



2. «Распятие с избранными святыми». Византия. XI в.



3. Диего Веласкес. «Христос на кресте»

и смерти. К Распятию обращаются ключевые художники эпохи — одним из первых Эль Греко, ещё в маньеристичной манере, затем, развивая барочную традицию, Диего Веласкес, Франсиско де Сурбаран, Бартоломе Эстебан Мурильо. Именно они создают так называемую «западную» иконографическую школу Распятия XVI–XVII вв.

Существуют значительные различия в прочтении этого сюжета. Так, например, византийская иконография представляет собой достаточно строгую систему изображаемых образов с относительно условной фигурой самого Христа. С VI века византийская иконография Распятия следовала стандартной схеме, включавшей образы распятого Христа, предстоящих Иоанна Богослова, Богоматери и святых жён, а также детали, указанные в текстах Евангелий: Голгофа, фигура сотника Лонгина, пронзающего ребро Христа, символическое изображение стен Иерусалима, солнце и луна по сторонам от Креста и др. (ил. 2). Само страдание Христа условно — его тело изображалось вытянутым, а глаза открытыми, чем подчёркивалась идея триумфа над смертью. Изображенная кровь также несет, скорее, символический характер, нежели является зримым воплощением боли и страданий. Западные мастера, в свою очередь, позволяют себе эксперименты разного рода — достаточно часто Иисус фигурирует на полотнах этого сюжета, не окруженный никем, оставленный на кресте в полном одиночестве (ил. 3). Даже если вокруг распятого Христа изображаются оплакивающие его фигуры или же донаторы, что тоже не является редкостью, западная традиция делает очевидный акцент на изможденном, вытянутом теле Христа [5].

Кроме того, начиная с V–VI вв., среди обеих традиций распространено изображение распятого Христа между двух разбойников, приговоренных к казни вместе с ним. Голову Спасителя часто пишут склонённой в правую сторону, так как с этой стороны был распят Благоразумный разбойник, что указывает на принятие Христом раскаявшегося преступника. В византийской иконописной традиции наклонная перекладина под ногами Иисуса также обычно направлена вверх в сторону Благоразумного разбойника. Благоразумный разбойник писался обращённым лицом к Иисусу, а Безумный — с отвернутой головой или даже развёрнутым спиной. Интересны также различия между двумя разбойниками: так как в первые века христианства ещё оставалась память об античном безбородом

7. Студенческая секция

идеале мужской красоты, Благоразумный разбойник бороды не имел, а Безумный, в свою очередь, был бородатым. Но с развитием христианского мировоззрения борода стала атрибутом положительных персонажей (Иисуса и Благоразумного разбойника), а третий казнённый превратился в безбородого (ил. 4–5).

Переходя к частным элементам, заметим, что написание стоп Христа стало одним из наиболее существенных отличий православного и католического Распятия. В древности художники писали распятого Христа с одинаковым числом гвоздей — так, что руки и ноги были прибиты каждая отдельным гвоздём. Но уже с XII века у западноевропейских художников появляется традиция написания сложенных стоп, пробитых только одним гвоздем. Случались и иные способы иконографического решения — так, например, греческий иконописец Теотокопули (впоследствии — прославленный художник Эль Греко), живший в Испании с 1576 г. и принявший католичество, работая над Распятием, пытался стереть грани между двумя традициями, сделать их условно незаметными. На картинах, посвященных сюжету Распятию, Эль Греко таким образом прописывает вторую ногу Христа, уводя её в тень, что трудно понять, к какой традиции принадлежит работа, ибо количество гвоздей неразлично.

Причина, по которой в изображении данной иконографической детали традиции расходятся, заключается в различии объяснения исторических преданий: для православных основанием служит Крест, привезенный из Иерусалима в Константинополь и имевший следы от четырех гвоздей; для католиков основанием служат три гвоздя Распятия, хранящиеся в Ватикане и данные Туринской плащаницы, на отпечатках которой левая стопа так положена на правую, что вполне можно предположить их пробитие одним гвоздем.

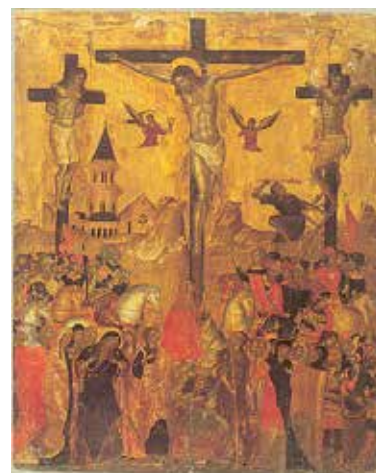
Однако католики были не столь категоричны по отношению к изображениям Распятия. Оттого, видимо, Эль Греко, уводя в тень вторую ногу Христа, не испытывал особого страха быть обвиненным в греческой схизме перед всеильной тогда инквизицией, а Сурбаран вообще написал ноги Христа хотя и перекрещенными, но пробитыми двумя гвоздями [4].

Таким образом, исследование общих и частных элементов различий двух традиций, позволяют сделать выводы о структуре написания этого образа — если византийская традиция предстает перед нами более условной и декоративной, подчеркивающей идею триумфа Христа над смертью, то западная традиция более драматична и обращает внимание на испытываемые распятым муки, его совершенное одиночество перед лицом трагедии.

Для более подробного понимания художественных элементов, используемых Алонсо Кано в картине «Распятие»



4. Ханс фон Тюбинген. «Распятие»



5. Эммануил Лампардос.
«Распятие»



6. Алонсо Кано. «Распятие»

(ил. 6), следует провести её формально-стилистический анализ, который позволит установить связь между иконографической традицией и индивидуальной формой художественного воплощения картины. В первую очередь, необходимо обратиться к композиционному построению. На полотне нет иных фигур, кроме Христа, зачастую помещаемых на второй план как в западной, так и в византийской традиции, как правило, это Мария Магдалина, Богородица, Иоанн Креститель, фигуры ангелов, другие персонажи или донаторы. Также мы не наблюдаем здесь растительных или иных символов (например, изображение черепа Адама у ног Христа, который омывается кровью распятого). Фигура Христа, таким образом, — центральная, смыслообразующая, ключевая и единственная — делает композицию предельно простой, оставляя на втором плане лишь кроваво-красную, закатную линию горизонта, выделяющую вершину Голгофы. Очевидно, эти простота и статичность раскрывают общую семантику работы — подчёркнутую пустоту, одиночество Христа в его страдании и, безусловно, усиливают эмоциональное воздействие картины на зрителя.

Также интересно рассмотреть характер ракурса изображаемой фигуры — Христос как бы возвышается над зрителем. Именно эту точку зрения — снизу вверх — вероятно, для правильной визуальной интерпретации полотна — выбрали в Эрмитаже при экспонировании, поместив данную работу значительно выше человеческого роста. Таким образом, композиционно Христос как бы возвышается над смотрящими на него.

Светотень играет немаловажную роль в эмоциональном ощущении и смысловом строе этой картины — фигура отделена от однотонной темноты грубого креста и общего мрачного фона, дабы в очередной раз подчеркнуть единоличие распятого в его предназначении, покинутость всем земным (в то же время, речь не о богооставленности) и печать умиротворения, лежащую не только на его лице, но и как будто на всей вытянутой фигуре с необычайно длинными и тонкими руками. Кроме того, из темноты проступает табличка с надписью «INRI» (Иисус Назарянин, Царь Иудейский), являющаяся указанием на вину Христа, согласно евангелиям от Матфея и Марка.

На первый взгляд, тёплый колорит вносит в картину некоторую дисгармонию. Однако при детальном рассмотрении становится очевидным, что однозначно «тёплой» в пластике и передаче цвета является лишь фигура Христа, всё же остальное, включая абрис Голгофы и кровь самого Христа, относится, скорее, к холодной палитре. Это «тепло» в очередной раз указывает зрителю на подлинную святость распятого, возможно, даже намекает на его последующее воскрешение, а «холод», в свою очередь, обнажает несправедливую жестокость мира, которого, по сути, и не осталось в большой массе иссиня-чёрного цвета общего фона. Такая контрастность придаёт картине семантическую глубину и драматизм, необходимые для понимания этого сюжета, также свойственного западной иконографической традиции. Также интересно написание набедренной повязки Христа, ярко выраженная «вещественность» её характера. Иллюзорность, выпуклость самого изображения соответствует испанской живописной традиции.

Однако, помимо пересечения различных иконографических деталей, смысловых интерпретаций, отсылающих в пространство личных переживаний художника, перенесенных в плоскость рефлексий масштабного религиозного сюжета, стоит также обратить внимание на пересечение двух видов искусства. Сама по себе идея рассмотреть традицию создания полихромной скульптуры, столь распространенной в Испании, и религиозную живопись в контексте абсолютного синтеза, неразрывного сосуществования принадлежит искусствоведу А. Ф. Эсоно. По его мнению, полихромная скульптура, всегда производит самое противоречивое впечатление независимо от того, о какой стране идёт речь. Ибо, с одной стороны, она становится сродни человеку «как такой же вещи среди других предметов мира», но, с другой стороны, находится от него на максимальном удалении, как перед сознательным, «а значит, иллюзорным» существом. Это конфликт мира «реального», т. е. мира вещей, и мира

«иллюзорного», даже, может быть, трансцендентального. И когда перед глазами человека вдруг возникает скульптурное изображение Распятия — «с живыми волосами, с кровоподтеками и ранами, в окружении свечей и цветов» — переходное состояние, конфликт миров только усиливается, задавая определенную тенденцию непосредственно барочному стилю.[7]

Анализируя творческий путь Алонсо Кано, нельзя не отметить, что он, как в живописи, так и в скульптуре, постоянно находился в состоянии творческого поиска, который осуществлялся на стыке барочных тенденций — идеалистической и реалистической. Продуктивность его решения заключалась в диалектическом единстве скульптурного объема и живописной техники. Постепенно в своих экспериментах с усиленной светотеневой моделировкой объемов Кано отходит от прямого эпигонства (в частности, очевидно его подражание Веласкесу, Монтаньесу) и приходит к рефлексии уже полностью самостоятельного опыта.

Обращение Алонсо Кано к скульптуре и, в частности, ретабло, объясняется характером деятельности его отца — специалиста по сооружению монументальных алтарей. Пробуя себя в качестве помощника при создании образов Марии, святой Терезы и других религиозных фигур, Кано, наконец, становится ретаблеро в главном ретабло (1629–1631 гг.) прихода де ла Олива в Лебрихе (Севиля). Как архитектурный проект, ретабло интересно своим крупным ордером, который делает монументальным возносящийся под самый свод храма корпус алтаря. Несмотря на композиционную первичность фигур Богородицы с младенцем, а также апостолов Петра и Павла, тончайшую игру декоративных линий и богатый орнаментальный стиль, в ходе данного исследования интерес представляет только тот сюжет, что увенчивает ретабло — а именно, Распятие.

Его модель выполнил Кано несмотря на то, что в изначальном контракте эта работа не значилась, и, вероятно, была заказана дополнительно около 1636 г. Но в 1638 г. Кано переезжает в Мадрид и оставляет его незаконченным. Что также интересно, в эрмитажном собрании живописное полотно Кано, посвященное этому сюжету, также датируется годом его переезда в Мадрид. И действительно, в Мадриде Кано, прежде всего, занимался живописью, реставрировал вместе с Веласкесом полотна XVI века, выполнял архитектурные проекты триумфальных арок, фасадов зданий, стальных источников и многое другое. Датировать произведения мадридского периода сложнее, чем более ранние работы, именно поэтому узнать точный год выполнения интересующего полотна не представляется возможным. Очевидно только то, что идея выполнения этого сюжета появилась в Севилье в форме скульптурного произведения. Впоследствии, вероятно, сюжет продолжал занимать ум художника, в первую очередь, пожалуй, своей рефлексивной незаконченностью. Кроме того, этот период для художника напрямую связан с личными переживаниями, вызванными событиями его биографии.

Как бы то ни было, в период с 1645 по 1650 гг. Кано создаёт ряд «Распятый». Пожалуй, это единственные произведения, отражающие не покидающее художника ощущение полного одиночества. И в деревянном Распятии, и в живописном тех же лет, можно заметить идеализацию линий, безупречный силуэт Христа. Несмотря на отсутствие изображения следов физических мучений, сила его душевных страданий поражает ясностью. Около 1650 г. Алонсо Кано начинает работу над деревянным Распятием («Cristo de Lecaroz», бенедиктинский монастырь Монтсеррат, Мадрид), и это снова скульптура. Атрибуция может быть основана на сходстве этого произведения с живописными распятиями того же времени. Христос изображен уже покинутым жизнью, распятый тремя гвоздями. Смерть и одиночество находят выражение в этом двухметровом Распятии (2,12 м). Дерево расписано под цвет человеческой кожи, набедренная повязка — белого цвета. Форма выточена мягко, анатомически верно, богатые тени лишь подчеркивают эту правильность. Распятие увенчано табличкой — INRI (Иисус Назарянин, Царь Иудейский).

Следует отметить, что если в живописи Кано пробует два варианта изображения распятия — с тремя гвоздями и по иконографическим рекомендациям Пачеко — с четырьмя,

то скульптурное Распятие следует популярному и наиболее выразительному типу распятия с тремя гвоздями.

Некоторые произведения Кано-скульптора стали образцами для других мастеров (например, Хуан де Меса, Педро де Мена и др.), но не всем удавалось вызвать то же ощущение гармонии, которое присуще работам Кано. На фоне чужих интерпретаций проглядывает неповторимость Кано и его особый стиль линии, формы. Но, что особенно важно, его собственный творческий путь был построен на синтезе диалектических противоположностей в абсолютную гармонию живописи и скульптуры, которые вдруг начинали служить одной идее, занимавшей всё творческое пространство его мысли; нечеловеческое страдание и спокойная, тихая ясность играли друг с другом, перекликаясь в плавных линиях жестокого сюжета.

В своем стремлении к синтезу форм и видов искусства, характерном для барокко, Алонсо Кано объединил грани, на первый взгляд, несочетаемые, неподвластные рациональному уму, ту самую барочную «реальность» и «иллюзорность» одновременно. В его «Распятии» повышенная пластичность, бросающаяся в глаза при первом обращении к полотну, оказывается не просто визуальным эффектом, а смелым концептуальным и художественным решением. В дополнение к усиленной пластичности художник использует мощные, глубокие цвета, несущие в себе определенную смысловую нагрузку и воплощающие трагедию не только Христа, но и, в частности, самого мастера. Такое переплетение типичного и уникального, общего и частного, традиционного и преодолевающего традицию, определяет почетное место картины в испанской живописи своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Н. История живописи: В 4 т. СПб.: Шиповник, 1912–1915. Т. 4. 414 с.
2. Дятлева Г. В., Хворостухина С. А., Семенова О. В. Популярная история западноевропейской живописи. М.: Вече, 2001. 480 с.
3. Каганэ Л. Л. Испанская живопись XVI–XVIII веков в Эрмитаже: очерк-путеводитель. Л.: Аврора, 1977. 111 с.
4. Кутковой В. С. О некоторых особенностях иконографии Распятия [Электронный ресурс] Сретенская духовная семинария. М., 1999–2019. URL: <https://pravoslavie.ru/999.html> (дата обращения: 11.11.2019).
5. Пожидаева А. В. Иконография Распятия Иисуса Христа. Раннехристианская и западноевропейская иконография. // Т. 28: Пустырник Румчери. М.: Большая российская энциклопедия, 2015. С. 235–236.
6. Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в Западно-Европейском искусстве XV–XVII веков: [Сборник статей] // Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Наука, 1966. 348 с.
7. Эсоно А. Ф. Синтез скульптуры и живописи в испанском искусстве XVII века. Проблемы эволюции. // Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2017
8. Manuel Gómez-Moreno Martínez. Alonso Cano, escultor. ArchivoEspañol de Arte y Arqueología. Madrid: 1926, № 2. P. 195.

Сведения об авторе:

Шикюля Елизавета Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, бакалавриат, 3 курс; lizcherry66@gmail.com

Shikulya Elizaveta Aleksandrovna, St. Petersburg State Academy of Art and Industry named in honor of A. L. Stieglitz, Bachelor's Degree, the 3rd year student; lizcherry.66@gmail.com

Научный руководитель:

Гуркина Наталия Семеновна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; gurkinart@gmail.com

Gurkina Natalia Semenovna, State Academy of Art and Design named in honor of A. L. Stieglitz, Ph.D. in Arts, Associate Professor; gurkinart@gmail.com

ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНОГО ДОМА-БИБЛИОТЕКИ Э. Л. НОБЕЛЯ В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ ДЛЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА — ПЕТРОГРАДА

Изучение Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля позволило выявить социально-значимые задачи, которые выполняет это здание с момента постройки до наших дней для простых граждан Петербурга. В результате исследования раскрыт благотворительный посыл первых владельцев Народного дома-библиотеки: использование здания в качестве лазарета для раненых нижних чинов в годы Первой мировой войны. Выявлены художественные особенности данного сооружения. Определены актуальные проблемы, существующие в современной архитектуре на фоне несоответствия истории здания и его нынешних функций.

Ключевые слова: архитектура, социальная роль, лазарет, Людвиг Нобель, благотворительность.

I. O. Schmidt

THE SIGNIFICANCE OF EMMANUEL NOBEL'S PEOPLE'S HOUSE AND LIBRARY IN THE YEARS OF WORLD WAR I FOR ST. PETERSBURG — PETROGRAD

A study of Emmanuel Nobel's People's House and Library through a prism of social significance made it possible to identify socially significant tasks that this building has been fulfilling from the moment of its construction to the present day for ordinary citizens of St. Petersburg. The study revealed the charity message of the first owners of the People's House and Library: the building was used as a hospital for the wounded of lower military ranks during the First World War. The artistic features of this building are reviewed. Pressing problems that exist in modern architecture against the background of a mismatch between the history of the building and its current functions are identified.

Keywords: architecture, social role, infirmary, Ludwig Nobel, charity.

Актуальность темы. Исторический центр Санкт-Петербурга включает в себя множество архитектурных памятников. Изучая историю конкретного здания, становится очевидным, что исследуемое сооружение хранит в себе гораздо больше, чем просто декор фасада. Обращение к историческим памятникам, показывает:

- тесную связь архитектуры с историческими событиями города;
- социальную роль архитектурного сооружения в истории города.

Комплекс социальных проблем в современной России раскрывает актуальность изучения исторического опыта, когда было осуществлено конкретное сотрудничество между государством и обществом. Одним из таких зданий является Народный дом-библиотека Э. Л. Нобеля на Лесном проспекте, дом 19.

Более ста лет прошло со времен Первой мировой войны. Осмыслить исторический опыт в настоящее время позволяет, в том числе, и архитектура города. Народный дом-библиотека Э. Л. Нобеля был лазаретом для раненных нижних чинов с 5 ноября 1914 г. Это показывает высокую социальную ответственность фабриканта Э. Л. Нобеля перед обществом и его страной в годы Первой мировой войны. Обращение к историческому опыту функционирования Российского Красного Креста на примере деятельности лазарета в здании Нобеля на Лесном проспекте, дом 19, позволяет учесть его уроки на современном этапе социального строительства в региональном масштабе.

Актуальность статьи выявляет необходимость систематизации знаний об архитектуре в разных аспектах, в том числе художественных особенностях и социальной роли здания в жизни петербуржцев. А также, обращении внимания в гражданском обществе к важности духа патриотизма, привлечении внимания современной молодежи к исторической архитектуре, к истории города и к «зданиям второго плана».

В рамках исследования архитектуры Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля и его участия в качестве лазарета раненных в годы I Мировой войны необходимо владеть информацией о личности Эммануила Людвиговича Нобеля и его постройках на территории Лесного проспекта: Механическом заводе «Людвиг Нобель» («Русский дизель») и Нобелевском городке — домах для рабочих завода.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы показать значимость архитектурного облика Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля и его социальную роль в жизни петербуржцев прошлого века.

Семья Нобелей принесла большой вклад в историю России и не только. С их деятельностью связано много отраслей русской промышленности. До начала Октябрьской революции вся семья Нобелей проживала в Санкт-Петербурге. В 1846 г. около Сампсониевского моста на Петербургской (ныне Петроградской) стороне Людвигом Нобелем было основано предприятие «Литейные заводы и механические мастерские. Эммануэль Нобель и сыновья» по получению высокопрочных сплавов для производства:

- военного оружия, в том числе огнестрельного;
- станков и
- первых в России труб центрального отопления.

Завод представлял собой помещение с несколькими цехами и кузницами, снабженными всем необходимым оборудованием.

Людвиг Нобель, будучи в Париже, столкнулся с научным методом использования нитроглицерина в качестве взрывчатого вещества. Такая идея использования органического соединения показалась семье Нобелей очень перспективной. Они активно вели переписку с Военно-инженерным ведомством России, с целью получить разрешение:

- на испытание взрывчатых веществ с содержанием нитроглицерина,
- организовать разработку сухопутных и морских мин.

Решение ведомства было положительным и на реализацию идей были выделены денежные средства. В ходе экспериментов, брату Людвига Нобеля — Альфреду Нобелю удалось *запатентовать динамит* на основе нитроглицерина и кизельгура, а также получить возможность использовать его в технических целях.

Эммануил Людвигович Нобель был талантливым изобретателем. В период с 1888 по 1917 гг. он возглавлял некоторые предприятия семьи Нобель. Одно из наиболее известных и значимых в истории — завод «Людвиг Нобель» («Русский дизель») на Большом Сампсониевском проспекте, дом 30. На заводе выпускали паровые машины, котлы, газовые и керосиновые двигатели, арматуру, подъемные приспособления и насосы. В 1894 г. заводская промышленность в России находилась в состоянии кризиса, погубившего многие заводы. Чтобы не допустить этого, Эммануил Людвигович Нобель вывел завод «Людвиг Нобель»

7. Студенческая секция

на международный уровень. Изготовление двигателей Дизеля показало, что завод достоин конкурировать с иностранными коллегами [2, с. 39].

Семья Нобелей занималась благотворительностью. На средства семьи Нобелей было построено несколько зданий на территории Лесного проспекта. Помимо Механического завода «Людвиг Нобель», знаковым является Нобелевский городок — комплекс из тринадцати жилых домов и школы на Лесном проспекте, 20 (корп. 1–14), для рабочих завода Нобеля, их жен и детей. Каждое здание создавалось с определенной целью:

- организовать культурный досуг населения;
- развивать внешкольное образование;
- бороться с неграмотностью;
- вести лекционную работу, устраивать выставки [5].

Народный дом-библиотека Э. Л. Нобеля построен на благотворительной основе на средства семьи Нобелей (ил. 1). Входит в число первых народных домов в Санкт-Петербурге. В историческом описании машиностроительного завода Людвиг Нобель (1862–1912) находим интересующую нас информацию: двухэтажное здание, расположенное на Лесном проспекте, 19, строилось в период с 1897 по 1901 гг., по проекту архитектора Романа Мельцера. Зал для народных чтений был открыт 30 сентября 1901 г. [2, с. 41].

Одним из первых знаменательных событий, случившихся в октябре 1901 г. в стенах Народного дома, стала презентация дизельного двигателя, которым Эммануил Нобель очень гордился.

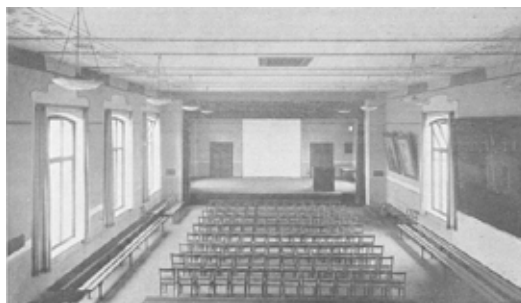
Важно отметить, что Э. Л. Нобель с уважением относился к рабочим завода и их семьям, поэтому уделял должное внимание их жизненным условиям. Одобрял развитие культуры и спорта. В связи с этим, в Народном доме Нобеля, который могли посещать рабочие завода, их жены и дети, располагались:

- Библиотека (открыта 15 ноября 1906 г.) имела книги духовного содержания, беллетристику, научные книги по истории, естествознанию, географии; а также, иностранные книги на немецком, финском, эстонском и французском языках;
- большой зал для народных чтений, вмещающий до 700 человек;
- кружки: хор и ансамбль балалаечников;
- бильярдная;
- большой зал для торжественных вечеров и собраний (первый этаж);
- лекционный зал (ил. 2), в котором собирались известные научные деятели и выступали с докладами, проходили чтения народных университетов по вопросам химии, физики и ботаники (второй этаж);
- во дворе располагался сад с теннисным кортом, в зимнее время превращающийся в каток [2, с. 41].

Здание построено в стиле «северный модерн». Этот архитектурный стиль получил свое развитие в конце XIX — начале XX веков. Характерной особенностью северного модерна является «обращение к национальным истокам шведской и финской архитектуры: романтической и рациональной. Выделяется за счет использования нестандартных композиционных решений и массивных форм здания, сочетания природных и искусственных материалов



1. Народный дом-библиотека Э. Л. Нобеля, Лесной пр., 19. Архитектор Роман Мельцер. Годы строительства: 1897–1901



2. Верхний зал Народного дома Э. Л. Нобеля

7. Студенческая секция

в строительстве, сложной структуры фасадов, динамичных композиций и отсутствия очень мелких деталей декора» [1, с. 139].

Композиция здания Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля:

- два корпуса располагаются симметрично относительно друг друга;
- выступающая башня создает ассоциацию с небольшим замком;
- металлическая ограда на гранитном цоколе со стороны Лесного проспекта соединяет здание Народного дома с особняком Эммануила Нобеля.

Декоративное решение фасада Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля:

- оконные проемы различаются по размеру и форме;
- главный фасад здания имеет выступающие ассиметричные части;
- боковой фасад со стороны Лесного проспекта ровный и симметричный;
- кованые решетки в виде изогнутых линий являются изящной опорой металлическим навесам;
- центральный вход украшен уличными фонарями.

Декоративное решение интерьера Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля:

- оригинальный керамический декор;
- обильное использование осветительных приборов.

Колористическое решение здания Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля:

- фасад желтоватого цвета гладко отштукатурен;
- сочетание наличников красного цвета на фоне светло-желтого фасада задает цветовой контраст здания.



3. Санитарно-автомобильный отряд перед Лазаретом для раненных нижних чинов (1914) в здании Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля на Лесном пр. 19



4. Нижняя палата лазарета раненных

В годы Первой мировой войны Народный дом-библиотека Э. Л. Нобеля изменил социальное значение как просветительский центр на медицинское служение. В здании Народного дома на средства семьи Нобелей был организован *лазарет для раненных нижних чинов* (ил. 3). Переоборудование Народного дома Нобеля в больницу заняло 6 недель. Изначально лазарет был рассчитан на 150 раненных. Кроме установки необходимого медицинского оборудования, дополнительно были продуманы:

- вентиляция помещения,
- половое покрытие и
- освещение. В одной из операционных, где ранее находилась бильярдная комната, проделали дополнительное окно, чтобы обеспечить попадание большего количества света.

На первом этаже лазарета размещался большой вестибюль, столовая, палата, предназначенная для 43 человек и имеющая 8 окон, выходящих в сад (ил. 4), а также, перевязочная, операционная и стерилизационная. В летнее время пищу принимали в палатке во дворе лазарета, а столовую переоборудовали в палату, тем самым увеличив количество коек для раненных до 180 [3, с. 5].

На втором этаже лазарета находились палаты для 91 и 16 человек, перевязочная

для раненных второго этажа и ванная комната. В подвале располагалась кухня для медицинского персонала, столовая, ванная комната для раненных первого этажа [3, с. 6].

Для раненных были предоставлены:

- железные кровати, крашенные белым цветом;
- тюфяк и подушки, набитые травами;
- простыни и наволочки;
- байковое одеяло;
- прикроватный столик;
- фланелевые костюмы;
- полые железные костыли, легко трансформирующиеся в зависимости от роста раненного, которые пожертвовал лазарету Э. Л. Нобель [3, с. 10].

Неподалеку от лазарета в домах Нобелевского городка (Лесной проспект, 20) были предоставлены квартиры для медицинских сестер. Старшая сестра и дежурный врач проживали в лазарете, для оказания скорой помощи раненым в любое время суток.

Раненные начали поступать с распределительного пункта Варшавского вокзала (реже с Финляндского вокзала) в лазарет 5 ноября 1914 г. в вагонах трамвая партиями от 24 до 53 человек. В лазарете раненных встречал дежурный врач и его помощники, они проводили опрос и осмотр, записывали данные в тетрадь, после чего медицинская сестра размещала больных по палатам. По опубликованной статистике: «за год лазарет посетило около 12 449 раненных, нуждающихся в перевязках» [3, с. 17]. По праздникам в лазарете организовывались концерты, чтения и кинематограф. Приглашенный из Финляндии мастер Свенсон обучал раненных корзиночному и сапожному ремеслу. Готовые изделия распродавались в пользу раненных.

Марта Нобель-Олейникова — сестра Эммануила Нобеля — служила старшим врачом-хирургом лазарета для раненных нижних чинов. Ей помогали три младших врача, консультанты по острозаразным и нервным заболеваниям, зубной врач и медицинские сестры. Доктор Марта Людвиговна Нобель-Олейникова помимо лечения переломов конечностей написала ряд научных трудов по рентгенологии и хирургии. В результате научных исследований доктор Марта Нобель-Олейникова:

- спроектировала для кроватей деревянные подставки с блоками;
- разработала собственную методику постоянного вытяжения («методика Нобель-Олейниковой»), которая широко применялась в здании грязелечебницы.

Клиника грязелечения была оборудована на личные пожертвования Марты Нобель-Олейниковой для Петроградского женского медицинского института. В годы Первой мировой войны при лазарете для раненных была переоборудована клиника на 40 мест. В нее определяли раненных с серьезными повреждениями костей, сосудов, мышц и нервов, требующими продолжительного лечения даже после заживления раны. Методы грязелечения давали положительные результаты, улучшения наблюдались в 70% случаев [3, с. 26].

На средства М. Н. Нобель-Олейниковой были открыты:

- факультетская хирургическая клиника на 50 мест (1912 год);
- глазная клиника, рассчитанная на 40 мест (1907 год);
- в клинике горловых и ушных болезней оборудована лаборатория.

В усадьбе Нобелей в поселке Ландышевка (недалеко от Выборга) Марта Нобель-Олейникова организовала колонию «для слабых детей» рабочих завода «Людвиг Нобель». Дети обучались в школе, открытой Людвигом Нобелем. Школа имела три отделения: начальное, подготовительно-профессиональное и рукодельное [2, с. 41].

После Октябрьской революции семья Нобелей переехала в Швецию и их общее дело прекратило свое существование в России. В последующие годы в здании Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля размещались:

7. Студенческая секция

- Дом коммунистического просвещения молодежи им. Г. В. Плеханова;
- Детский дом культуры (начало 1930-х годов);
- Дом пионеров и школьников Калининского района (с 1973 г.);
- Калининское отделение Сбербанка (с 1995 г.).

Актуальные проблемы реставрации Народного дома Нобеля. В 1995 г. здание на Лесном проспекте, 19 приватизировал Сбербанк России для открытия своего филиала. В связи с этим были проведены реставрационные работы:

- восстановлен исторический образ архитектурного сооружения;
- в здании введены новые технологии для функционирования банка (по проекту Научно-исследовательского института «Спецпроектреставрация» и фирмой по реализации запорно-пломбировочных систем ООО «Тирс»);
- восстановлены элементы интерьера и осветительных приборов (компаниями по продаже цветного металлопроката ООО «ЛИГ», и ООО «Метрополия», фирмой, специализирующейся на производстве цветного стекла ручной работы «Росвуздизайн» и Союзом дизайнеров).



5. Зал на первом этаже Народного дома Нобеля после реставрационных работ. В годы Первой мировой войны в этом помещении располагалась Нижняя палата (ил. 4)



6. Народный дом Нобеля опубликован на сайте компании «Петербургский арендатор» (www.arendator-spb.ru): «Аренда офиса 2219 кв.м, Лесной пр-кт, дом 19, г. Санкт-Петербург. Тип здания: Бизнес центр. Офис представляет собой единое пространство (Open space). Есть собственный охраняемый паркинг» [4]

Согласно требованиям Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории культуры (КГИОП), реставрационные работы были проведены только в главных помещениях Народного дома-библиотеки Э. Л. Нобеля, в которых сохранились художественные элементы интерьера. Чердачные помещения сохраняют первоначальную конфигурацию кровли. Другие помещения в здании выполнены в современном стиле (ил. 5).

Закключение. Социально значимые сооружения на Лесном проспекте, 19–21 являются архитектурными памятниками регионального и федерального значения. В период с 1995 г. по июнь 2018 г. Народный дом-библиотека Э. Л. Нобеля был собственностью Сбербанка. В современное время бывший Народный дом-библиотека Э. Л. Нобеля (с 1914 г. — лазарет для раненных нижних чинов) сдается в аренду как Бизнес центр (ил. 6) [4], равно как и другие дома Нобелевского городка на Лесном проспекте. Среди коммерческих организаций-арендаторов укажем — «Эверест», «Русская Судоверфь» и др. Но исторически это здание не имело к коммерции никакого отношения. Исследование показало, что изначально здание строилось с благотворительной целью: принести социальную пользу простым людям. Это несоответствие истории здания и его современной функции показывает актуальные проблемы, которые существуют в современной архитектуре и ее социальной роли.

7. Студенческая секция

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб.: АО «ИКАР», 1993. 272 с.
2. Машиностроительный завод Людвиг Нобель: 1862–1912 [Описание]. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1912. 112 с.
3. Нобель-Олейникова М. Л. Очерк деятельности Лазарета для раненых нижних чинов Т-ва Бр. Нобель и служащих за 1-й год его существования с 5 ноября 1914 г. по 1 ноября 1915 г. [Соч.] Ст. врача Лазарета д-ра М. Л. Нобель-Олейниковой. Петроград: тип. А. Э. Коллинс, 1916. 37 с.
4. Сайт «Петербургский арендатор». URL: <https://office.arendator-spb.ru/arenda-ofisa/vyborgskij-raion/object-235278-lesnoj-prospekt-dom-19.html> (Дата обращения: 25.11.2019)
5. Централизованная библиотечная система Калининского района <https://cbs-spb.ru/> (Дата обращения: 22.11.2019)

Сведения об авторе:

Шмидт Инна Олеговна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, магистратура, 1 курс; inna_shm@mail.ru

Shmidt Inna O., St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Master's Degree, the 1st year Student; inna_shm@mail.ru

Научный руководитель:

Чужанова Татьяна Юрьевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент; tvonarb@gmail.com

Chuzhanova Tatyana Yurievna, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, PhD, Associate Professor; tvonarb@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОЛЛЕКЦИИ ТЕМАТИЧЕСКИХ ПЛАТКОВ «ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ» ФИРМЫ ВЕНШЛИ

Знаменитая торговая магистраль древности — Шелковый путь на протяжении столетий связывала страны Востока и Запада. По ней китайские товары поступали в центральную Азию, затем в Европу. Чувство национальной гордости, за право называться родиной шелка, побудило китайскую фирму Веншли разработать коллекцию тематических платков «Шелковый путь». Создание серии платков на эту тему является интересной и значимой работой в области текстильного искусства. Статья посвящена художественным особенностям коллекции.

Ключевые слова: платки, дизайн платков, печать на шелке, текстиль, текстильные изделия, Китай, Великий шелковый путь, Веншли.

N. A. Shurpo

ARTISTIC FEATURES OF THE THEMATIC SCARVES COLLECTION «THE SILK ROAD» BY WENSLI

The Silk Road is the famous ancient trade road that connected the East and the West for a long time. Chinese goods arrived in Central Asia and Europe along this way. A sense of national pride for the right to be call the homeland of the silk inspired the Wensli company to develop the thematic scarves collection named “The silk Road”. This is an interesting and significant work for the textile art. The article is dedicated to the artistic features of the collection.

Keywords: scarf, design, printing, textile, silk artworks, neckcloth, China, silk road, Wensli.

История открытия межконтинентального торгового маршрута начиналась в 138 г. до н.э. и была связана с именем китайского путешественника Чжан Цяня. Император У-Ди из династии Хань отправил Чжан Цяня с военным поручением искать союзников в борьбе с кочевыми народами. Чжан Цянь побывал в сложном и длительном путешествии, по возвращении из которого он написал подробный отчет, а также указал возможные маршруты для торговли в Средней Азии [1, с. 326; 2, с. 68]. Эти данные легли в основу создания самой протяженной торговой магистрали (более 7 км), которая просуществовала до XVI в. Термин «Шелковый путь» появился лишь в конце XIX в. Его ввел немецкий ученый К. Рихтгофеном в трудах, посвященных путешествию в Китай. Торговая дорога начиналась в г. Чаньань (столицы династии Хань) и доходила до г. Дуньхуана на границе Великой китайской стены, откуда маршрут разделялся на северное и южное направления [3, с. 6; 4, с. 64]. Торговые караваны, в сопровождении охраны, везли прекрасные шелковые ткани, которые пользовались большим спросом в Азии, на Ближнем Востоке, в Европе. По Великому Шелковому пути Китай также поставлял на Запад драгоценные камни, ковры, лакированные изделия [5, с. 30; 6, с. 11]. Этот значимый в мировой истории маршрут стал главной темой в текстильных дизайнах китайской фирмы Веншли (Wensli) в новой коллекции тематических платков «Шелковый путь».

Веншли — современная, динамично-развивающаяся текстильная компания, расположенная в восточном Китае. Спектр выпускаемых ею товаров широк и разнообразен: женские

и мужские платки, шерстяные шарфы, палантины, галстуки, зонты, сумки, кошельки, пижамы, домашний текстиль. Живописность, утонченность, восточный колорит, — особенности художественного стиля фирмы.

Компания была основана в 1975 г. госпожой Шен Айчин (Shen Aiqin). Она приобрела фабрику по производству шелковых тканей в городе Ханчжоу, дав новое название своему предприятию — Веншли, что на китайском языке означает «быть счастливым». С 2012 г. до настоящего времени фирмой руководит ее дочь, Ту Нонян (Tu Hongyan), сохраняя накопленные традиции и внедряя новые технологии в производство. Компания насчитывает около 100 дизайнеров из разных городов: Гонконга, Ханчжоу и Лиона. В 2013 г. Веншли приобрела старинную французскую шелковую фирму Марк Розье (Marc Rozier).

Благодаря международным мероприятиям, проводимым в Китае, таким, как Олимпийские игры в Пекине в 2008 г., Всемирная выставка в Шанхае в 2010 г., Саммит Б-20 в Ханчжоу в 2016 г., фирма стала известна за пределами своей страны. Костюм для церемонии награждения медалями в Пекинской Олимпиаде 2008 г. серии «синий и белый фарфор», а также костюм розовой серии был изготовлен Веншли, став хорошей демонстрацией лучших шелковых традиций Китая.

В 2017 г. команде дизайнеров Веншли было предложено разработать коллекцию платков, посвященных Великому Шелковому пути. На рисунках 1 х 5 представлены изделия из каталога 2019/2020 гг. на эту тему. Отметим, что процесс изготовления одного платка занимает около шести недель и включает более 20 операций по печати рисунка. Размер изделий, показанных на иллюстрациях 1–5, составляет 63 х 63 см или 88 х 88 см. В своих изделиях художники стремились показать бескрайние азиатские пустыни, с идущими по песку верблюдами — главными и незаменимыми спутниками людей в этом путешествии. Так, в платках на *ил. 1*, бредущие по песку верблюды изображены в центре шелкового полотна и в клеймах овальной формы. Животные изображены реалистично, сделан цветовой акцент на вьючные седла у них на спине.

В другой серии платков образы верблюдов решены с использованием популярного в дизайне графического приема, когда изображение разбивается на треугольники близких оттенков (*ил. 2*). Здесь применяется объемное изображение гор, за счет сочетания разных по тону плоскостей. Использование объемного рисунка является нетрадиционным подходом при оформлении текстильных изделий. Эта коллекция имеет явную вертикальную направленность в мотивах.

Третий вариант дизайна, представленный на *ил. 3*, демонстрирует атрибуты верблюжьей упряжки.

Как видно на *ил. 3*, узоры на покрывале прорисованы в мельчайших деталях. Искусно изображены седла, с удивительной точностью — повода, кисти, бечевки. Эта очень яркая



1. Платки на тему «Шелковый путь» с реалистичным изображением верблюдов



2. Платки на тему «Шелковый путь» с использованием объема в изображаемых мотивах



3. Платки с изображением верблюжьей упряжки

7. Студенческая секция

серия. Если обычно покупателю предлагается три цветовых решения платков, то здесь — шесть вариантов: зеленый, фиолетовый, красный, бордовый и два голубых.

Другие изделия, раскрывающие тему Шелкового пути, показаны на иллюстрациях 4, 5. Платок с изображением развернутой карты-свитка в центре, где стрелками проложен караванный маршрут, с указанием названий городов через которые он проходил, приведен на иллюстрации 4.а. Здесь также присутствуют две большие надписи, одна на английском «The silk road», другая на итальянском «Via della seta». На углах полотна располагаются изображения слонов, львов, кораблей, верблюдов. Колористическая гамма основана на контрастном сочетании цветов. Предлагается три решения: сочетание розового с бордово-синим, бирюзового с оранжево-синим и самый контрастный вариант — сине-черный с бордово-оранжевым.

Помимо изображений верблюдов, которые доминируют в дизайне китайских художников, фирма Веншли разработала платки с изображением лошадей. Следуют отметить, что лошади в эпоху династии Хань были главным товаром, который восточные купцы обменивали на шелк. Платок на иллюстрации 4.б разбит на 36 ячеек, в каждой из которых располагается бегущий конь с развивающейся от ветра гривой и хвостом, что создает ощущение движения. Размер каждой ячейки около 14 см. Фон изделия — молочно-белый, окантовка — оранжево-коричневая, а сами животные выполнены в коричнево-охристых тонах.

Большой информативностью отличается платок, показанный на иллюстрации 5.а. На нем «разворачивается» история шелковой дороги. Условно показана карта с идущими по пустыне караванами верблюдов, слонов, лошадей. На суше изображены экзотические и вымышленные животные: крокодилы, драконы, а вокруг бушуют моря, плывут корабли, — все это позволяет прочувствовать серьезность и опасность далекого путешествия из Китая в Европу. Неожиданным является размещение по углам изделия портретов двух дам, представительниц восточной и западной культур: одна в традиционном китайском головном уборе с красными цветами, другая в европейском плоеном воротнике-стойке, с драгоценными камнями в волосах.



4. а). Платки с изображением карты-свитка; б). Платки с изображением лошадей



5. а). Платок с изображением женских портретов от французских дизайнеров фирмы Веншли [7]; б). Платок с цветами на углах изделия

Платок, представленный на иллюстрации 5.б, выполнен с использованием похожей схемы. По двум его углам располагаются крупные цветы: роза и шиповник, как символы женской красоты и молодости на Западе и Востоке. В центре — разбросанные письма, монеты, флакон духов, караван верблюдов, лошади, морские корабли, а также фигуры людей. Эта серия имеет три колористических решения: голубой фон с синей окантовкой и охристыми цветами (розой и шиповником); молочный фон с красной окантовкой и красными цветами; белый фон с черной окантовкой и красно-розовыми цветами.

Рассматриваемая серия платков интересна с исторической и художественной точек

7. Студенческая секция

зрения. Китай — является родиной шелка, основоположником мирового шелкоткачества. Платки, созданные фирмой Веншли, выглядят изящно оформленными, в них используются разные композиционные схемы, изобразительные приемы, прослеживается философский смысл: мировое признание традиционной китайской культуры и чувство национальной гордости. Создание серии платков на тему Великого Шелкового пути является интересной и значимой работой в области текстильного искусства. Статья может представлять интерес для студентов художественных вузов и дизайнеров декоративно-прикладного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лубо-Лесниченко Е. И. Китай на Шелковом пути. М.: Восточная литература. 1994. 326 с.
2. Лубо-Лесниченко Е. И. Китайские шелковые ткани и вышивки в V в. до н.э. III в. н.э в собрании Государственного Эрмитажа. Л.: Изд-во Гос- Эрмитажа, 1961. 68 с.
3. Зонн И. С., Тянь Ю. Новое прочтение великого шелкового пути // Проблемы постсоветского пространства. 2015. № 3 (5). С. 5–18.
4. Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб: Изд-во Лань.1999. 64 с.
5. Виноградова Е. В. Современное прикладное искусство Китая. М.: Восточная литература, 1959. 30 с.
6. Zhao F. Chine National Silk Museum. Zhejiang university press. 2018. 11 p.
7. URL: http://www.wensli.cn/product_cont.aspx?id=2D99A9C59F5210C0, сайт фирмы Веншли. (дата обращения: 19.11.2019).

Сведения об авторе:

Шурпо Наталья Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, магистратура, 2 курс; shurpon@mail.ru

Shurpo Nataliia Alexandrovna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Master's Degree, the 2nd year student; shurpon@mail.ru

Научный руководитель:

Цветкова Наталья Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Nataliya Nikolaevna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Ph.D. in Arts, Assistant professor; ts_natali@mail.ru

РАЗРАБОТКА ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО СПОСОБА СОВМЕЩЕНИЯ КЕРАМИКИ И СТЕКЛА

Статья посвящена теме совмещения керамики и стекла, а также рассмотрению проблемы, которая заключается в разности коэффициентов данных материалов. Приведено подробное описание экспериментов по поиску состава прослойки, способной объединить керамику и стекло, с сохранением свойств каждого. Основываясь на выводах из экспериментов, итогом работы становится нахождение автором оптимального состава прослойки.

Ключевые слова: стекло, керамика, новации в декоративно-прикладном искусстве.

THE DEVELOPMENT OF A TECHNOLOGICAL METHOD TO COMBINE GLASS AND CERAMICS

The article is devoted to the understudied topic of the combining of ceramics and glass. The difference in the coefficients of these materials constitutes a problem. A detailed description of the experiments run to find the composition of the interlayer that would enable combining ceramics and glass while leaving their respective properties unchanged is offered. From each experiment, conclusions are drawn and the result of the work becomes the optimal composition of the interlayer that the author was able to determine.

Keywords: ceramics, glass, innovations in the decorative art.

Стекло и керамика — два самостоятельных материала, казалось бы, не нуждающихся в дополнении. Но, работая с ними, невольно возникает вопрос: «Можно ли их объединить?». Информация по этой теме, найденная в интернете, не прояснила ситуацию, и так как, единственным способом их соединения являлся ультрафиолетовый клей, было принято решение начать исследовательскую работу по выявлению методики, позволившей бы соединить эти два материала без ущерба каждому.

Основная проблема, которая возникает при совмещении керамики со стеклом — это несоответствие коэффициента термического расширения (ТКР) у этих материалов. ТКР керамики варьируется $30\text{--}70 \times 10^{-7} \text{ C}^{-1}$, при этом ТКР стекла начинается от $90 \times 10^{-7} \text{ C}^{-1}$. Это значит, что при сплавлении этих материалов, возникают внутренние напряжения, которые приводят к трещинам, сколам и разрывам в стекле. Поэтому была поставлена задача нивелировать напряжение путем приближения ТКР материалов.

Первый эксперимент с использованием классических глазурей в качестве промежуточного материала не изменил положение дел, так как глазурь изначально подбирается по химическим свойствам и составу под керамику и имеет коэффициент термического расширения порядка $70\text{--}80 \times 10^{-7} \text{ C}^{-1}$.

Затем была продолжена серия экспериментов по подбору оптимального состава прослойки для сплавления стекла с керамикой.

7. Студенческая секция

Основная задача заключалась в создании прослойки между керамической массой и стеклом, которая позволила бы их соединить без появления внутренних напряжений.

Для решения поставленной задачи нужно было сделать прослойку между стеклом и керамической массой, которая представляет собой n -ое количество слоев глазури с различным процентным добавлением мелкодисперсного стекла с коэффициентом термического расширения 96, где коэффициент последнего слоя приближен или почти равен коэффициенту заданного стекла.

Для проведения второго эксперимента была использована красная керамическая масса PF ECO (Ее технические характеристики представлены в таблице 1), глазурь с КТР $70-80 \times 10^{-7}$, стекло цветное Спектрум.

Эксперимент проходил в следующей последовательности.

1. Образец из керамической массы прошёл утильный обжиг.
2. Был нанесён слой заданной глазури и далее, следуя процентному соотношению (табл. 2), три слоя с данными расчетами стекла и глазури.
3. Образец был обожжен политым обжигом при температуре $980-1000$ °С
4. Глазурь приобрела матовый оттенок при заданной производителем матовой поверхности.
5. На образец был положен кусочек небольшого размера цветного стекла Спектрум.
6. Обжиг при температуре 800 °С.
7. Отжиг в течение суток.

Таблица 1. Технические характеристики керамической массы PF ECO (красная)

Температурная группа	низкотемпературные
Температура обжига (°С)	970–1055
Цвет до обжига	терракотовый
Влажность (%)	22±5
Пластичность (IP Atterberg)	17
Содержание карбоната (CaCO ₃)	10
Усадка при сушке (%)	5,5
Усадка при обжиге 1000°С (%)	0,6
Влагопоглощение при 1000°С (%)	13,5
Прочность при сушке (N/mm ²)	6,6
Прочность при обжиге 1000°С (N/mm ²)	27,9
КТР α 25–500 (°С ⁻¹)	$77,7 \times 10^{-7}$

Таблица 2. Процентное соотношение глазури и стекла.

Глазурь %	Стекло %
75	25
50	50
25	75



1. Результат второго эксперимента

В результате сразу после обжига стекло не имело трещин и визуально было хорошо припаяно к керамической массе, но по прошествии некоторого времени, в стекле проявилось, скрытое напряжение в виде трещин. По истечении двух месяцев стекло не отлетело от глазурованной поверхности (ил.1).

Из чего был сделан вывод, что данная формула подложки непригодна, и требуется другая, с большим количеством промежуточных слоев.

Эксперимент 3.

Для проведения третьего эксперимента была использована красная керамическая масса PF ECO (Ее технические характеристик представлены в таблице 1), глазурь с КТР $70-80 \times 10^{-7}$, стекло цветное Спектрум.

Задача: создать прослойку между ними, которая позволила бы их соединить. Прослойка будет состоять из n -ого количества слоев глазури с различным процентным

7. Студенческая секция

Таблица 3. Процентное соотношение глазури и стекла для третьего эксперимента

Глазурь%	Стекло%
85	15
75	25
50	50
25	75
20	80



2. Образец по прошествии двух недель

и синем стекле, минимальные у красного и бирюзового. На стекле желтого цвета они усилились (ил. 2).

Так был сделан вывод, что данная формула не имеет успеха и требуется большее количество слоев, и возможно, другая масса.

Эксперимент 4.

Для проведения четвертого эксперимента была использована красная керамическая масса РА ЕСО (Ее технические характеристик представлены в таблице 4.), глазурь с КТР $70-80 \times 10^{-7}$, стекло цветное Спектрум.

Таблица 4. Технические характеристики керамической массы РА ЕСО (белая).

Температурная группа	низкотемпературные
Температура обжига (°C)	1050–1080
Цвет до обжига	белый
Цвет после обжига	белый
Влажность (%)	22±5
Пластичность (IP Atterberg)	16
Содержание карбоната (CaCO ₃)	17
Усадка при сушке (%)	6,8
Усадка при обжиге 1050°C (%)	-0,4
Влагопоглощение при 1050°C (%)	12,3
Прочность при сушке (N/mm ²)	5,1
Прочность при обжиге 1050°C (N/mm ²)	27,8
КТР α 25–500 (°C ⁻¹)	$79,1 \times 10^{-7}$

Задача: создать прослойку между ними, которая позволила бы их соединить. Прослойка будет состоять из n-ого количества слоев глазури с различным процентным добавлением мелкодисперсного стекла с коэффициентом термического расширения 96, где коэффициент последнего слоя приближен или почти равен коэффициенту заданного стекла.

1. Образец прошёл утильный обжиг.
2. Был нанесён слой заданной глазури и далее, следуя процентному соотношению (табл. 5), семь слоев с данными расчетами стекла и глазури.

добавлением мелкодисперсного стекла с коэффициентом термического расширения 96, где коэффициент последнего слоя приближен или почти равен коэффициенту заданного стекла.

1. Образец из керамической массы прошёл утильный обжиг.

2. Был нанесён слой заданной глазури и далее, следуя процентному соотношению, пять слоев с данными расчетами стекла и глазури.

3. Образец был обожжен политым обжигом при температуре 980–1000 °C

4. На образец были положены кусочки стекла различного цвета

Спектрум

5. Нагрев до 750 °C и далее визуальный контроль до получения оптимального сплавления стекла с керамикой.

6. Отжиг в течение суток.

Результат: был получен образец с хорошо приплавленными кусочками красного, желтого, синего, голубого и бирюзового стекла. Трещины наблюдались только на стекле желтого цвета, и было сделано предположение, что это возникло из-за большего коэффициента этого цвета. После двух недель появились трещины на голубом

7. Студенческая секция

3. Образец прошёл утильный обжиг.
4. Был нанесён слой заданной глазури и далее, следуя процентному соотношению, семь слоев с данными расчетами стекла и глазури.
5. Образец прошёл политой обжиг при температуре 980–1000 °С
6. Глазурь приобрела блеск. Слои были нанесены достаточно ровно, но из-за количества, подложка выглядит достаточно толстой, визуально 2–4 мм. На образец были положены кусочки стекла различного цвета. Спектр: желтое глухое, голубое, красное глухое, красное прозрачное, темно-синее, бордовое, светло-зеленое, мельхиор, матовое коричневое.
7. Быстрый нагрев до 750 °С и далее визуальный контроль до получения оптимального сплавления стекла с керамикой. Образец под номером 1 (ил. 3), был вынут из печи при температуре 750 °С и помещен в печь для отжига.
8. Два других образца (ил. 4) при визуальном контроле были готовы (стекла приплавилась) при температуре 780 °С.
9. Отжиг в течение суток.

Результат: Стекла хорошо приплавилась, трещин не образовалось, ни сразу, ни впоследствии. Глазурь дала минимальный цек, стекло также осталось без трещин. Так, можно сделать вывод, что формула эффективна.

Из проведенных экспериментов можно сделать вывод, что состав, использованный в эксперименте 4, позволяет совместить керамику и стекло в технике спекания. Но так как техник, используемых в стекле очень много, то есть смысл проводить дальнейшую работу по подбору состава для каждой. Можно предположить, что данный способ будет интересен художникам, занимающихся стеклом или керамикой в выполнении художественных работ.

Таблица 5. Процентное соотношение глазури и стекла для пятого эксперимента.

Глазурь %	Стекло%
85	15
75	25
50	50
35	65
20	80
10	90
5	95



3. Слева направо. Образец под номером 1 был вынут из печи при температуре 750 °



4. Два образца с наилучшим результатом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жабрев В. А., Шульц М. М. Керамические и стекломатериалы. Перспективы развития // Стекло и керамика — XXI. СПб.: Янус, 2001. С. 100–176.
2. Минько Н. И., Нарцев В. М. Нанотехнологии в стекломатериалах // Стекло и керамика. 2008. № 5. С. 12–17
3. Шелби Дж. Структура, свойства, технология стекла. М.: Мир, 2006. 288 с.

Сведения об авторе:

Яланская Полина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, бакалавриат, 3 курс; Polyayalanskaya@mail.ru

Ialanskaia Polina Aleksandrovna, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Bachelor's Degree, the 3rd year student; Polyayalanskaya@mail.ru

Научный руководитель:

Козицын Иван Петрович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, руководитель лаборатории «ШтиглицЛаб»; Kozitsyn.1968@mail.ru

Kozytsin Ivan Petrovich, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Leader of «StieglitzLab»; Kozitsyn.1968@mail.ru

КАРЕЛЬСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Целью статьи является изучение истории становления Национального Карельского театра. Сделан экскурс в историю этого творческого объединения, определены ведущие постановки, представленные на сцене театра. Автор отмечает значительную роль местного фольклора в формировании репертуара и приводит пример развития данной темы в области художественного текстиля.

Ключевые слова: текстиль, театр, орнамент, актеры, декорации.

THE NATIONAL THEATRE OF THE REPUBLIC OF KARELIA: THE HISTORY OF ITS INCEPTION

The purpose of the article is to study the history of the inception of Karelian national theater. An excursion into the history of this creative association is made, the leading productions presented on the stage of the theater are determined. The author notes the significant role of local folklore in the formation of the repertoire and gives an example of the development of this topic in the field of artistic textiles.

Keywords: textiles, theatre, costume, ornament, actors, stage sets.

Знание истории отдельных регионов нашей страны позволяет лучше понять особенности их культуры. Весьма интересна в данном отношении расположенная в таежной зоне Республика Карелия. Необыкновенная по красоте суровая природа оказала значительное влияние на формирование местного фольклора, героями которого стали жители этого региона и сказочные образы местной фауны. В современном театре тема народного эпоса не теряет актуальности.

Такое молодое (по сравнению со столичными театрами) явление как карельский театр имеет своеобразную историю возникновения. Появление и развитие театра в Петрозаводске происходило без какого-либо содействия со стороны государства. Это объясняется тем, что местное население в основном составляли рабочие и крестьяне, с утра до вечера занятые сельскохозяйственными работами и лесозаготовками. В дореволюционной Карелии в конце XIX в. культура и традиции дворянского общества не были широко распространены, и город не испытывал острой необходимости в театре. Местная интеллигенция была представлена учителями, врачами, священнослужителями и фельдшерами; общее же их число составляло менее 1% от всего населения данного региона [5, с. 532–533].

Организовать первый театр в Петрозаводске попытался в 1906–1910 гг. антрепренер Иван Савельев. Известно, что он был родом из заонежских крестьян. Собранный им труппа состояла из шестнадцати актеров, которые играли и показывали развлекательные пьесы, но в 1910 г. здание, где располагался местный театр, сгорело, и они прекратили

свою творческую деятельность. Правительство, понимая всю важность пропаганды через искусство, активно начало возобновлять театральные постановки. Весной 1921 г. образовалась новая труппа, состоявшая из профессионалов и любителей, почти все они были карелами финского происхождения: Анна Тёрмяля, Лююти Котиярви, Нестор Синисало, Хилья Кронхольм и др. В этот период её художественным руководителем был Виктор Линден, бывший актер и режиссер народных театров Финляндии. Кроме него режиссерскую работу вели Эту Хакман и Азам Сааристо [5, с. 533–534].

Долгожданное открытие Карельского государственного национального драматического театра произошло в октябре 1932 г. В актерский состав вошли выпускники карельского отделения Ленинградской художественной студии (Рагнар Нюстрем, Дарья Карпова, Мтвей Любовин, Суло Туорила и др.), актеры труппы эмигрантов из США и Канады (Кууно Севандер, Калле Севандер, Ирья Вийтанен) [4, с. 127].

За короткий срок театр проделал огромный путь в своем развитии, среди местного населения он стал популярным и всеми любимым, но в 1935 г. большой террор не обошел стороной актеров Петрозаводска, и театр был закрыт. В 1940 г. снова возобновилась театральная-просветительская деятельность, труппу сформировали из прежних актеров. Во время Второй мировой войны они выступали перед солдатами и местным населением, но после войны коллектив был переведен не в разоренный Петрозаводск, а в Олонец [5, с. 534–535]. В 1946 г. театр вернулся в Петрозаводск, разместившись на старейшей улице — проспекте Карла Маркса (бывшая Мариинская улица) (ил. 1.).

Театр активно развивался, и к началу 1950-х гг. На сцене шли постановки на финском языке с дикторским переводом на русский. Труппа пополнялась выпускниками карельской студии Ленинградского театрального института имени А. Н. Островского. На сцене драматического театра были поставлены спектакли по пьесам русских, финских, украинских, белорусских, эстонских, латышских, туркменских авторов [6, с. 195–196] Наиболее заметными стали шедшие в этот период спектакли: «Разлом» (1932 г., реж. Р. Нюстрём худ. В. Попова); «Миллион Антониев» (1932 г. реж. К. Севандер, худ. В. Попова); «Куллерво» (1935 г. реж. Р. Нюстрём, худ. Танручи); «Ревизор» (1936 г., реж. Р. Нюстрем, худ. Х. Карлсон); «Нора (Кукольный дом)» (1944 г., реж. Н. Демидов, В. Богачёв, худ. К. Калайда); «За тех, кто в море» (1947 г., реж. С. Туорила, худ. А. Колосёнок); «Новые Друзья» (реж. В. Суни, худ. Ф. Линдхольм).

Особый интерес представляют постановки, в основе которых лежит история и культура Карелии, эпос и легенды, они идут на сцене до сих пор. «Калевала» (*Kalevala*) — уникальный поэтический эпос записан Лённротом Элиасом со слов трех карельских рунопевцов. Данная поэма рассказывает о становлении мира, где Калевала название одной из двух стран, в которой живут главные герои, вторая страна Похьёла. Данное произведение объясняет суть финско-карельской культуры, представления о мире и многие обряды. «Калевала» состоит из пятидесяти рун, в которых представлены трагические, счастливые и воинствующие повествования главных героев: Вайнямёйнен, Куллерво, Айио, Лемминкяйнен, Ильмяринен [5, с. 537–539].

Необходимо отметить, что интерес к культуре и обрядам финно-угорского народа стал возрастать еще до появления «Калевалы» в 1830 г. Ф. Н. Глинкой была написана поэма «Карелия», в которой читается геологическая, историческая и этнографическая характеристика региона.



1. Арх. Нвгенй Таев. Национальный Театр Карелии

7. Студенческая секция

Многие художники, композиторы и писатели нашли вдохновение в карельском народном эпосе «Калевала». В контексте данного исследования важно отметить деятельность Василия Михайловича Агапова, который не только опубликовал ряд научных трудов [1], но и разработал оригинальные текстильные рисунки. Сохранились эскизы к текстильным панно, в которых мы можем отметить интерес художника к героям народного эпоса. В 1947–1948 гг. для оформления павильона Карело-Финской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке была создана композиция «Куллерво-пастушок» (ил. 2) [7]. С целью определения основных черт этого героя обратимся первоисточнику. В эпической руне 33 описано, как злая и жестокая хозяйка Ильмаринен отправила Куллерво пасти коров, но в дорогу пастуху дала хлеб с запечённым камнем. Когда юноша узнал об этом, он в ярости загнал стадо в болото, а домой пригнал диких животных, которые уничтожили хозяев. Таким образом, Куллерво предстает как неоднозначный персонаж, «герой-мститель», жестоко отомстивший за обиду [3].

В. М. Агапов создал декоративную композицию, лишённую литературных подробностей. Фигура играющего на музыкальном инструменте Куллерво является центром, ее окружают изображения лесных животных, расположенные по кругу. В целом, это панно можно охарактеризовать как построенную по вертикальной оси симметрии композицию. Она, с одной стороны, тяготеет к традиционным изображениям «древа жизни» в вышивке, кружевоплетении и ткачестве, что весьма характерно для послевоенного текстиля. И в то же время, в этой композиции мы можем отметить особое внимание автора к трактовке зооморфных и растительных мотивов; «карельским» это панно делает включение в центральный медальон еловых ветвей (ил.2)



2. Эскизы В. М. Агапова. Эскиз полотенца-панно «Куллерво-пастушок» 1947–1948. Панно «Вяйнямейнен играет на кантеле» [7]



3. Сцена из спектакля «Куллерво», 1949 г. Реж. В. Суни. Фотоархив Национального театра Карелии [2]

Сохранившийся эскиз занавеса «Вяйнямейнен играет на кантеле», также выполненный В. М. Агаповым, в основе своей имеет подобную симметричную схему (ил.2). Центром композиции является фигура мудреца и рунопевца Вяйнямейнена, который, согласно преданию, был сыном богини Ильматар, первым человеком на Земле и первым повествователем сотворения мира [3]. Художник изобразил героя в характерном и узнаваемом образе — Вяйнямейнен играет на музыкальном инструменте. По сторонам от него расположены женская и мужская фигуры, а также изображения представителей местной флоры и фауны. В. М. Агапов ввел в картинную плоскость растительный мотив, разработанный на основе еловых веток и шишек (ил. 2) [7].

В 1860 г. по мотивам эпоса «Калевала» была поставлена первая пьеса Алексиса Киви; в 1959 г. на экраны вышел фильм «Сампо» (реж. А. Пушко); в 1982 г. вышла 4-х серийная экранизация «Железный век» (реж. Калле Холмберг, Финляндия). Первое издание поэмы было иллюстрировано работами выдающегося финского художника Аксели Галлен-Каллелы, они остаются самыми известными иллюстрациями и в настоящее время («Оборона Сампо»; «Мать Лемминкяйнена»; триптих «Айно»; «Проклятие Куллерво»).

Театр в жизни общества играет достаточно важную роль. Во время утверждения советской

власти он был мощным идеологическим оружием: на сцене ставились классические и современные пропагандистские постановки.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что репертуар карельского театра был достаточно разнообразен. Он включал постановки великих классиков, постановки, в основе которых был народный карельский эпос, а также актуальные пьесы советских авторов. К народному эпосу обращались также при разработке театрального текстиля.

Процесс формирования профессионального театра в Петрозаводске прошел довольно сложный путь, что было связано с политической ситуацией в стране. С 1932 — по 1950 гг. с некоторым перерывом шли постановки на финском языке с дикторским переводом на русский, так как в первые годы своего существования труппа Национального Карельского Театра формировалась из этнических финнов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапов В. М. Народное творчество Карело-Финской СССР. Петрозаводск: Карело-Финская СССР, 1940. 205 с.
2. Аргутина Н. А. История Национального театра в Карелии в лицах: Фотогалерея // Альманах Североевропейских и балтийских исследований. 2017. № 2. URL: <http://nbsr.petrus.ru/journal/article.php?id=801> (дата обращения: 27.11.2019).
3. Бельской Л. П. Калевала. Л.: Лениздат, 1984. 556 с.
4. Никитина И. А., Такала И. Р. Карельские космополиты: Финский драматический театр в 1946–1953 гг. // Труды Карельского научного центра РАН. 2014. №3. С. 125–133.
5. Спажева И. А., Такала И. Р. Национальному театру Карелии 85 лет. Национальный театр Карелии: Вехи истории // Альманах североевропейских и балтийских исследований. 2017. С. 532–555.
6. Шорохова И. В. Стирание национальных особенностей в театральном искусстве Карелии в 1950-е-нач. 1960-х годов (на примере работы финского драматического театра) // Ученые Записки Петрозаводского государственного университета. 2014. №5. С. 18–22.
7. Национальный архив РК. Архивная мозаика культуры Карелии в Интернете. URL:<http://rkna.ru/projects/mosaic/viewdoc.phtml?lng=&id=1209> (дата обращения: 6.11.2019).

Сведения об авторе:

Ярмоленко Екатерина Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, специалитет, 6 курс; jarmolenko.katya@yandex.ru

Yarmolenko E.V., Saint-Petersburg state art-industrial Academy named A. L. Stieglitz, Specialist's Degree, the 6th year student; jarmolenko.katya@yandex.ru

Научный руководитель:

Широкоских Маргарита Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения; ivarita@bk.ru

Shirokovskikh Margarita, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Ph. D.; ivarita@bk.ru

Научное издание

МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2020

Материалы международной
научно-практической конференции
19–20 марта 2020 г.

Сборник научных статей

Редакторы–составители: Н. Н. Цветкова, М. Е. Орлова-Шейнер

Редакторы англоязычного текста: С. В. Балаева, Е. В. Мухина

Корректоры: О. Шепитько, Ю. Кучумова, С. Болгова, С. Кудоярова

Координатор Редакционно-издательской группы О. Ф. Никандрова

Подготовка оригинал-макета ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Отпечатано в ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 044. Подписано в печать 10.03.2020 г. Бумага офсетная.

Формат 60×84¹/₈. Объем 82,5 п. л. Тираж 200 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел./факс (812) 685–73–00, 970–35–70

E-mail: asterion@asterion.ru

ISBN 978-5-6044085-9-9



Санкт-Петербург
2020